

TEATRO DO MUNDO | 11

**O Estranho e
o Estrangeiro no
Teatro**

**Strangeness and
the Stranger in
Drama**

Ficha Técnica

Título: O Estranho e o Estrangeiro no Teatro
Strangeness and the Stranger in Drama

Coleção: Teatro do Mundo

Volume: 11

ISBN: 978-989-95312-8-4

Depósito Legal: 412190/16

Edição organizada por Carla Carrondo, Cristina Marinho e Nuno Pinto Ribeiro

Comissão científica: Armando Nascimento Rosa (ESTC/IPL/CETUP), Cristina Marinho (FLUP/CETUP), Gonçalo Canto Moniz (dDARQ/CES/UC), João Mendes Ribeiro (dARQ, UC/CETUP), Jorge Croce Rivera (UÉvora), Nuno Pinto Ribeiro (FLUP7CETUP)

Capa | Foto: ©Hugo Marty, Bartabas et Sa Troupe Zingaro

On achève bien les anges - 2016

Projeto gráfico: Suellen Costa

1ª edição: julho de 2016

Tiragem: 100 exemplares

© Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Todos os direitos reservados. Este livro não pode ser reproduzido, no todo ou em parte, por qualquer processo mecânico, fotográfico, eletrónico, ou por meio de gravação, nem ser introduzido numa base de dados, difundido ou de qualquer forma copiado para uso público ou privado – além do uso legal com breve citação em artigos e críticas – sem prévia autorização dos autores.

<http://www.cetup2016.wix.com/cetup-pt>

PRÍNCIPES, FILÓSOFOS, ANÕES E CÃES: A PINACOTECA DE FILIPE IV E A CONSCIÊNCIA SOBERANA

Jorge Croce Rivera
Universidade de Évora / CETUP

I

Interessa-nos esclarecer o tema do colóquio – estranho e estranhamento, na encruzilhada do Teatro, da Arquitectura e da Justiça – fazendo-o remontar a um outro registo, propriamente filosófico, o ontológico, que julgamos decisivo para reconhecer o sentido de mesmidade e da alteração do mesmo, a que se reportará necessariamente o estranho e o processo de estranhamento. Mas esse mesmo não se dará no plano da consciência senão a partir da consciência de um todo, da totalidade dos entes, que se mostra como ‘mundo’.

Esta totalidade não se revela, todavia como um somatório de unidades ou como uma pluralidade indiferenciada, mas como uma articulação de diferenciações e de liminares, de valores e de potências, de estatutos e condições, de acontecimentos e de lugares. Se a quisermos considerar em termos humanos, teremos de diferenciar nessa totalidade qualidades de ser, normalidades e deficiências, excessos e de carências, nos quais se subsumem as diversidades idiossincráticas, sociais e culturais dos indivíduos; teremos de aí situar diferentes espaços e temporalidades, acontecimentos históricos, míticos e mitológicos, o desejado e o imaginado; mas teremos também de incluir os não humanos, sejam animais e seres da natureza, sejam os seres divinos ou numinosos, reais ou simbólicos.

A relação entre os indivíduos e o mundo enquanto totalidade dos entes mostra-se dupla: por um lado, ela surge como consciência, por outro, ela emerge como poder, poder que o sustem a si, indivíduo, aos demais seres e à totalidade enquanto tal. A confluência destes dois modos, consciência e poder, acontece, não de um modo passivo, mas activo e interímplicto, e revela-se de um modo eminente na figura do indivíduo soberano.

O soberano surge como aquele que se constitui representante do poder que constitui e mantém o mundo, qualquer seja a sua fonte, como o indivíduo que assume como próprio o poder constitutivo do mundo e o exerce conscientemente, ante os outros, seus súbditos ou seus pares, e também ante si mesmo¹.

Através do poder do soberano, acedemos à consciência do poder que constitui e atravessa a totalidade dos entes, assumindo-se como autoridade soberana prevalecente sobre os indivíduos, como representante de um poder maior, que se estende real e simbolicamente a todos os seres, humanos e de natureza, que habitem os territórios que rege, poder e autoridade que o tornam representante desses seres perante os outros soberanos. Acedemos também à consciência do soberano a si mesmo enquanto indivíduo, à consciência do poder de si em si, seja na ordem religiosa e moral, seja na ordem da acção, seja de um modo mais subtil na sua relação às paixões e potências naturais.

Importa-nos nesta reflexão tornar estranha a própria figura da figura do rei, reconhecendo nele uma encarnação de poder que se confunde com a sua própria pessoa, fazendo-o surgir como indivíduo excepcional, diferenciado e liminar, aquele a quem, dado o poder soberano, passa a ter um duplo corpo², um mortal e passional, e outro, que se imortaliza de geração em geração, renovando a função soberana perante a totalidade dos seres.

As relações entre os indivíduos e o poder geram uma estranha subjectividade, que transfere o poder de si para outros seres e recolhe em si o valor desses outros seres; a sua presença cria um influxo que vai, não apenas do soberano para si e para os outros, mas também dos outros sobre ele, do poder que está nos outros

¹ Numa perspectiva diversa, relacionando epistemologia e filosofia política, GIL, Fernando, *A Convicção*. Porto. Campos das Letras, 2003, 'O pensamento soberano', pp. 93-170.

² KANTOROWICZ, Ernst, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press, 1957.

para ele do poder em si para si. Esta subjectividade não é apenas uma figura, ou uma aura, mas uma consciência partilhada por outros indivíduos e seres, que de modos diversos presentificam a liberdade de si a si e a capacidade de realização do poder soberano.

Como se forma a consciência dessa posição diferenciada e liminar? Como se operam nessa subjectividade os seus diferentes registos, diferenciações e liminaridades? Se nos escapa a disposição psicológica dos concretos reis, os imensos caminhos das suas introspecções, se nos é difícil reconstruir os seus comportamentos, a consciência da posição diferenciada e liminar do soberano poder-se-á perceber através da objectivação teatral e arquitectónica da sua subjectividade em actos, discursos, imagens e obras, através dos objectos de estudos da Literatura e da Arte, do Teatro e da Arquitectura daquelas mesmas disciplinas que convocamos neste colóquio.

II

As pinacotecas de Felipe IV

Tomámos como sujeito de análise da nossa investigação Felipe IV de Espanha - que foi também rei de Portugal, como Felipe III -, que reinou entre 1621 e 1665, não apenas como expressão exemplar da teatralização do poder, mas também pela possibilidade de conhecer a composição, através de cuidadosos inventários, de duas das suas pinacotecas que resultaram das encomendas, feitas entre 1630 e 35, de um extenso conjunto de pinturas a alguns dos melhores pintores da época, destinado a dois *sítios reales*, o Palácio del Buen Retiro, localizado na parte leste de Madrid, fora de muralhas, e a Torre de la Parada, pavilhão de caça no extremo norte dos terrenos do Palacio de El Pardo, a oeste de Madrid, nas fraldas da Serra de Guadarrama.



