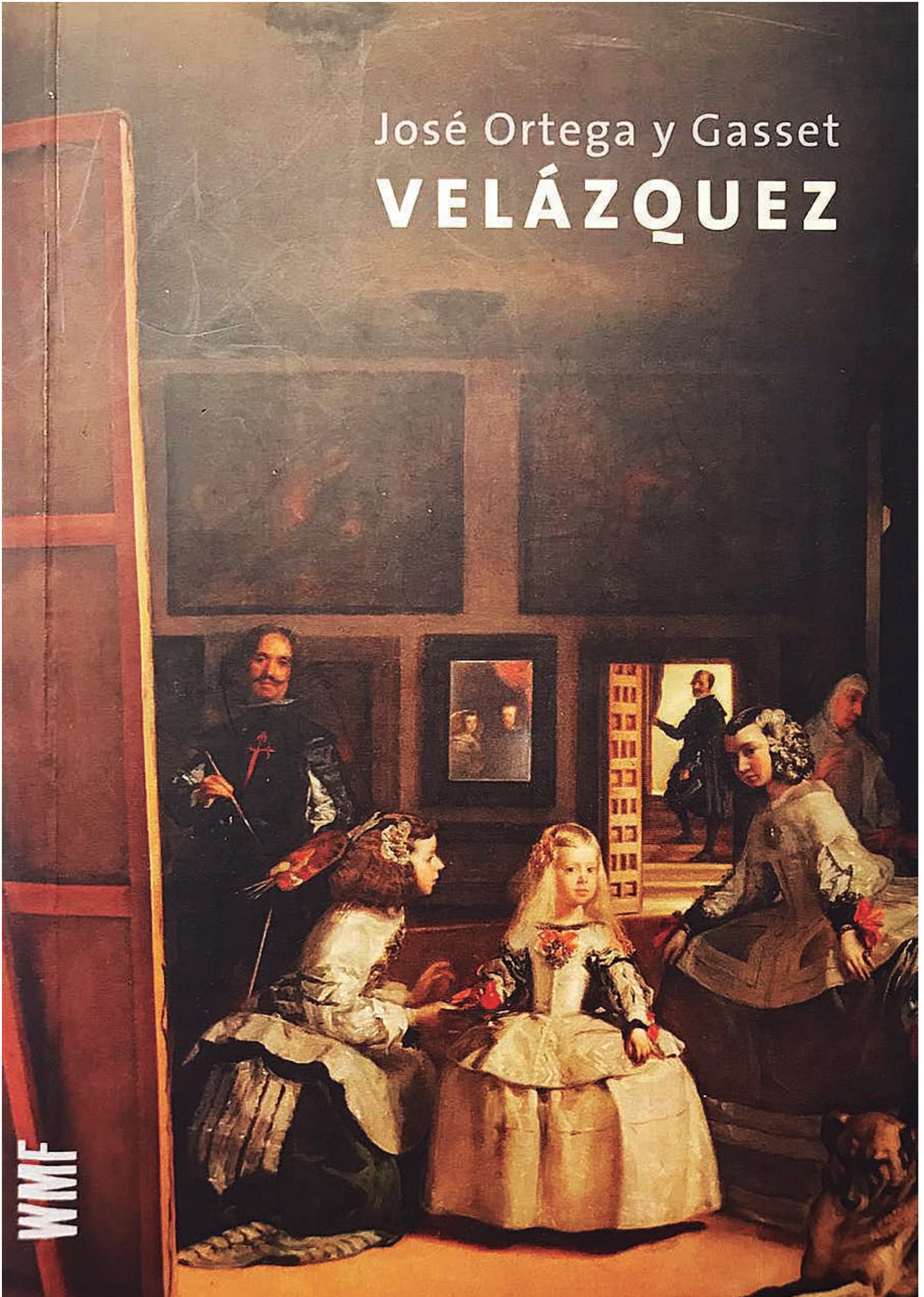


José Ortega y Gasset  
**VELÁZQUEZ**



WMF

e Manet o cita diretamente na pequena reprodução de Baco existente no retrato de Émile Zola. Um fator determinante para esse interesse foi a abertura da galeria espanhola no Museu do Louvre em 1838 com quatrocentas obras (algumas com autenticidade questionável). Embora a galeria tenha sido fechada logo depois da revolução de 1848, a influência da pintura espanhola permaneceria ao longo do século. Nesse período, a produção crítica sobre Velázquez é considerável. Vários escritores, entre os quais Baudelaire, se mostram admiradores da obra do pintor. Na produção acadêmica é importante destacar o historiador britânico Stirling-Maxwell, que publica em 1848 o primeiro catálogo com as obras de Velázquez, e em 1888 o abrangente e importante livro do alemão Carl Justi<sup>2</sup>.

Os ensaios de Ortega y Gasset escritos entre 1943 e 1954 – mais um importante texto de arte selecionado e traduzido por Célia Euvaldo – se situam em uma vertente teórica diferente daquelas do século XIX, que privilegiam o minucioso levantamento técnico e morfológico da pintura, de modo a estabelecer sua filiação a uma corrente estilística, ou mesmo a outras abordagens da segunda metade do século XX, como a de Michel Foucault, voltadas a extrair da pintura uma dimensão teórica. Na análise de Ortega y Gasset, mais poética e filosófica, “já não se olham as formas de fora, mas parte-se, ao contrário, de seu aspecto, que é sua exterioridade, para entrar dentro delas reconstruindo sua gênese, assistindo a sua concepção e nascimento; em suma, compreendendo-as em sua intimidade”<sup>3</sup>.

.....  
2. Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. Zurich: Phaidon, 1933 [ed. esp.: *Velázquez y su siglo*, trad. P. Marrades. Madri: Espasa/Calpe, 1953].

3. Nota de Ortega y Gasset incluída postumamente no texto “A revivescência dos quadros”, em *Velázquez*. Madri: Revista de Occidente, 1959, p. 73.

Ortega nos orienta ao longo da biografia de Velázquez, que, por parte de pai, descendia de família tradicional da cidade portuguesa do Porto. Aos treze anos, vista a precocidade de sua vocação, foi encaminhado para ser aprendiz de Francisco Herrera, conhecedor das tendências mais em voga na época, como o caravaggismo, mas homem de difícil temperamento, o que pode explicar os poucos meses que Velázquez trabalhou com ele.

Em seguida se transfere para o ateliê de Francisco Pacheco, pintor de pouco mérito, mas cultivado e vinculado ao círculo político e intelectual de Sevilha, então a principal cidade espanhola. Cativado pelo talento e pelas maneiras do discípulo, em 1618, Pacheco o casará com sua filha Juana.

Filipe IV assumiu o trono em 1621 aos dezesseis anos. Penúltimo Habsburgo rei da Espanha, reinou 44 anos. No seu reinado, a guerra de restauração portuguesa e a derrota na batalha de Rocroi em 1643 marcaram o fim do domínio espanhol na Europa. Cedo o rei delegou o governo ao conde duque de Olivares, sevilhano que leva seu círculo de colaboradores para Madri, o que contribuiu para o acesso de Velázquez ao rei. Em 1623, ele é nomeado pintor do rei (pode-se afirmar que, se um soberano absolutista tem amigos, ao longo desse tempo houve uma amizade entre os dois). A partir de então, Velázquez ocupou vários cargos importantes na hierarquia da corte e, em 1659, ganhou o título de nobreza de cavaleiro da ordem de Santiago.

