



## A OBRA DE ARTE COMO REPRESENTAÇÃO DE VITÓRIA: MAINO E *LA RECUPERACIÓN DE BAHÍA DEL BRASIL EN 1625*

Rafael Alves Pinto Junior\*  
Instituto Federal de Educação,  
Ciência e Tecnologia de Goiás – IFET GO  
[rafaeljuniorcefet@gmail.com](mailto:rafaeljuniorcefet@gmail.com)

**RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo analisar o quadro de Juan Bautista Maino Pastrana (1578-1649) *La recuperación de Bahía del Brasil en 1625* como elemento simbólico de representação de vitória militar no reinado de Felipe IV (1605-1665). A obra de arte é uma fonte historiográfica privilegiada, de onde podemos ir além das circunstâncias da encomenda e ver as ambições do artista. Como expressão de uma alegoria do poder monárquico, o pintor expressa uma série de elementos visuais relacionados numa trama narrativa que parecem fazer parte exclusivamente à natureza da obra: encomendada por Olivares para fazer parte da decoração do **Salón dos Reinos**, *La recuperación de Bahía* fazia parte de um conjunto maior de pinturas bélicas de diversos artistas espanhóis, concebidas para apresentar ao mundo a imagem destacada da grandeza militar do Rei.

**PALAVRAS – CHAVE:** História da arte – Pintura espanhola – Representação.

**ABSTRACT:** This study examines the painting of Juan Bautista Maino Pastrana (1578-1649) *La recuperación de Bahía del Brasil en 1625* as a symbolic representation of a military victory in the reign of Philip IV (1605-1665). The work of art is an interesting source in History research, where we can go beyond the circumstances of the order and see the ambitions of the artist. As an expression of an allegory of the monarchy, the painter expresses a series of visual elements related in a narrative plot that seems to be part only of the nature of work: a painting ordered by Olivares to take part in the decoration of the **Salón dos Reinos**, *La recuperación de Bahía* was part of larger set of military paintings of various Spanish artists, designed to show the world the image and military greatness of the King.

**KEYWORDS:** History of art – Spanish painting – Representation.

Al bastón que le vistes en la mano  
con aspecto Real y floreciente,  
obedeció pacífico el Tridente  
del verde Emperador del Oceano  
Quevedo

---

\* Mestre em Cultura Visual, professor do IFET GO e doutorando em História UFG sob a orientação do Prof. Dr. Élio Cantalício Serpa.

Uma obra de arte sempre abre várias possibilidades. Se vista como fonte historiográfica, a obra de arte se revela uma fonte privilegiada cujas propriedades estilísticas, formais ou iconográficas remetem a uma percepção particular, a uma maneira de ver modificada pela experiência social e pela sua própria leitura, conforme lembra Chartier<sup>1</sup>.

Neste sentido, importa reconhecer a materialidade da existência da “intenção” da obra, qualquer que seja ela. Para Baxandall<sup>2</sup> a intenção deve ser entendida de uma forma mais ampla, como uma construção mental que descreve a relação de um quadro com seu contexto. Como todo objeto histórico a obra de arte tem uma “qualidade intencional”, expressa uma relação entre o objeto e suas circunstâncias.

Quando uma obra de arte é deliberadamente narrativa ou programática, a identificação de sua intenção pode parecer óbvia. Entretanto, sob o verniz da aparência mais evidente estaríamos diante do problema de distinguir a intenção do artista da intenção da encomenda. Separar o conteúdo interno (pictórico) do externo (programa), separar os dados visuais dos códigos simbólicos envolvidos na representação da obra. Obra que em determinado momento o artista concluiu como acabada, decidindo que a imagem correspondia às necessidades que lhe deram origem. Resta-nos a leitura da imagem e a interpretação do ver, no nosso caso dirigido à **La recuperación de Bahía del Brasil en 1625**, pintado pelo Frei Juan Bautista Maino Pastrana (1578-1649) em 1635.

**La recuperación de Bahía** se mostra dividida basicamente em três partes. Podemos identificar três planos narrativos hierarquizados na composição: delimitada por uma formação pedregosa em primeiro plano vemos uma cena de caridade onde um grupo de mulheres cuida de um soldado ferido, amparado por um companheiro. Três homens observam a cena e um deles indica o quadro desolador do acontecimento. Em segundo plano, um grupo de soldados holandeses se prostam diante de D. Fadrique de Toledo (1580-1634) que aponta para uma grande tapeçaria onde podemos ver Felipe IV (1605-1665) laureado à sua direita pela deusa da guerra Minerva e à esquerda pelo Conde-Duque de Olivares (1587-1645). Aos pés do Rei vemos as figuras da Heresia, da

---

<sup>1</sup> CHARTIER, Roger. In: BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenção**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 14.