Felipe III, a caballo de Diego Velázquez (P01176)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

A construção destes dois *sítios* reflecte a personalidade do rei, por um lado, que se apresentava com um poderoso monarca, o 'Rey Planeta', que dominava um extenso império e disputava a

hegemonia política e militar na Europa, e, por outro, se assumia com um patrono das artes e promotor da criação, literária, artística e teatral.³

Personalidade inteligente, curiosa, culta, ainda que hesitante, Felipe IV casou muito precocemente, em 1615, com Isabel de Borbon, e, depois de ter enviuvado em 1643, com Mariana da Austria, em 1648, antiga noiva do seu filho Baltazar Carlos, herdeiro do trono e que morreu de varíola, com dezasseis anos, em 1645. Dos dois casamentos nasceram doze filhos, dos quais apenas três sobreviveram: do primeiro casamento, Maria Teresa, futura mulher de Luís XIV, cujo casamento permitiu o acesso aos Bourbons ao trono de Espanha, e do segundo, Margarita Teresa, que casou com seu tio Leopoldo da Áustria, e que Velázquez celebrou em *Las Meninas*, e o futuro Carlos II, que cedo revelou deficiências mentais.

³ Adaptação dos elementos biográficos e selecção da bibliografia referidos no verbete 'Felipe IV' de www.cervantesvirtual.com: ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José (coord.), *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid, Real Academia de la Historia y Centro de Estudios Europa, 2005. BENIGNO, Francesco, *La sombra del rey: validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1994. CALVO POYATO, José, *Felipe IV y el ocaso de un imperio*, Barcelona, Planeta, 1995. CHAMORRO, Eduardo, *La vida y la época de Felipe IV*, Barcelona, Planeta, 1998. CHAVES, Teresa, *Espectáculos en la corte de Felipe IV*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 2005. CUETO, Ronald, *Quimeras y sueños, los profetas y la monarquía católica de Felipe IV*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1994. ELLIOTT, John, *El Conde-Duque de Olivares: el político en una época de decadencia*, Barcelona, Mondadori, 1998. FLORES GARCÍA, Francisco, *La corte del rey-poeta: (recuerdos del siglo de oro)*, Madrid, Ruiz Hermanos, 1916. HUME, Martín, *La Corte de Felipe IV*, Barcelona, Mercedes, 1949. MORÁN TURINA, Miguel, 'Felipe IV, Velázquez y las antigüedades', *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 74 (1992), pp. 233-257. PARKER, Geoffrey (coord.), *la crisis de la monarquía de Felipe IV*, Barcelona, Crítica, 2006. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y otros, *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004. RIBOT GARCÍA, Luis Antonio, *Felipe IV*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular, 1984. RÍOS MAZCARELLE, RUIZ MARTÍN, Felipe, *Las finanzas de la monarquía hispánica en tiempos de Felipe IV: (1621-1665): discurso leído el día 21 de octubre de 1990*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1990. SIGNOROTTO, Gianvittorio, *Milán español: guerra, instituciones y gobernantes durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006. SILVELA CANTOS, Raimundo, *Felipe IV: el rey galán*, Barcelona, GRM, 2004. SOLANO CAMÓN, Enrique, *Poder monárquico y estado pactista (1626-1652): los aragoneses ante la Unión de Armas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987. STRADLING, Robert A., *Felipe IV y el gobierno de España*, Madrid, Cátedra, 1989. TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *La España de Felipe IV: el gobierno de la monarquía, la crisis de 1640 y el fracaso de la hegemonía europea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982. TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Crónica del rey pasmado*, Barcelona, Planeta, 2004. VALLADARES, Rafael, *Felipe IV y la restauración de Portugal*, Málaga, Algazara, 1994. VERMEIR, René, *En estado de guerra: Felipe IV y Flandes, 1629-1648*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006.



La Reina Margarita de Austria, a caballo de Diego Velázquez (P01177)

Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Ao longo da sua vida teve muitas amantes, de que resultaram numerosos filhos naturais, o mais célebre dos quais foi João de Áustria (1629-1679), fruto de um relacionamento com a actriz

Maria Caldéron, e que teve um importante papel político depois da morte do pai, em 1665.

Tal como Felipe III, o monarca entregou os assuntos de Estado ao cuidado do seu *valido*, o Conde-Duque de Olivares, figura que entre 1621 e 1643 dominou inteiramente o governo da monarquia. Sob impulso de Olivares, procuram-se realizar importantes reformas económicas e combater a corrupção, enfrentando a grave crise económica que neste período ocorreu em toda a Europa e que em Espanha levou a diversas falências da Real Fazenda, em virtude dos elevados custos de manutenção do Império e da política belicista que Olivares promoveu.⁴

Durante o período em que decorreu a construção dos dois *sitios reales*, entre 1629 e 45, Aragão e Nápoles revoltaram-se, ocorreram tumultos em Portugal e na Andaluzia, perturbações que culminaram em 1640 com a secessão do Principado da Catalunha e a restauração da independência de Portugal. Estes conflitos levaram à queda do Conde-Duque de Olivares, que foi em 1643 substituído por Luis de Haro. Nos últimos anos do reinado de Felipe IV, acentuou-se a decadência política e militar, Espanha teve de reconhecer, pelo Tratado de Vestefália, em 1648, a independência das Províncias Unidas, e, pela Paz dos Pirenéus (1659), de ceder à França o Rossilhão, parte de Sardenha e da Holanda, e, em 1665, o ano da morte de Felipe IV, de reconhecer a independência de Portugal.

⁴ O reinado de Felipe IV foi marcado por sucessivos conflitos na Europa: com as Províncias Unidas e a França, a Guerra dos Trinta Anos, em apoio dos Habsburgos austríacos, a Guerra de Sucessão de Mântua, entre 1629 e 1631, e, nos anos 50 e 60, as guerras com a Inglaterra e a França. Esta sucessão de guerras teve internamente um forte impacto negativo, obrigou a constantes aumentos dos impostos, à retenção de carregamentos de metais preciosos das Índias, à venda de juros e de cargos públicos. Várias revoltas ocorreram nos reinos que a Coroa tutelava contra as exigências de financiamento e de contribuição nos esforços militares, de recusa do projecto de Olivares de criar a 'unión de armas' dos diversos reinos do Império, e os intentos de centralização da governação.



