ISSN 2236-0719

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização
Ana Maria Tavares Cavalcanti
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas
Outubro 2011

CBHA

As princesas de Bragança - dos retratos de Taunay à tradição retratística espanhola[1]

Elaine Dias
Docente Unifesp

Resumo
Em 1816, Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança casaram-se, respectivamente, com o Rei Fernando VII da Espanha e seu irmão Carlos Maria Isidro de Bourbon. Nesta ocasião, o pintor francês Nicolas-Antoine Taunay realizou dois retratos das princesas portando em seus peitos retratos em miniaturas de seus noivos. Taunay realizava, entre outros fatores, uma conexão política e artística com a tradição da retratística espanhola, rememorando, além dos retratos de Carlota Joaquina, aquele de Juana de Áustria, entre outros. Pouco tempo depois, foram produzidos outro conjunto de retratos das princesas em Madri pelos artistas Bernardo Lopez e Vicente Lopez. Analisaremos estes retratos e sua relação com a tradição retratistica ibérica, identificando as diferenças culturais, os novos atributos, e sua importância na cultura ibérica do século XIX.

Palavras-chave: Nicolas-Antoine Taunay. Retrato.
Espanha. Maria Isabel de Bragança. Maria Francisca de Bragança.

Résumé
En 1816, Maria Isabel et Maria Francisca de Bragança si marient, respectivement, avec le Roi Ferdinand VII d'Espagne et son frère Carlos Maria Isidro de Bourbon. Pour cela, le peintre Nicolas-Antoine Taunay a fait deux portraits des princesses en portant sur leurs poitrines les portraits en miniature de leurs fiancés. Taunay permet, entre autres, les rapports politique et artistique avec la tradition du portrait espagnol, tout en rappelant soit les portraits de Carlota Joaquina, soit celui de Juana d'Áustria, parmi d'autres. Quelques

[1] Agradeço a Fundación Carolina na Espanha por ter financiado parte desta pesquisa.

temps après, les peintres Vicente Lopez et Bernardo Lopez ont peint en Espagne les portraits des princesses. Le but de cet article est danalyser ces portraits et son rapport avec la tradition du portrait ibérique et d'identifier les différences culturelles, les nouveaux attributs et son importance dans la culture ibérique du XIXème.

Mots-clès: Nicolas-Antoine Taunay. Portrait.
Espagne. Maria Isabel de Bragança. Maria Francisca de Bragança.

Nicolas-Antoine Taunay é conhecido no meio artístico como um pintor de paisagens. Paisagens francesas, holandesas, romanas e cariocas – como a célebre Cascatinha da Tijuca -, nos remetem a esse pintor francês, que aqui aportou com toda a sua família em 1816, em companhia de outros artistas na célebre Missão Artística. Em sua extensa produção, a pintura de retratos recebe lugar de destaque. Além de retratar seus amigos pintores, como Hubert Robert, retratou a aristocracia e a realeza luso-brasileira e, principalmente, os membros de sua família: sua esposa Josephine [2] e seus filhos, Adrien-Aimé, Félix-Émile, Charles, Hypolithe e Théodore, retratados em diferentes idades. Como parte do seio íntimo da família, inclui-se o retrato da criada Jeanneton, cujo flerte com a tradição retratística holandesa nos parece evidente.[3]

Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Assis fazem parte de um conjunto de pinturas onde são representadas suas irmãs Maria Teresa, Isabel Maria, Maria Assunção e Ana de Jesus, além do filho de

[2] Ver LEBRUN JOUVE, 2003; SCHWARCZ, 2008.

[3] Ver MIGLIACCIO, 2006.

Maria Teresa, o pequeno Sebastião, e a Rainha Carlota Joaquina. No inventário da coleção do Palácio de Queluz, a descrição nos informa ainda uma atribuição um pouco distinta dos títulos dos retratos. Aquele que consideramos, neste artigo, ser o retrato de Maria Isabel, há a informação de que se trata de Maria Francisca de Assis portando a miniatura de Carlos Maria Isidro. Aquele que aqui consideramos ser de Maria Franscisca é atribuído a Maria Teresa portando a efígie também de Carlos Maria Isidro. Isto se explicaria pelo fato das duas terem se casado com o mesmo Bourbón. Maria Teresa casou-se com Isidro após a morte de Maria Francisca em 1834. A datação dos retratos em seu conjunto é atribuída a 1816. Surgem, desta forma, as dúvidas. Os retratos foram possivelmente produzidos juntos e, nessa data, Maria Teresa não estava casada com Carlos Maria Isidro. Neste caso, a princesa representada seria sua irmã Maria Francisca, que porta no peito o retrato do marido Isidro, com seu típico bigode e farda. O outro retrato atribuído a Maria Francisca seria, na realidade, de Maria Isabel, pois ela porta no peito a efígie não de Carlos, e sim do irmão deste, Fernando VII, pois a miniatura é bastante semelhante ao seus retratos do Rei produzidos no período. Este artigo propõe-se também a considerar uma nova atribuição às retratadas, estabelecendo uma estreita ligação com os modelos de retratística provavelmente utilizados pelo pintor na composição dos mesmos