Ortega indaga sobre essa existência, que será dividida entre a pintura e as inúmeras obrigações administrativas da vida de cortesão, enfim, essa vocação precoce pela arte que converge para uma situação ditada pela vida da corte que lhe propicia todas as condições para pintar sem se preocupar com a sobrevivência e

todas as desculpas para não pintar. Velázquez era conhecido pela demora em entregar seus trabalhos, que repintava constantemente, e pelas telas “inacabadas”. Mas para Ortega, salvo os retratos reais, a pintura se converte para Velázquez em pura ocupação de arte.

A vida na corte propiciou a Velázquez condições singulares para o amadurecimento de seu trabalho. Os palácios reais possuíam uma das coleções de arte mais importantes da época, colocando à sua disposição a história da pintura europeia. Em 1623, Rubens chegou a Madri em missão diplomática. Ortega assinala que é “o primeiro grande artista europeu com quem Velázquez entra em contato, e quis o acaso que à sua estirpe profissional se juntasse um homem do mundo, um grande empresário da indústria pictórica, um político e um turbilhão de vida próprio a um grão-senhor”<sup>4</sup>.

Uma das atividades de Rubens durante os oito meses que permaneceu em Madri foi copiar os Ticianos da coleção real, trabalhos dos quais nunca quis se separar. A convivência com Rubens fez Velázquez perceber que o mundo era bem maior do que ele supunha e que se tornava imperioso viajar para a Itália, o centro do mundo da arte. Para lá viajou em 1629, já com a determinação de estudar os venezianos. Essa opção indicaria aquilo que crescentemente iria ser o compromisso fundamental da pintura de Velázquez: o cromatismo.

Para Ortega, “nada pode nos convencer que a obra e a vida de Velázquez, sem as duas viagens à Itália, teriam sido diferentes. Seria preciso apenas suprimir *A forja de Vulcano*, *A túnica de José* e *A tentação de São Tomás de Aquino*, os três quadros mais equivocados de toda sua obra”<sup>5</sup>. Essa visão crítica não é unânime. Al-

.....  
4. Ver abaixo p. 12.

5. Ver abaixo p. 9.

guns especialistas da obra do pintor consideram que a primeira experiência italiana deu a Velázquez os recursos necessários para enfrentar as limitações espaciais reveladas em suas pinturas da fase inicial, e tanto *A forja de Vulcano* quanto *A túnica de José* envolvem saber lidar com a representação de grupo de pessoas e requerem “que o pintor saiba como combinar unidade de ação e espaço em um conjunto convincente”. Essas pinturas formulam um repertório que aprofundou o vínculo de Velázquez com Ticiano e Tintoretto e revelam, na anatomia das figuras, o estudo de Michelangelo e da estatuária clássica. Os desafios espaciais enfrentados por esses trabalhos mostram, também, que Velázquez esteve atento a questões comuns a seus contemporâneos na Itália, entre os quais Nicolas Poussin, Pietro da Cortona, Guido Reni e Guercino<sup>6</sup>.

Apenas em 1649, com a incumbência oficial de comprar obras para o acervo real, Velázquez retornou à Itália. Nessa ocasião faz o retrato do papa Inocêncio X. Antes, como preparação, retrata seu criado Juan de Pareja, que é exposto no Pantheon com grande repercussão e faz o pintor ganhar o título de membro da Academia de São Luca. Ortega confere um sentido mais preciso à atividade de retratista de Velázquez ao afirmar que “a pintura é retrato quando se propõe transcrever a individualidade do objeto. [...] O retrato – já afirmei – aspira a individualizar. Faz de cada coisa uma coisa única”. No retrato de Inocêncio X é a singularidade que se evidencia<sup>7</sup>.

.....  
6. Estas considerações estão desenvolvidas em Javier Portús, *Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*. Catálogo. Museo Nacional del Prado, 2007.

7. Ver abaixo p. 33. Ortega narra a recusa de Velázquez em receber uma corrente de ouro como pagamento pela pintura, ao afirmar ao papa que estava ali como servidor do rei. Esse gesto, de certo modo, teria reconhecimento posterior pela concessão papal ao isentar Velázquez do celibato para que ele obtivesse a ordem de Santiago. Foram importantes, também, no preenchimento das formalidades à titulação, os testemunhos cúmplices de seus colegas Alonso Cano e Zurbarán afirmando que Velázquez nunca tinha vendido um trabalho.