Felipe IV, a caballo de Diego Velázquez (P01178)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Não obstante a crise económica e militar, o reinado de Felipe IV foi marcado por um brilhantismo cultural e literário sem par⁵; Felipe IV, activo mecenas de autores dramáticos, como Lope de Vega e Calderón, e de espectáculos teatrais, aumentou consideravelmente a colecção real de pintura e promoveu a construção e decoração de diversos palácios: nos primeiros anos do seu reinado, a reformulação do Real Alcazar de Madrid, entre 1629-34, a construção do palácio del Buen Retiro e do Palácio da Zarzuela, entre 1634-38, dos pavilhões de caça de Vaciamadrid e da Torre de la Parada, do Panteão no El Escorial, e no final do reinado, depois de 1650, de diversas intervenções no Palácio de Aranjuez.

⁵ Sobre o mecenato literário e artístico de Felipe IV: DIÉZ DE REVENGA, F. Felipe IV: dela política a la literatura', *Studia Aurea*, 8, 2014, pp.195-215.



La Reina Ana de Borbón a caballo de Diego Velázquez (P01179)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Promovido por Olivares para agradar e glorificar a figura do Rei, o Palácio del Buen Retiro foi concebido em 1629 para as estadias estivais da corte; localizado do lado oposto do Real Alcazar, no limite leste da Madrid seiscentista, o projecto teve o forte empenho do Conde-duque de Olivares, que cedeu ao rei uma sua propriedade.⁶ O desenho geral foi encomendado ao Arquitecto

⁶ BROWN - J. H. ELLIOT, Jonathan *Un palácio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV. Sobre Velázquez: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. Pintura barroca en España 1600-1750.* Madrid: Ediciones Cátedra. Madrid: Alianza Editorial, 1985. GARRIDO PÉREZ, Carmen. *Velázquez. Técnica y evolución.* Madrid: Museo del Prado, 1992. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro.* Madrid: Cátedra, 1985.

Para a obra de Vélázquez: *Corpus velazqueño. Documentos y textos,* Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000. Para reprodução dos quadros de Velázquez pertencentes ao Museu do Prado, consulte-se a página do Museu: www.museodelprado.es

Afonso Carbonell que retomou e desenvolveu os aposentos do rei no mosteiro dos Jerónimos de Madrid, concebendo diversos pátios, envoltos por alas e anexos, mas sobretudo abertos a vastos jardins, bosques, canais e lagos, no qual foram instalados hortos botânicos e jaulas com animais selvagens. Alguns elementos do complexo palacial evidenciam o propósito, simultaneamente, de entretenimento e de aparato, o 'Cáson', que permitia ao casal real assistir a espectáculos, e o salão de recepção de embaixadores e altos dignitários estrangeiros, que se chamará mais tarde 'Salón de Reinos', por nele se mostrarem os brasões dos reinos que compunham o Império Espanhol, cuja decoração se destinava a glorificar a personalidade de Felipe IV.⁷ Este conjunto de pinturas complementava as encomendas e aquisições destinadas ao Real Alcázar de Madrid, cuja ala sul foi igualmente reformulada por mando de Felipe IV, que encarregou Velázquez especialmente do 'Salón de los Espejos'.⁸

Devido à vontade de Olivares concluir rapidamente as obras do palácio e à falta de quadros disponíveis em Espanha, o valido promoveu a aquisição de muitos quadros através de compras em Itália e de encomendas a artistas espanhóis: Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Zurbarán, Antonio de Pereda, Jusepe Leonardo, Félix Castelo, e o próprio Velázquez, pintor favorito de Felipe IV.

⁷ Sobre a função dos retratos na corte dos Habsburgos: MARÍAS, Fernando. *Pintura de Historia, Imágenes Políticas. Repensando el Salón de Reinos*. Madrid. Real Academia de Historia, 1999. BASS, Laura. *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. Philadelphia: Penn State University Press, 2009.

⁸ Sobre o 'Salón de Espejos', BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992. Bottineau, Yves, 'L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686', *Bulletin Hispanique*, n.º 58, Burdeos, 1956, pp. 421-459. VERONIQUE, Gerard, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, Xarait, 1984. ORSO, Steven N., *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986.



Príncipe Baltazar Carlos, a caballo de Diego Velázquez (P01180)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

No Salón de Reinos, com um planta rectangular alongada, um conjunto de retratos equestres, pintados por Velázquez, adornava os dois topos da sala, representando, de um lado, o próprio rei, sua mulher e o príncípio herdeiro, Baltazar Carlos, e do lado oposto, os retratos dos seus pais, Felipe III e Margarida da Áustria.



El bufón llamado don Juan de Austria de Diego Velázquez (P01200)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Ao longo das paredes, entre janelas, sucediam-se quadros de batalhas que imortalizavam as vitórias e outros acontecimentos militares que ilustravam o poderio militar de Espanha durante o

reinado de Felipe IV⁹, intercalados por quadros de Zurbaran representando os doze trabalhos de Hércules, representado como *Hercules Hispanicus*, fundador de cidades como Sevilha e Segovia, e antepassado mítico dos Habsburgos.¹⁰

Para além deste quadros destinados ao Salón, outras pinturas foram encomendadas para decorar as paredes do *Palacio*: um *Retrato equestre do Conde-duque de Olivares*, de Velázquez, que se pode associar ao conjunto dos retratos reais, e vários grupos de pinturas: um conjunto relativo à História de Roma, composto por obras de Giovanni Lanfranco, Aniello Falcone, Domenichino, Andrea Camassei, Giovanni Francesco Romanelli, Paolo Doménico Finoglia, Cesare Fracanzano, Andrea di Lione, Micco Spadaro, Viviano Codazzi, Nicolas Poussin, e José de Ribera. Este conjunto abordaria diversos temas: funerais de imperadores, combates de gladiadores, festas báquicas e lupercalia, paradas militares.

Um conjunto de paisagens clássicas, composto por pinturas de Claude de Lorain, Poussin, Gaspard Dughet, Jan Both, e Herman van Swanevelt, algumas retratando a paisagem romana ou revelando inspiração clássica, outras figurando nessas paisagens a presença de santos, eremitas e religiosos.

Um conjunto de obras de Giovalli Lanfranco apresentava episódios da vida de São João Baptista: *O nascimento de São João Baptista anunciado a Zacarias*, *Predicação do Baptista no deserto*, *Degolação de São João Baptista*, *São João Baptista despede-se de seus pais*, e também um *Sacrifício a Baco*.