Estes dois retratos interessa-nos de forma particular. Maria Isabel casou-se com o Rei espanhol Fernando VII,

em 1816. Sua irmã, Maria Francisca, casa-se com o irmão de Fernando, Carlos Isidro de Bourbon, neste mesmo ano. As duas portuguesas partem rumo a Madrid e restam os retratos de Taunay que confirmam primeiramente, por meio da representação visual, esta aliança política. Eles parecem terem sido pensados para serem expostos juntos, pois mantém entre si uma relação íntima que corresponde à vida familiar e à aliança política ibérica, da qual as duas princesas são protagonistas.

Interessa-nos nesta comunicação, além de considerar uma outra atribuição das retratadas, aprofundar os elementos pictóricos, sociais, políticos e teóricos intrínsecos a estas telas. O ambiente espanhol, nesse sentido, oferece um rico aparato para um primeiro diálogo entre as pinturas, possibilitando um olhar mais aguçado não só entre as escolas artísticas francesa e portuguesa, mas principalmente, a tradicional retratística espanhola que se liga à tradição flamenga e italiana, a qual Taunay, certamente, mantinha contato. Embora a pesquisa destes retratos contemple uma abordagem direta também a outros séculos, sobretudo no que diz respeito à escola artística de Taunay e ao seu período, o século XVIII, pretendemos aqui traçar uma relação entre estas pinturas e o modelo espanhol do Renascimento. Consideramos que naquele período, existem elementos norteadores da composição do retrato de corte que, com sucesso, tornar-se-ão modelos para escolas artísticas nos séculos seguintes. Neste âmbito, tratamos das poses, do cenários, das vestimentas, dos acessórios, da escola

artística de seus autores, das referências visuais, de questões políticas e sociais intrínsecas a estas pinturas.

Maria Isabel é retratada em meio corpo. Está penteada à moda do período, O rosto é alvo, pintado de forma delicada; um brinco de pingente preto estabelece um diálogo sutil entre os cabelos e a roupa igualmente negra, mantendo a harmonia entre as partes. No centro do retrato, a gola branca de três babados ou *colerette* se destaca. No peito de Maria Isabel, pende o retrato em miniatura do Rei Fernando VII, ao lado de insígnias decorativas e da faixa de Carlos III. O retrato de Maria Francisca de Assis é semelhante ao de sua irmã, com algumas variações. No cabelo de Maria Francisca há um pente espanhol, denotando sua relação com o lugar de destino, ou apenas a confirmação de seu pertencimento a familia de seu noivo. Carlos Isidro pende em seu peito, representado igualmente em uma miniatura. As duas golas sobressaem-se nos dois retratos. Ambas são regulares, simétricas e feitas em renda, símbolo da nobreza. Seu uso se converteu em moda no século XVI e invadiu a Europa. François Boucher em sua *História do Vestuário no Ocidente* destaca seu uso na Índia e arredores e a admiração dos europeus em visita a esses países, tendo levado a moda aos Países Baixos e posteriormente a Espanha, onde se converteu em modelo, passando a ser um acessório diretamente ligado à moda espanhola. É certo ainda que muitos artistas que se estabelecem na Espanha, como Antonio Moro, ligam-se à tradição retratística flamenga, levando estas características ao solo espanhol. Também

Carlota Joaquina porta o acessório,[4] em alguns retratos realizados em Portugal[5] e também naquele pintado por Taunay, cuja presença do vestido vermelho pode ter sido uma exigência da Rainha, cor que a remete à Espanha, sua terra natal. Os vestidos das duas princesas são idênticos. As mangas são compridas, simbolos do decoro, ligeiramente bufantes, obedecendo a moda do fim do século XVIII.