Velázquez iniciou sua obra pintando “*bodegones*”, isto é, a trivialidade expressa por naturezas-mortas em interiores. Sua referência é ter a realidade como modelo à maneira de Caravaggio sem, contudo, a luz dramática deste. Em suas pinturas de temática mitológica, a cena é sempre transplantada para acontecimentos reais, o que afasta o pintor do classicismo de Rafael, cujo idealismo ele nega. O “naturalismo” de Velázquez, segundo Ortega, “consiste em não querer que as coisas sejam mais do que são” e descobre que os corpos na condição de visíveis são imprecisos, algo que já ocorrera para Ticiano. As coisas em sua realidade são “pouco mais ou pouco menos”. Essa disposição das coisas em si e entre si está presente em todo processo da sua pintura. Velázquez não fazia estudos e esboçava direto na tela modelando com as cores. A linha é, portanto, o resultado das impressões coloridas. Ademais, embora Ortega não detalhe, a utilização, a partir de meados da década de 1630, da perspectiva aérea e a construção da pintura baseada na premissa que será vista de certa distância, técnica conhecida como “manchas distantes” (o que explica o uso dos pincéis de cabo longo), possibilitam uma superfície relativamente pouco definida mas que permite ao artista conjugar no mesmo processo a análise empírica da experiência visual e a reflexão sobre a tradição. Desses elementos, além da composição em forma de U, advém a unidade entre obras pertencentes a gêneros diferentes como a do retrato em *Las meninas*, a pintura histórica em *A rendição de Breda* e a mitológica em *As fiandeiras*.

O mais importante retrato do pintor foi *Las meninas*. A escala do trabalho e a meticulosa composição nos indicam que Velázquez pensava em um trabalho excepcional. O reconhecimento da importância dessa pintura se dá imediatamente. Palomino, autor da primeira biografia póstuma do artista em 1724, conta que

Luca Giordano, levado por Filipe IV diante do quadro, exclamou: “Senhor, é a teologia da pintura.”<sup>8</sup> O fato de o artista ser um dos personagens da pintura confere um significado particular: o pintor do rei pintando a família real, todos na mesma cena. Para Velázquez, que sempre teve a nobreza como objetivo pessoal, uma função igual ou superior à de pintar a história estava em fazer parte da mesma cena da família real.

Por fim, a questão que Ortega se coloca sobre a razão do repouso na obra de um pintor barroco. Para ele, enquanto outros pintores pintam movimentos “movendo-se”, Velázquez pinta os movimentos em um só dos seus instantes, portanto detidos. Além disso, pinta todas as figuras tal qual são vistas a partir de um ponto de vista único, o que lhes dá unidade espacial. Ele retrata o acontecimento como é em determinado instante, o que lhe empresta uma unidade temporal, tal como foi obtido mais tarde na fotografia. É esse olhar do instantâneo e comprometido com um código cromático que será retomado pelos pintores da vida moderna no século XIX.

A relação com o tempo na pintura de Velázquez não é simular a eternidade da visão clássica. Pinta o próprio tempo que é o instante. Daí, segundo Ortega, o sentido mais preciso do que para Velázquez seria fazer do retrato o princípio da pintura. “Esse homem retrata o homem e o cântaro, retrata a forma, retrata a atitude, retrata o acontecimento, isto é, o instante. Enfim, tem-se *Las meninas*, em que um retratista retrata o retratar.”<sup>9</sup> O pintor dos pintores pintava a pintura.

CARLOS ZILIO, 2015

.....  
8. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica (1715-1724)*. III. *El Parnaso español pintoresco y laureado* [1724]. Madri: Aguilar, 1988.

9. Ver abaixo p. 50.