Finalmente, três retratos de bufões ou bobos pintados por Velázquez, *Don Juan de Austria*, *O bufão 'Barbarroja'*, *don Cristóbal de Castañeda y Pernia*, e *Pablo de Valladolid*, provavelmente destinados aos aposentos da rainha.

⁹ Batalhas e acontecimentos militares, que correram durante o reinado de Felipe IV, de Juan Bautista Maino: *A recuperação da Bahía de Todos os Santos*, Diego Velázquez: *A rendição de Breda*; Antonio de Pereda y Salgado: *O socorro de Génova pelo segundo Marquês de de Santa Cruz*; Vicente Carducho: *A expugnação de Rheinfelden*; Jusepo Leonardo: *A rendição de Juliers*; Vicente Carducho: *A vitória de Fleurus*; Félix Castelo: *A recuperação da Ilha de San Cristóbal* por Don Fadrique de Toledo.

¹⁰ Os trabalhos de Hércules, por Zurbáran: *Hércules e o touro de Creta*; *Luta de Hércules com Anteu*; *Luta de Hércules com o javali de Erimanto*; *Hércules desvia o curso do rio Alfeu*; *Hércules e o Arqueiro*; *Hércules luta com o leão de Nemeia*; *Hércules luta com a hidra de Lerna*; *Hércules fecha o estreito de Gibraltar*; *Hércules dá a norte ao rei Gerion*; *Morte de Hércules*.



El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia de Diego Velázquez
(P01199 Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado)



Pablo de Valladolid de Diego Velázquez (P01198)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Terminada a edificação e a decoração do Buen Retiro, iniciou-se a construção da Torre de la Parada. Localizado no Monte del Pardo, nos limites dos terrenos do Palacio del Pardo, a Torre de la Parada foi originalmente construída em 1547-49 por ordem de Felipe II, com os planos de Luís de Veiga, e renovada e acrescentada em 1636, por ordem de Felipe IV e segundo os planos de Juan Gomez de Mora, que já tinha desenhado o Palácio da Zarzuela para o irmão do rei, Don Fernando, Cardeal-Infante e Vice-rei da Flandres.¹¹

O corpo original do edifício, fortemente vertical, encimado por uma agulha, foi envolto por uma construção de pedra e tijolo, que definiu dois pisos em torno de um poço central de escadas. No primeiro piso, o principal, situavam-se várias salas, que comunicavam entre si, à excepção do oratório e do quarto do rei.

Ao invés da obtenção de quadros para o Buen Retiro, na qual Olivares teve uma função primordial, a escolha das pinturas foi sobretudo feita pelo rei e pelo seu irmão, Dom Fernando, em diálogo com Velázquez, em Espanha, e com Rubens, em Bruxelas¹², no total, a encomenda incluiria um conjunto de cento e setenta e três quadros, cuja descrição conhecemos graças a diversos inventários realizados¹³: para o oratorio, seis quadros sobre a vida da Virgem, Adão e Eva, uma Concepção, dez Anjos com atributos marianos e cinco outras pinturas sobre a Virgem, todos da autoria de Vicente Carducho.

¹¹ ALPERS, Svetlana, *The Decoration of the Torre de la Parada*, Londres, Phaidon Press, 1971. BUSTAMANTE, Iván, JIMENÉZ CAMACHO, Claudio, 'De vuelta a la Torre de la Parada (1): El edificio', *Sitios reales*, 199, 2014(1), pp.14-24.

CRUZ VALDEVINOS, José Manuel, 'Menipo y Esopo en la Torre de la Parada', *Velázquez*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado y Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 141-167. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Araceli, 'Un edificio singular en el monte del Pardo: La Torre de la Parada', *Archivo Español de Arte*, n.º CCLVIII, Madrid, 1992, pp. 199-212. MENA MARQUÉS, Manuela B., 'Velázquez en la Torre de la Parada', *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 101-155. Rubens: *Dédalo y el minotauro*, cat. exp., La Coruña, Museo de Bellas Artes, 1990.

¹² Tendo-se perdido a *memoria original* que Felipe IV enviou a Rubens em 1636, é possível reconstruir parcialmente os seus intentos a partir das cartas que o pintor escreveu ao rei e ao seu irmão. ALPERS, op.cit, pp..34,35, 99.

¹³ Há notícias de inventários realizados em 1665, 1700, 1714, 1747 e 1794.



Felipe IV, cazador de Diego Velázquez (P01184)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado



El cardenal-Infante Fernando de Austria, cazador de Diego Velázquez (P01186)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado



El príncipe Baltasar Carlos, cazando de Diego Velázquez (P01189)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

A sala principal da Torre, a Galeria Real, voltada a oeste, e que constituía numa pequena escala o correspondente às salas do trono do Alcázar e do Buen Retiro, exibiria retratos de personagens reais, vestidos como caçadores, da autoria de Velázquez: *Felipe IV, caçador*; *O cardeal-infante don Fernando de Austria* e *o Príncipe don Baltazar Carlos, caçador*. Na mesma sala estariam igualmente diversos quadros de Frans Snayers, com cenas de caça, em que participavam membros da família real e uma obra de Velázquez, denominada *Tela Real*, representando uma caçada ao javali no interior de um terreiro fechado, protagonizada por Felipe IV e tendo a rainha a assistir.

Para além do conjunto de dezassete quadros de ‘Sitios Reales’, palácio reais, da autoria de Félix Castelo e Jusepe Leonardo, que seria destinado às paredes das escadas que ligavam os vários pisos da Torre, a colocação dos restantes quadros permanece relativamente problemática, mas, dada a dimensão disponível das superfícies e o número de quadros inventariados, quase todas as paredes deveriam estar cobertas de quadros.

Pelos inventários é possível supor que nas superfícies sobre as portas e sobre as janelas estavam colocados cinquenta e três quadros de animais, sobretudo cães, por exemplo de Paul de Vos, *O galgo branco*, quadros ilustrando algumas fábulas de Esopo¹⁴ e cenas de caça, por exemplo, de Paul de Vos, *Raposa correndo* e de Frans Snyders, *Javali apossado*.

Numa sala, provavelmente contígua à galeria real, estariam dois quadros de Rubens, *Heráclito, o filósofo que chora* e *Demócrito, o filósofo que ri*, e um quadro de Velázquez, com dois retratos de filósofos relacionados com a Escola Cínica, *Esopo* e *Menipo*,¹⁵ e

¹⁴ ALPERS, op. cit., p.120: ‘The 1700 inventory, which is very succinct in titling pictures, simplifies the subjects of some of the animal pictures by referring to them by the name of a single animal, for example, Inv. 1700, No. [69], *Lion*, or Inv. 1700, No. [99], *Cone jo*. In the 1747 inventory, however, and in the list of paintings removed from the Torre de la Parada to the Pardo in 1714, which appears in the fourth *presupuesto* at the beginning of the 1747 Pardo inventory, we find the actions in these pictures described, and discover that some of them are not simple animal portraits, but illustrate fables of the Aesopian type. Although only one of these works is described as a *fabula* (Pardo 1747, No. [19]), we also find the lion in the net and the mouse (Pardo 1747, No. [15]), the tortoise and the hare (Pardo 1747, No. [27]), and the eagle with the tortoise in its daws (Torre 1747, No. [90]).’