Ambos são pretos, o que as liga não só à condição de luto que a corte sustentava em razão da morte de D. Maria I, mas a maneira tradicional do retrato flamengo e espanhol. Foi certamente pensada por Taunay como um elemento significativo em sua nova condição. Nos retratos espanhóis o negro relaciona-se à elegância, autoridade, dignidade e majestade, características que se destacam até o final do século XVII, tanto em homens quanto em mulheres. Evidentemente, o negro associa-se também à viuvez no caso feminino, mas não somente. Vicente Carducho também comentara em seu *Diálogo da Pintura*, o uso do preto no retrato espanhol, evocando também o retrato de doação, onde a figura aparece notadamente vestida de negro, símbolos evidentes de sua seriedade e compostura.[6] As antecessoras rainhas da península ibérica apareceram de preto em alguns retratos, seja como sinal de luto seja como reflexo desta tradição convertida em modelo. Antonio Moro pinta *Maria*

[4] http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=22&REGPAG=50&CRITERIO=retrato&IDFOTO=24940

[5] http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Fotografias/FotografiasConsultar.aspx?TIPOPESQ=2&NUMPAG=31&REGPAG=50&CRITERIO=retrato&IDFOTO=6581

[6] Ver PEREZ SANCHEZ, 2004.

de Áustria em 1551, com vestidos pretos bordados,[7] e esta maneira flamenga flamengo será incorporada a retratística espanhola. Também a presença de Felipe II nos Países Baixos estabelece um vínculo importante entre os países. A mesma cor aparece no retrato da *Infanta Isabel Clara Eugenia*, retratada por Pantoja de la Cruz em 1599, notando-se ainda os grandes collerettes em renda. Ela segura nas mãos a efígie em miniatura de seu pai, Felipe II, acessório recorrente em seus retratos. O mesmo acontece com o *Retrato de Isabel de Valois*. Nesta composição próxima às maneiras de Moro e Tiziano, Isabel está vestida de preto com mangas inteiramente abertas deixando entrever os braços cobertos com tecido de cor bege, segura nas mãos a miniatura de seu marido Felipe II. O retrato foi feito pouco tempo depois de seu casamento, e o uso do preto, neste caso, não denota qualquer relação com a morte.

O modelo austero preferido por Taunay não aparece, no entanto, nos retratos das irmãs realizados pelos pintores espanhóis em Madrid. Bernardo López Piquer pinta o retrato póstumo de Maria Isabel[8] a partir daquele já realizado por seu pai, Vicente Lopez, em meio corpo[9]. Nos dois retratos a Rainha porta um elegante vestido vermelho em um luxuoso cenário. Naquele de Bernardo Lopez, ela mostra em uma das mãos os planos do Museu

[7] O retrato está conservado no Museo del Prado, em Madrid. Ver: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-emperatriz-maria-de-austria-esposa-de-maximiliano-ii/

[8] http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/maria-isabel-de-braganza-reina-de-espana-como-fundadora-del-museo-del-prado/

[9] http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/maria-isabel-de-braganza-reina-de-espana/

do Prado, cuja arquitetura aparece na janela, mostrada pela própria princesa. É um retrato de homenagem em razão da dedicação de sua esposa à fundação do Museu. Também os de Maria Francisca feitos por Vicente Lopez e Agustin Esteve mostram um modelo mais tradicional de retratística porém menos austero.

Além da vestimenta, um dos atributos mais importantes nos retratos das princesas de Taunay são os pequenos retratos de Rei Fernando VII e Carlos Maria Isidro que elas levam em seus peitos. Estava selada, por meio do "retrato dentro do retrato", ou o "quadro dentro do quadro", a relação de intimidade e poder estabelecida entre os Bragança em Portugal e os Bourbon na Espanha. A importância do casamento duplo, da aliança política e o vínculo afetivo entre as duas princesas e os retratados, igualmente irmãos, era confirmada pelas miniaturas.

É essencial nos atermos à presença das miniaturas que, como atributo do retratado principal tornou-se algo comum à retratística espanhola, sobretudo entre os séculos XVI e XVII. A tipologia, no entanto, é bastante presente no Renascimento. É célebre o retrato realizado por Sandro Botticelli por volta de 1475, em que a figura de um homem segura de maneira veemente o medalhão de Cosimo de Médici. A representação viera, sobretudo, da pintura religiosa, em que Veronica segura o tecido com a imagem de Cristo em sangue e suor. A tipologia fora transformada e subtraída da esfera religiosa, passando para o âmbito social e humanístico, ligando o homem do Renascimento ao período antigo por meio das medalhas,

seja pela representação dos homens de seu tempo ou pela contemplação da virtude antiga. Menos de um século depois, Bronzino colocava em seu *Retrato de Bia* uma pequena medalha pendente sobre o rico vestido em seda. Não se trata de uma medalha antiga mas de alguém próximo à pequena Bia, isto é, seu pai o Duque Cosimo I de Médicis, à semelhança do que fizera Botticelli anos antes com o fundador da dinastia dos Médici.[10] O pequeno *retrato dentro do retrato* confere, assim, a relação de parentesco e afeto entre eles.