<sup>2</sup> Ibid., p. 81.

Traição e da Discórdia. Num terceiro plano, ao fundo, vemos uma vista da baía de Todos os Santos, silhueta da cidade de Salvador no horizonte. Navios incendiados e soldados em fuga sob uma fonte de luz que vem do alto, à esquerda do quadro.



Figura 1 - **Recuperación de Salvador de Bahía en 1625**- Juan Bautista Maíno. 1634-1635.  
Óleo sobre tela. 309 x 381 cm. Museo del Prado.

Como expressão de uma alegoria do poder monárquico, a leitura conceitual da pintura de Maino é bastante complexa. O pintor expressa uma série de elementos visuais relacionados numa trama narrativa que parecem fazer parte exclusivamente à natureza da obra: encomendada por Olivares para fazer parte da decoração do Salão dos Reinos<sup>3</sup>, **La recuperación de Bahía** fazia parte de um conjunto maior de pinturas bélicas de diversos artistas espanhóis<sup>4</sup>, concebidas para apresentar ao mundo a imagem destacada da grandeza militar de Felipe IV (1605-1665).

<sup>3</sup> Durante a construção do edifício, vários anexos foram sendo sucessivamente acrescentados pelo arquiteto Alonso Carbonell (1580-1660), e mesmo não tendo sido concebido como um conjunto único, o palácio tinha um centro: o Salão dos Reinos.

<sup>4</sup> Bartolomeo Carducho (1560-1608) – **La Victoria de Fleurus, La Expugnación de Rheinfelden, El Socorro de la Plaza de Constanza**; Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678) – **El socorro de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz**; Francisco de Zurbarán (1598-1664) – **Defesa de Cádiz contra os ingleses**; Juseppe Leonardo (1601 – 1656) – **La rendición de Juliers**, Diego

Mesmo imersa no ambiente da Guerra dos Trinta Anos (1605-1648), a corte de Felipe IV passava em 1635 por um momento de efervescência: os preparativos finais para a construção do **Palacio del Retiro**. Construído entre 1630 e 1640 e concebido por Olivares como uma extensão do **Cuarto Real** existente nos aposentos anexos ao **Convento de San Jerônimo el Real**, o **Palácio del Retiro** estava destinado à temporada de verão da família real.

Além das pinturas parietais e decorativas alusivas à extensão e domínio do Rei e da Espanha, da alegoria do poder mediante as cenas da vida de Hércules pintadas por Zurbarán (1598-1664), o Salão era a expressão do passado, presente e futuro da Dinastia de Áustria: pintados por Velázquez (1599-1660) se destacavam os magníficos retratos equestres de Felipe III, Felipe IV, as rainhas Isabel de Bourbon, Margarida da Áustria e do herdeiro do trono Baltasar Carlos.

Neste conjunto imenso de imagens destinadas a exaltar o poderio militar de Felipe IV, o que distingue **La recuperación de Bahia**? Ao lado de diversos artistas, o que sobressai na obra de Maino?

Podemos identificar algumas questões que diferenciam a pintura de Maino da de seus pares. Uma primeira e evidente é a presença (ou ausência) da figura do monarca. Somente em Maino podemos ver a figura do Rei. Ainda que fisicamente ausente do evento representado (a campanha do Brasil), o Rei é visível através de uma tapeçaria. Nos demais quadros, Felipe IV se faz presente através de seus generais e comandantes das batalhas representadas: em **La expugnación de Rheinfelden**, **La toma de Brisach** e **Plaza de Constanza** o Duque de Feria aponta para as tropas espanholas, em atitude vitoriosa frente ao exército; em **El socorro de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz**, vemos o momento do encontro do general D. Álvaro de Bazán, marquês de Santa Cruz com as autoridades genovesas em 1625, uma das primeiras vitórias de Felipe IV; em **La Vitoria de Fleurus** o comandante D. Gonzalo de Córdoba num cavalo a galope aponta em direção a batalha campal entre as tropas espanholas e protestantes; em **La Defensa de Cádiz** vemos o governador de Cádiz D. Fernando Girón instruindo seus subordinados a organizar a defesa da cidade frente à

---

Velásquez (1599-1660) – **La Rendición de Breda**, **La toma de Brisach** e **La recuperación de la isla de San Cristóbal** – Felix Castelo (1595-1651) e **La recuperacion de San Juan de Porto Rico** - Eugenio Cajés (1574-1634).

ameaça da esquadra inglesa; em **La Rendición de Juliers** vemos o general Ambrosio de Spínola receber as chaves da cidade das mãos do governador holandês em 1622, em **La recuperacion de San Juan de Porto Rico**, o governador D. Huan de Haro conversa com um auxiliar enquanto as tropas se movimentam ao fundo, em **La recuperación de la isla de San Cristóbal**, vemos D. Fadrique em primeiro plano e no mais famoso dos quadros da série - **La rendición de Breda** - vemos novamente o general Ambrosio de Spínola recebendo a chave da cidade de Breda entregue humildemente pelo governador Justino de Nassau após sua rendição em 1625.