¹⁵ A presença de figuras cínicas nas coleções reais de Felipe IV não surge em algumas das obras contemporâneas que referem a continuidade histórica do pensamento cínico: BRACHT BRANHAM, R, GOULET-CAZÉ, M.-O., *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its*

também quatro retratos de bufões, ‘diferentes sujeitos y enanos’, pintados por Velázquez; três desses bufões seriam anões, *El Niño de Valdecillas*, o bufão ‘*El Primo*’ e *Don Sebastián de Morra*, e o quarto, *O Bufão Cabalacillas*, estaria agachado, mostrando a mesma altura dos restantes bobos; a mesma sala exibiria o quadro de Velázquez, o *Deus Marte*, representado com a figura de um homem maduro, musculado, que surge quase despido, tendo colocado um capacete militar, numa atitude taciturna, meditativa.

Os espaços restantes seriam ocupados por um conjunto de cinquenta e quatro quadros, inspiradas em geral nas *Metamorfoses* de Ovídio, pintados por Rubens e outros pintores flamengos da sua oficina: Cornelis de Vos, Jacob Peeter Gowy, Erasmus Quellinus, Jacob Jordaens, Peeter Symons, Jan Cossiers e Theodoor van Thulden, seguindo desenhos e orientação de Rubens.¹⁶

Legacy. Berkeley: University California Press, 1996. SLOTERDIJK, P., *Kritik der zynischer Vernunft*. 2 Bände. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1993. FOUCAULT, M., *Le gouvernement de soi et des autres II. Le courage de la vérité*. Paris : Gallimard, 2009. ONFRAY, M., *Cynismes*. Paris : Le livre de Poche, 1992. Para a relação dos retratos dos anões com os cínicos e os eremitas cristãos : CLOSET-CRANE, Catherine, ‘Dwarfs as Seventeenth-Century Cynics at the Court of Philip IV of Spain : a Study of Velázquez ‘Portraits of Palace Dwarfs ‘, *Atenea*, n.1, Vol .25 Jun. 2005. Sobre os bobos e anões na pintura de Velázquez: BOUZA, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austria*. Oficios de Burlas. Madrid: Temas de Hoy, 1991. ALHAMBRA, Luis Peñalver De soslayo. *Una mirada sobre los bufones de Velázquez*. Madrid: Fernando Villaverde, 2005.

¹⁶ Da autoria de Rubens, estariam *O rapto de Deidamia, ou Lapitas e os Centauros; O rapto de Proserpina; O banquete de Tereu; Orfeu e Eurídice; O nascimento da Via Láctea; Mercúrio e Argos; A fortuna; Vulcano forjando os raios de Júpiter; Mercúrio; Saturno devorando um filho; O rapto de Ganimedes; Sileno, ou um fauno*.

De Rubens com colaboração de outros pintores da sua oficina: *Mercurio e Argos; Orfeu e Eurídice; Fortuna; Rapto de Hipodâmia; Mercurio e Argos; Banquete de Tereu; Rapto de Proserpina; Sátiro; Baco e Ariadna* (segundo um desenho de Rubens). De Erasmus Quellinus: *Cupido navegando sobre um golfinho; A perseguição das Harpias (as Harpias perseguidas por Gethes e Calays); A morte de Eurídice; O rapto de Europa*. De Theodoor van Thulden: *Orfeu e os animais*. Jacob Jordaens: *Cadmo e Minerva* (segundo um desenho de Rubens); *As bodas de Tetis e Peleu*. De Cornelis de Vos: *Apolo perseguindo Dafne* (segundo um desenho de Rubens); *Apolo e a serpente pitão*. De Jacob Peeter Gowy: *A queda de Ícaro; Hipómenes e Atalanta*. De Jan Carel van Eyck: *A queda de Faeton*. Jacob Jordaens: *Apolo vencedor de Pã*. De Jan Cossiers: *Narciso; Prometeu trazendo o fogo*.



Heráclito, el filósofo que llora de Paulo Rubens (P01680)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado



Demócrito, el filósofo que ríe de Paulo Rubens (P01682)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Se considerarmos agora cada uma destas pinacotecas, como se estruturam, como duplamente se iluminam e elucidam os dois conjuntos?

Procurando estabelecer, para cada das colecções, agrupamentos comparáveis, distinguimos para a pinacoteca do Buen Retiro os seguintes grupos:

1.1. Figuras reais, masculinas e femininas, enquanto cavaleiros: o casal real, o herdeiro e os progenitores do rei, em retratos equestres, masculinos e femininos, impondo-se sobre o território;

1.2. Batalhas ou actos militares, que ocorreram durante o reinado de Felipe IV;

1.3. Um modelo mitológico, os 'Trabalhos de Hércules', dito *Hispanicus*, antepassado mítico e referência paradigmática dos Habsburgos;

1.4. Cavalos, como companheiros ou símbolos de estatuto superior e militar;

1.5. Paisagens clássicas, como imagens de um mundo ordenado e pacífico, onde se dispõem figuras que ultrapassaram as paixões mundana: eremitas, santos, religiosos, ou personagens campestres;

1.6. As figuras dos bufões, como 'locos discretos', que imitam figuras históricas: o bufão Don Juan de Áustria, que imita o seu homónimo, vencedor da batalha de Lepanto contra a Armada turca, em 1571, o bufão don Cristóbal de Castañeda y Pernia, 'Barbarroja', que imita o almirante turco Hayreddin Reis, dito Barbarossa, que dominou o Mediterrâneo até cerca 1540, e o bufão Pablo de Valladolid, em pose de declamador dramático, vestido com grande austeridade;

1.7. Cenas de História Romana, assumindo a continuidade entre Roma clássica e do Império Espanhol.

1.8. Retratos da vida de São João Baptista.

Estes grupos podem-se comparar com os quadros existentes na Torre de la Parada:

2.1. Figuras reais, apenas masculinos, enquanto caçadores, o rei, seu irmão e o príncipe herdeiro, representados ao ar livre, nos bordos da natureza selvagem ou envolvidos em actividades de caça;