Sobre a questão *retrato dentro do retrato*, vejamos como se deu esta condução na retratística espanhola. A família de Carlos V será a primeira a incorporar este modelo em seu conjunto de retratos, sendo não só o grande Imperador da Europa aquele a figurar nas medalhas sustentadas nas mãos e colares dos personagens principais, mas também seu filho, Felipe II, cuja face aparecerá em diversas pinturas. O gênero do retrato contribuirá, nesse sentido, para estabelecer não somente o vínculo familiar mas também para mostrar a hierarquia entre os retratados e sua dimensão na esfera do poder europeu, além de evidenciar o valor da virtude do retratado, tornando-o um exemplo a ser admirado. Mas será através do aparato da medalha ou do camafeu que Carlos V e Felipe II serão mais representados nos retratos de família. A primeira tela em que o pequeno aparato aparece como símbolo de correspondência entre a figura principal e a pequenina figura é o Retrato de Juana de

[10] FALCIANI, NATALI, 2010:132.

Áustria. Vestida de negro, ela carrega, seja no peito, seja nas mãos, ora a miniatura de seu irmão Felipe II, ora aquela de seu pai, Carlos V. A história política de Juana de Áustria liga-se diretamente à família dos Bragança e, portanto, às nossas princesas. Filha de Carlos V, ela casa-se com João de Portugal, partindo da Espanha para aquele país onde se tornaria rapidamente viúva. Retorna a Espanha deixando em Portugal seu único e recém-nascido filho, o futuro Rei Don Sebastião, acompanhando seu crescimento por meio do poderoso instrumento do retrato. Entre 1554 e 1559 assumiu a regência na Espanha em nome de seu pai que abdicava ao trono, Carlos V, e também em nome do irmão, Felipe II, que partia aos Países Baixos para casar-se com Maria Tudor. Dá-se aí a necessidade da inclusão de suas miniaturas nos retratos de Juana de Áustria. Sanchez Coello a pinta de negro, rosto belo e firme, portando em seu peito, como um colar, o retrato em miniatura de Felipe II.[11] O uso da efígie como um colar denota a intimidade da jóia que se aproxima de seu corpo, como nos casos de Maria Isabel e Maria Francisca. Até mesmo em sua escultura fúnebre realizada por Pompeo Leoni em 1574[12] aparecerá o colar esculpido com a efígie de Felipe II, eternizando a importância definitiva dos irmãos ao reino da Espanha.

O mesmo se passará nos retratos de Isabel de Valois e Isabel Clara Eugênia. O retrato pintado por Coello mostra

[11] *Catalogo Alonso Sanchez Coello y el Retrato en la corte de Felipe II*. Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 139.

[12] VIDAL, 1998.

a princesa Isabel Clara Eugenia ricamente vestida,[13] tendo ao seu lado a criada Magdalena Ruiz ajoelhada em frente à clássica coluna que remete aos Habsburgo. Isabel apóia levemente uma das mãos sobre a cabeça de Magdalena, em atitude semelhante a Juana de Áustria no retrato em que aparece com uma criança negra. Magdalena, criada muito próxima da família Real, serviu primeiro a Doña Juana e posteriormente às princesas filhas de Felipe II. Sua presença no retrato mostra a gratidão dos nobres familiares, que com eles viveu até sua morte. No retrato, Isabel segura colado ao seu corpo e no centro a miniatura da efígie de Felipe II.[14] A presença da miniatura do Rei denota não só a relação de afeto entre pai e filha, mas a possibilidade de ocupar o trono depois da morte do pai, a exemplo do que ocorrera com a tia Juana, quando Felipe se encontrava fora da Espanha. Ao seu lado, a criada Magdalena, que *mira* diretamente a miniatura do Rei, carrega no peito o retrato daquele que parece ser seu finado marido, don Rodrigo de Tejada, revelando o afeto ao ente querido e sua importância por ser retratada dentro das condições da retratística espanhola. Se parece evidente que Coelho queira ressaltar os elementos opostos entre as retratadas – "señora y servidora, rica y pobre, joven y vieja", há também o desejo de conceder a Magdalena "autonomia" e "dignidade" ao lado de sua ama.[15] No que se refere ao camafeu, o modelo para os

[13] http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/isabel-clara-eugenia-y-magdalena-ruiz/

[14] *Catalogo El Retrato del Renacimiento*. Madrid, Museo del Prado, 1999, p.404.