Em **La recuperación de Bahia** vemos o comandante D. Fadrique de Toledo Osório apontando não para o desenrolar de uma batalha ou recebendo as chaves de uma cidade vencida, mas para a figura do Rei numa grande tapeçaria. A figura do comandante está num segundo plano e a rendição aparece representada pelos soldados prostrados diante da representação do Rei à direita do quadro. Sobre a tapeçaria, dois *puttis* seguram um medalhão com uma legenda que não deixa dúvida sobre o sentido do acontecimento: *sed externa tua*. O que estava fora da Espanha também pertencia ao Rei. Curioso é que os *puttis* não estão no conteúdo da tapeçaria, ou seja, não estão no plano da alegoria indicada por D. Fadrique. Estão sobre ela e sustentam uma legenda inequívoca no plano “real” do acontecimento representado.

Mesmo tendo grandes variações de colorido, conjunto e de perspectiva, a composição destes quadros é de maneira geral, bastante semelhante: num primeiro plano aparece a figura principal do homenageado contra um fundo onde se percebe o desenrolar ou desfecho de uma batalha. Além de **La recuperación de Bahia**, em nenhum quadro se vê a figura do Rei. Em todas se percebe a extensão geográfica do poderio de seu exército e da força de seus comandantes e todo o conjunto se insere na tradição iconográfica espanhola do século XVII de representação literal, alegórica ou narrativa. As pinturas seguem o caminho visual aberto por Rubens (1577-1640) na famosa série de pinturas dedicadas aos acontecimentos da vida de Maria de Médicis.

Como outros artistas de sua época, Maino migrou para Roma e foi profundamente influenciado pela teatralidade e carga emocional de Caravaggio (1571-1610), dando-lhe uma interpretação pessoal e levando-o para a Espanha, como lembra Brown<sup>5</sup>. Como discípulo de Caracci (1560-1609) e amigo de Guido Reni (1575-1642), a

---

<sup>5</sup> Numa análise mais detida, constata-se que todos os supostos pontos de contato entre os naturalistas espanhóis e Caravaggio – notadamente o uso de poderosos efeitos de luz e os tipos de figuras não

obra pictórica de Maino possui raízes evidentes na influência não só de Caravaggio, mas também na de seus seguidores, notadamente Gentileschi (1563-1639) e Carlo Saraceni (1579-1620). Mas diferente destes, possui um naturalismo com sombras mais claras<sup>6</sup>, contrastes menos dramáticos e um colorido mais policromo, como lembra Sanchez<sup>7</sup>.

Uma segunda questão é o destaque dado à representação da caridade. De todos os quadros do Salão, **La recuperación de Bahia** é o único que mostra esta temática. E bem mais que inserir o tema da *pietá*, o artista o coloca em primeiro plano, ocupando aproximadamente um terço do quadro. Antes da expressão do orgulho militar, a representação maior do amor cristão. A vocação do pintor pode justificar a composição: quando pintou **La recuperación de Bahia** o artista já estava a duas décadas a serviço da igreja. Em 1613 Maino entraria para o mosteiro dominicano de **San Pedro Mártir** e pintaria muito pouco daí em diante. Neste sentido **La recuperación de Bahia** pode ser visto como uma obra de expressão religiosa e coerente com a produção anterior do artista.

Em terceiro lugar cumpre analisar a terceira parte do quadro: uma cena de fuga, onde alguns soldados holandeses fogem em direção a navios em chamas. Como fundo do quadro trata-se de uma paisagem não comprometida em mostrar a cidade de Salvador tal como D. Fadrique a encontrou. Se comparada com as cenas de fundo dos demais quadros, o fundo da batalha de **La recuperación de Bahia** é bem menos detalhado e minucioso. O que parece ser intencional, talvez para não concorrer com o restante do quadro e em nada diminuindo sua carga simbólica: incendiadas e vencidas, as naves hereges não irão a lugar nenhum.