2.2. Cenas cinegéticas: caçadas, perseguições de presas, que envolvem ou não personagens reais;

2.3. Cenas mitológicas em que se conectam a guerra, a caça e a sexualidade (casamentos, raptos, perseguições), mortes, quedas e derrotas;

2. 4. Cães: a expressão de autonomia, a fidelidade, natural, e não falso, comportamento - sem preconceitos e artificialidades;

2. 5. Palácios Reais, ‘Sitios Reales’, que impõem uma ordem à natureza selvagem;

2. 6. Bufões, anões ou não, pintados em ambiente obscuro ou em cavernas, à semelhança de ascetas;

2. 7. Filósofos, que fundamentam o realismo pragmático de poder político e militar: a transformação perpétua de uma realidade que se renova sempre, através da figura de Heráclito, uma concepção materialista da realidade, personificada por Demócrito¹⁷, e os retratos de Esopo, reconhecido pelas suas fábulas morais que têm animais como personagens, e do filósofo cínico Menipo, personagens a que se deve acrescentar a figura do deus Marte, meditativo;¹⁸

¹⁷Sobre a conjunção de Heraclito e Demócrito no pensamento e iconografia do Renascimento e do Barroco, RICO, Francisco, ‘Los filósofos de Velázquez o El Gran Teatro del Mundo’, *El Paseante*, Nº. 18-19, 1991, pp. 50-61. VIVES-FERANDIZ, Luis, *Vanitas: Retórica visual de la mirada*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2011.

¹⁸ Sobre a interpretação destas figuras, MENA MARQUÉS, op. cit., pp.127-132, 140-148.



Menipo de Diego Velázquez (P01207)

Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado



Esopo de Diego Velázquez (P01206)

Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

2.8. Cenas da vida da Virgem.

Assumida através do paralelismo destes grupos a possibilidade de articulação entre as duas pinacotecas, que consciência do rei se revela no Buen Retiro? Ela surge articulada com o conjunto arquitectónico e paisagístico, com os actos protocolares em que o soberano está física ou simbolicamente presente.

No Buen Retiro, o rei coloca-se entre a cidade e o campo agricultado, num espaço de entretenimento e de fruição, de realização de espectáculos teatrais, no Casón, de touradas, de naumaquias nos lagos artificiais, de passeios nos canais, bosques, hortos, que prolongam os jardins e nos quais se podem encontrar, em paralelo aos gabinetes de curiosidades, uma ‘galeria das feras’ e uma jaula com aves exóticas.

Também do ponto de vista temporal, a posição do rei é mediadora: o soberano coloca-se entre a história próxima, patente pela evocação das batalhas e dos acontecimentos militares recentes, sob os escudos dos seus reinos, pintados no tecto do Salón, e os episódios da história de Roma, entre a mitologia, evocada por Hércules, antepassado da dinastia numa história remotíssima, e a visão de uma natureza futura ou redimida, evocada pelos quadros ‘arcádicos’, de Poussin, Lorrain, Dughet, que ilustram uma natureza pacificada, habitada por santos, eremitas e religiosos. A natureza está igualmente presente nos retratos equestres, as perspectivas em que surgem as personagens atravessam os campos agricultados até as montanhas inóspitas, mas também nos cavalos, domados e símbolos da superioridade dos seus cavaleiros.

Apesar de ser a pinacoteca de um rei católico, Jesus Cristo apenas surge no Buen Retiro indirectamente, suposto nos quadros dedicados à vida de São João Baptista. A identificação do rei com Hércules, cujo esforço incessante era também modelar para os cínicos antigos, mas também a identificação frequente de Felipe IV, num âmbito literário, com Júpiter¹⁹, justificaria a ausência de representação de episódios da vida de Jesus, nestas duas pinacotecas?

¹⁹ Sobre a identificação poética de Felipe IV a Júpiter na poesia de Saavedra: DÍEZ DE REVENGA, op.cit, pp.202, 204-5.

Todavia, também nesta representação de aparato está presente a desconstrução do protocolo e da teatralização dos comportamentos, através dos retratos dos bobos, ‘locos discretos’, que, personificando personagens reais do passado ou exagerando a disposição retórica, parecem ironizar e enfrentar os próprios cortesãos seus contemporâneos: o bobo Barabaroja, que surge no quadro de Velázquez como uma personagem colérica e tonitruante, terá sido afastado da corte por um período devido a uma resposta ao Conde-Duque de Olivares, tomada por inconveniente.

Se a figura do soberano que emerge no Buen Retiro é de aparato, de afirmação cívica e militar de poder, outro é o registo na Torre de la Parada. Aí, a decoração segue as características dos pavilhões de caça da época, dedicados aos preparativos e ao repouso depois das caçadas, mas também ao convívio com convidados de alta estirpe, funções a que se acresce, no caso da Torre, uma outra: a sua decoração parece ter tido uma componente educativa em sentido lato, tendo em vista a educação do príncipe herdeiro, Don Baltazar Carlos, a sua preparação para funções régias: para a guerra, através da caça; para a política, através das fábulas; para a vida amorosa e o erotismo, através das cenas mitológicas.

Está igualmente presente uma introdução à vida ética e à caracterização do mundo, através de um quadro fundamental filosófico, no qual se reconhece a presença de alguns elementos do neo-estoicismo, aportados através da relação de Rubens com Justus Lipsius e de Velázquez com Quevedo.²⁰ É um quadro que tem um duplo aspecto, teórico e prático, por um lado, evocando Heráclito e Demócrito, cuja correlação permitiria propor o sentido de uma totalidade sempre em devir e ultimamente material, sem intervenções de transcendência, e, por outro, radicalizando a crítica ética, alicerçada na presença de Esopo e de Menipo, que dão conta de uma ética radical que desmonta as máscaras e as

²⁰ Sobre o neo-estoicismo, Quevedo e Velázquez, ETTINGHAUSEN, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*. Oxford: Oxford University Press, 1972. Sobre Justus Lipsius e Rubens: SAUNDERS, Jason Lewis *Justus Lipsius: The Philosophy of Renaissance Stoicism*, New York: Liberal Arts, 1955; MORFORD, Mark, *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

convenções, aproxima numa mesma humanidade reis e escravos e homologa ultimamente os homens e os animais.

Ao invés do Buen Retiro, a consciência do soberano já não se alarga às figuras femininas, inclui apenas os três elementos masculinos coetâneos. Nos retratos das personagens reais, mas também nos restantes conjuntos, predominam cães²¹, como expressão da protecção e da fidelidade, mas também da sua ferocidade e habilidade cinegética; os cães surgem nos quadros, não apenas como belos animais, mas alguns quadros parecem evidenciar a expressão bestial da sua animalidade, a sua ferocidade ocasional ou a trivialidade de urinarem sem pudor.