[15] KUSCHE, 2003: 441-443.

retratos de Isabel Clara Eugenia, ademais daquele de sua tia, Juana de Áustria, é o de sua mãe, Isabel de Valois. O objeto demonstra a relação de poder que se estabeleceu entre as famílias, a relação íntima entre o casal e sua subordinação ao marido. Esta subordinação irá aparecer igualmente no retrato de Maria Francisca pintado por Agustin Esteve, já citado anteriormente, onde o marido é retratado em um desenho realizado pela própria esposa, que teve lições de pintura com Vicente Lopez em Madrid.

A presença das miniaturas nos retratos das princesas de Taunay denota um vínculo direto à retratística espanhola, comprovada também pelo retrato de Carlota Joaquina em que porta a efígie de D. João VI no peito. Carlota segue a tradição do retrato espanhol ao portar a miniatura do marido, enfatizando seu casamento, a aliança e continuidade de uma tradição política e artística, que passará às filhas Maria Isabel e Maria Francisca. Seus retratos mostram relações de hierarquia, de poder e de tradição. A produção destas pinturas demonstra, em primeira instância, a circulação e apropriação de modelos iconográficos fundamentais e transnacionais à composição do retrato de corte, dois quais Taunay certamente aproveitou.

Referências Bibliográficas:

BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.
BROWN, Jonathan. “La monarquia española y el retrato de aparato de 1500 a 1800” in *El Retrato*. Madrid, Fundación Amigos del Museo de Prado; Barcelona, Círculo de Lectores, 2004

_____. *Pintura na Espanha. 1500-1700*. SP: Cosac & Naify, 2001.
BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. SC: Edusc, 2004.
CAMPBELL, Lorne. *Renaissance Portraits*. Yale University Press, 1990.
CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na arte Italiana*. São Paulo, Cia das Letras, 2006.
Catálogo *Alonso Sanchez Coello y el Retrato en la corte de Felipe II*. Madrid, Museo del Prado, 1990
Catálogo *Carlos V. Retratos de Familia*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000
Catálogo *El Retrato del Renacimiento*. Madrid, Museo del Prado, 1999, p.404.
Catálogo *Felipe II Un Monarca y Su Época. Un Principe del Renacimiento*. Madrid, Museo del Prado, 1999
Catálogo *The Spanish Portrait From El Greco to Picasso*. London: Scala, 2004
DIEZ, José Luiz. *Vicente Lopez (1772-1850). Catalogo Razonado*. Madrid, Ediciones Doce Calles, 1999.
FALCIANI, Carlo; NATALI, Antonio. Bronzino. *Artist and Poet at the Court of the Médici*. Firenze, Mandragora, 2010,
FALOMIR, Miguel. "Imagenes del Poder y Evocaciones de la Memória. Uso y Funciones del Retrato en la Corte de Carlos V" in *Catalogo Felipe II Un Monarca y Su Época. Un Principe del Renacimiento.* Madrid, Museo del Prado, 1999
JORDAN, Annemarie. *Retrato de Corte em Portugal. O legado de Antonio Moro*. Lisboa, Quetzal Editores, 1994
KUSCHE, Maria. *Retratos e Retratadores. Alonso Sanchez Coello y sus Competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid, 2003,
LEBRUN JOUVE, Claudine. *Nicolas-Antoine Taunay 1755-1830*. Paris, Arthena, 2003
MIGLIACCIO, Luciano. "A iconografia nacional na Coleção Brasiliana" in *Catálogo Coleção Brasiliana*. São Paulo, Via Impressa Edições de Arte, 2006
PEREIRA, Angelo. *Os Filhos d'El Rey D. João VI*. Lisboa, 1946.
PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. "El retrato Clásico Español" in *El Retrato*. Madrid, Fundación Amigos del Museo de Prado; Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.
POMMIER, Édouard. *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumière*. Paris, Gallimard, 1998.
SCHWARCZ, Lilia. *O Sol do Brasil*. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo, Cia das Letras, 2008.
SCHWARCZ, Lilia, com DIAS, Elaine. *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro, Ed. Sextante, 2008.
VIDAL, Javier Ortega. La Capilla Sepulcral de Doña Juana en las Descalzas Reales. Una joya en la penumbra" in *Reales Sítios, Revista del Patrimonio Nacional*, año XXXV, no. 138, 1998, pp.40-54.
WARNKE, Martin. *O Artista da corte. Os Antecedentes dos Artistas Modernos*. SP: Edusp, 2001.