Relevantes, pois, as cenas mitológicas, que prolongam as ilustrações das fábulas de Esopo; a escolha dos episódios de Ovídio por Rubens não parece óbvia, que episódios ou figuras foram escolhidos? Cenas de raptos, perseguições, perdas, quedas, cenas de violência em acto, ou de fracassos, de preparativos, de violência profunda (Cronos, comendo um filho), mas também o sentido da criação do mundo, da Via Láctea, uma figuração da Fortuna, uma imagem da Razão. Que intentaria tal escolha? A ilustração das transformações inerentes ao mundo, a mostração da violência sempre latente, mas também o necessário íntimo domínio, de controle pela razão do horror que a violência do mundo suscita?

As propriedades reais, por seu lado, palácios dos Habsburgos que estabelecem o sentido de instauração ordenadora, uma imposição da soberania ante os homens, mas também de ordenação da natureza, reforçando o papel mediador do rei.

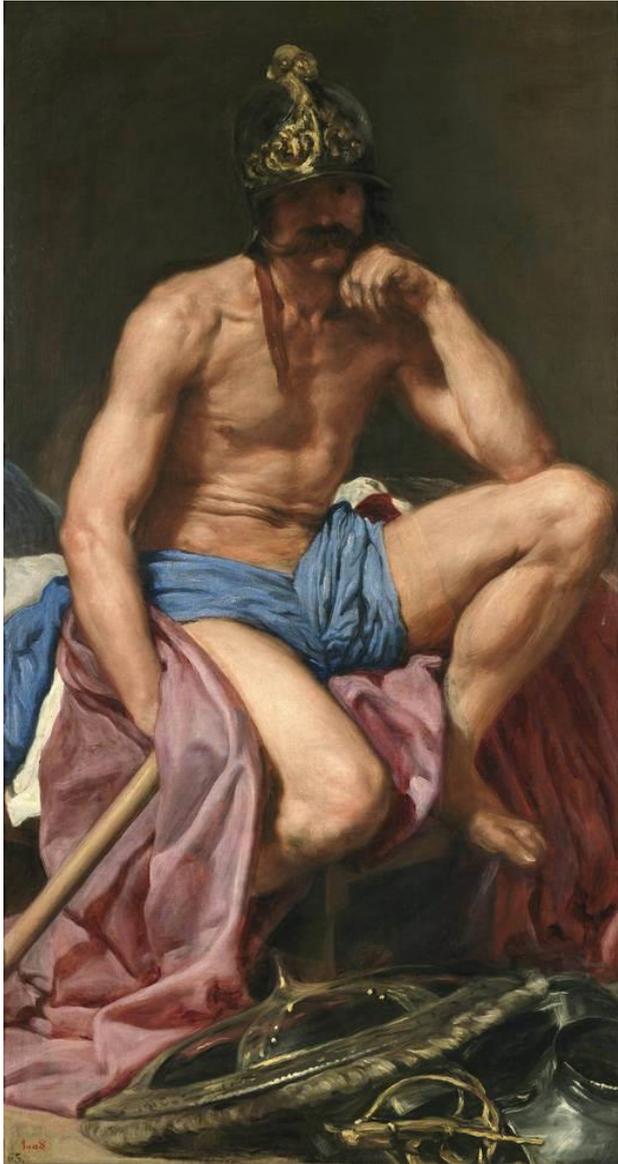
A subjectividade do soberano na Torre comporta igualmente um momento de reflexão sobre o mundo, de reconhecimento de alguns dos mecanismos de constituição, momento desconstrutivo feito também aqui através dos bobos, companheiros dos reis desde criança. Os bobos surgem em quatro retratos, de três anões, e um quarto representado acororado.

Questionando a identificação dos anões feita no século XIX pelo historiador Cruzada Villaaamil,²² a interpretação de Mena Marqués vê nos bobos um jogo conceptual que completa o conjunto dos

²¹ Há também representações de outros animais: águia, elefante, coelho, raposa, javali, ovelha, galinha e combinações de vários animais. ALPERS, op.cit, pp.119-120

²² BROW-ELIOTT, op.cit., pp. 272-3; MENA MARQUÉS, op. cit, p.103.

quatro filósofos, jogo que se completaria pela imagem de um Marte cansado e meditativo.



Marte de Diego Velázquez (P01208)

Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado



Bufón con Libros de Diego Velázquez (P01201)

Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Nesse jogo, opor-se-iam, , por um lado, a gravidade presunçosa do bobo com livros, que vestido de aristocrata exhibe a falsa sabedoria do falso filósofo, e o burlesco irónico de Cabalacillas, que acoradado aguarda o momento da sua intempestiva intervenção, e, por outro, entre a idiotia e infantilidade de Francisco Lezcano, 'El niño de Vallecás', vestido de camponês e com um chapéu de viajante, e a inteligência e o olhar desafiante de 'El Primo', que,

como que sentado num trono, vestindo uma rica sobrecapa sobre a vestimenta verde de camponês, ilustra simultaneamente a lucidez e a consciência da impotência. A representação de Marte cansado e meditativo, nu sobre um leito, homologa o erotismo e a guerra, mas a que Velázquez sobrepõe o momento meditativo.²³



El Niño de Vallecas ('El Idiota') de Diego Velázquez (P01204)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

²³ MENA MARQUÉS, op. cit, p.127-154.



El bufón Calabacillas ('El Picaro') de Diego Velázquez (P01205)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Colocando em paralelo estas duas facetas da consciência do soberano, numa o rei surge como o sujeito, o centro e o actor maior, cuja presença na sala do trono, presença efectiva ou simbólica, se repercute por todo o palácio, afirmando a força da sua consciência, simultaneamente pública e privada; noutra, o soberano é o observador primeiro, aquele que contempla e partilha com os mais próximos ou os que mais considera, os nobres

visitantes da Torre de la Parada, essa faceta simultaneamente privada e íntima.



El bufón el Primo ('El Rey') de Diego Velázquez (P01202)
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Os paralelismos e contrastes que estabelecemos entre grupos de pinturas e temas tratados mostram a continuidade e articulação das duas faces da consciência do soberano, mas revelando diferentes aspectos do identitário, do histórico, do mitológico, do real e do imaginário, das relações com a violência, dos modos de atender à verdade, cognitiva e ética, de compreender as relações entre a realidade e a ficção, a presunção e o burlesco, a idiotia e a lucidez. Em alguns aspectos, não é óbvia a relação entre os dois registos: se a figura pública do rei retoma à história Roma Antiga para configurar as suas actuações (proclamações, paradas, festas, jogos de gladiadores), a figura íntima do rei prefere a meditação, a autêntica filosofia, enquanto modo de vida, filosofia prática?

Distanciados no espaço, como se articulam estes dois registos? Ainda que dispersos por um vasto número de pinturas, eles constituem uma única subjectividade, atravessada por intrínsecas correlações e aposições, o alcance de cada registo só se revelando por referência ao outro. Na confluência da pintura, da arquitectura e da teatralidade, ocorre a gestação de uma estranha subjectividade, que agrega, ao fluxo da vida de Felipe IV, a daqueles que por estes quadros se tornaram seus contemporâneos.

A pinacoteca do Palacio del Buen Retiro evidencia, pois, a dimensão pública dessa consciência, que se constitui pela confluência de múltiplos operadores e referências privadas, estabelecendo um quadro de temporalidade e espacialidade, de historicidade e de imaginação. Esta consciência visa mostrar a qualidade liminar do soberano, a força mítica (Hércules está nas duas pinacotecas) da sua destinação, a sua disposição para o esforço, mas também a clemência (veja-se na *Reconquista da Bahia* índios e holandeses curvados diante da esfinge de Felipe IV) e generosidade que pode conceder (Veja-se em *As lanças, a rendição de Breda* a cortesia e mútua consideração entre vencedores e derrotados), de modo a revelar a intimidade do soberano, tornando-a pública.

Ao invés, é a dimensão reservada dessa consciência que emerge da pinacoteca da Torre de la Parada, articulando a esfera privada e o registo íntimo, mas tal como a consciência pública do soberano não se esgota no seu aparato, também a dimensão reservada da consciência do soberano está orientada para a preparação para a esfera pública, num esforço não apenas de educação do príncipe,

mas de aperfeiçoamento reiterado do soberano, de aprendizagem e de controle, de compreensão da totalidade e de reconhecimento, na experiência da nudez meditativa de Marte, do âmago da sua teatralidade.

III

Destruída e saqueada a Torre de la Parada em 1710 durante a Guerra da Sucessão de Espanha, foi a sua colecção transferida, num primeiro momento, para o Real Alcazar, e, depois do seu incêndio em 1734, para o novo Palácio Real de Madrid, e, finalmente só no Séc. XIX, para o Museu do Prado. Por seu lado, também o Palácio del Buen Retiro já não existe como tal, os seus jardins foram danificados durante as invasões francesas em 1808, que aí construíram o seu quartel general, os edifícios quase totalmente destruídos durante a Guerra da Independência, em 1814, pelas tropas comandadas por Wellington, restando actualmente as alas correspondentes ao 'Casón' e ao 'Salón de Reinos', transformadas em Museu do Exército; a sua colecção de pintura foi igualmente transferida para o Museu do Prado.

Integrados os dois conjuntos no espólio do museu, exposto um grande número dos seus quadros nas salas do Prado, apenas em exposições temporárias, como que reconstituiu em 2005²⁴ o 'Salón de Reinos' é possível uma revisão parcelar dos elementos construtivos da consciência do soberano.

Todavia, se a subjectividade que sustenta esta consciência emerge de uma idiosincrasia excepcional e em específicas circunstancialidades epocais e culturais, é possível reconhecer nos dois registos da consciência do soberano, um público/privado, outro privado/íntimo, entrecruzados e interimplícitos geram uma subjectividade unívoca, uma 'intimidade pública' que é a identidade difusa de uma época de fulgor e de decadência.

O estranho modo de consciência do soberano, que articula anões e semi-deuses, almirantes reais e fictícios, cães e cavalos, filósofos e bobos, tem todavia um suporte já não corporal mas

²⁴ 'El Palacio del Buen Retiro y Felipe IV', mostra temporária no Museu do Prado, 6 de Julho a 27 de Novembro de 2005.

materializado nas pinturas, arquitecturas e paisagens; ele abre-se e é animado por uma totalidade em devir, perpétuo fluxo de base materialista, no qual se agregam factos históricos e acontecimentos mitológicos, a violência e a placidez, o erotismo e a sexualidade, a normalidade e a deficiência, o burlesco e a presunção, a lucidez e a idiotia.

Esgota-se este quadro axiológico, de diferenciação e liminares, de oposições e correlações, na figura e época de Felipe IV? Perdida a conexão entre pinturas, arquitecturas e paisagens, já nada significa esta subjectividade? Não antecipará ela a consciência comum, mas anónima dos indivíduos contemporâneos, gerada, já não por quadros, arquitecturas e paisagens, mas pela circulação das representações mediáticas? Sugerimos, pois, que esta consciência liminar e diferencial se tornou contemporaneamente a consciência, já não de um soberano, mas a consciência generalizada, a *consciência soberana*, o quadro axiológico e ontológico de uma Idade Secular²⁵ em que os indivíduos se relacionam com o mundo através da circulação mediática de representações.

Esta subjectividade inteiramente mergulhada num mundo imanente, soberana porque hegemónica, não é exactamente um 'corpo sem órgãos'²⁶, mas é provida de uma consciência que perpassa as mentalidades dos indivíduos e grupos, neles definindo o estatuto do mundo enquanto realidade 'pura e dura', 'bela e suja', tornando presente, ainda que em latência, uma historicidade liminar, que liga o imaginário mitológico e os acontecimentos históricos, e uma espacialidade diferenciada - cidade/campo, campo agricultado/áreas selvagens, espaço real/espaço de pacificação e reconciliação.

O que era uma estranha subjectividade, em cuja constituição colaboraram, de modo intencional ou tácito, reis e cortesãos, artistas e filósofos e todos os que participaram nas

²⁵ TAYLOR, Charles. *A Secular Age*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2007.

²⁶ ARTAUD, A. *Œuvres complètes*, tome XIII : *Van Gogh, le suicidé de la société* ; *Pour en finir avec le jugement de dieu* (suivi de) *Le Théâtre de la cruauté* ; *Lettres à propos de 'Pour en finir avec le jugement de dieu'*. Paris : Gallimard, 1974. DELEUZE, G.-GUATTARI, F. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972 ; idem. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

cerimónias e observaram as duas pinacotecas, tornou-se na época contemporânea o quadro axiológico que permeia a secularidade do mundo, a dinâmica materialista e fluída de uma consciência de todos e de ninguém, promovida pelos meios e tecnologias de comunicação. Consciência mediana, nela há também um registo de aparato, privado e público, normativo e ritual, que recobre e remete para o nóculo reservado do íntimo e privado, em que dominam o arbítrio e as expressões subversivas do desejo, mas também os momentos de discernimento e elevação.