---

idealizados – explicam-se mais razoavelmente por referencia ao estilo reformador de pintura, fonte importante da própria arte do mestre italiano. BROWN, Jonathan. **Pintura na Espanha**. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

<sup>6</sup> Ver **Adoración de los Reyes** (1611-1616); **La Adoración de los pastores** (1611-1613) e **La Resurrección de Cristo** (1611-1613).

<sup>7</sup> SÁNCHEZ, Pérez, Afonso E. Sobre Juan Bautista Maíno. **Archivo Español de Arte**. Madrid: cclxxviii, 1997.



Figuras 2 e 3 - **La expugnación de Rheinfelden** - Bartolomeo Carducho (1560-1608)/ **El socorro de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz** - Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678).



Figuras 4 e 5 - **La Victoria de Fleurus**. Bartolomeo Carducho (1560-1608)/ **La Defensa de Cádiz contra los ingleses** - 1634 - Francisco de Zurbarán (1598-1664)



Figuras 6 e 7 - **La rendición de Juliers**. Juseppe Leonardo (1601 – 1656) / **La Rendición de Breda**. Diego Velázquez (1599-1660). Fonte: <http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion>. Acesso em 22 jan. 2009.

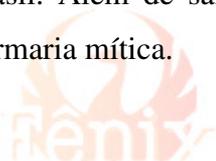


Figuras 8 e 9 – **La toma de Brisach**. Juseppe Leonardo (1601 – 1656)/ **El socorro de la plaza de Constanza**. Bartolomeo Carducho (1560-1608). Fonte: <http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion>. Acesso em 22 jan. 2009.



Figuras 10 e 11 – **La recuperación de San Juan de Puerto Rico**. Eugenio Cajés (1574-1634). **La recuperación de la isla de San Cristóbal**. Felix Castelo (1595-1651). Fonte: <http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion>. Acesso em 22 Jan. 2009.

Como **La Rendición de Breda**<sup>8</sup> de Velásquez e **La Victoria de Fleurus**<sup>9</sup> de Carducho a pintura de Maino também teve origem numa fonte literária: a peça teatral do dramaturgo Félix Lope de Vega (1562-1635) escrita em 1625, **El Brasil restituído**. Num ponto da peça, D. Fadrique de Toledo – o comandante do ataque aos holandeses na Bahia – entra em sua tenda e indaga o retrato de Felipe IV se devia ou não ser clemente com os vencidos<sup>10</sup>. D. Fadrique entende que a resposta é sim e a peça tem seu ápice na exaltação de D. Fadrique coroado por louros por uma alegoria que representa o Brasil. Além de sair vitorioso da campanha no Brasil<sup>11</sup>, a figura de D. Fadrique se afirmaria mítica.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

<sup>8</sup> O quadro de Velázquez foi inspirado na peça de Calderón de la Barca (1600-1681) **El sitio de Breda** (1625), especialmente encomendada para uma apresentação no teatro da corte.

<sup>9</sup> Lope de Vega: **La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba** o **La gran victoria de Alemania** (1622)

<sup>10</sup> “Mas porque conozco el pecho de aquel divino monarca,  
que cuanto es jüez severo  
sabr  ser padre piadoso  
reconociendo su imperio,  
desde aquí le quiero hablar,  
y porque en mi tienda tengo su retrato,  
mientras le hablo pon la rodilla en el suelo.  
Desc brese el retrato de S. M. Felipe IV, que Dios guarde, am n.  
Magno Felipe, esta gente  
pide perdón de sus yerros;  
  quiere Vuestra Magestad  
que esta vez los perdonemos?  
Parece que dijo s  [...]” (VEGA, Felix Lopes de. **El Brasil restituído**. 1625)

<sup>11</sup> A campanha da armada espanhola aparece também nas imagens da cartografia produzidas por João Teixeira Albernaz, que produziu em 1631 uma cole o de cartas sobre o Brasil. In: BORGES, Maria

A fama de D. Fadrique o precedia. Para o padre Antônio Vieira (1608-1697) os jesuítas no Brasil foram alertados que uma calamidade atingiria a Bahia. Alguns dias antes da chegada do inimigo, um dos padres teve uma visão: Cristo apontava uma espada desembainhada para a cidade de Salvador. Em 8 de maio de 1624, 24 velas batavas de Jacob Willekens chegaram na baía de Todos os Santos. A cidade foi tomada e o governador – Diogo Mendonça Furtado - foi conduzido a Holanda. Os jesuítas abandonaram a cidade, seguindo para o interior da capitania, nas aldeias habitadas por índios convertidos.

Escrevendo ao Geral da Companhia em 30 de Setembro de 1626, Vieira entendia que os holandeses instalados em Salvador sabiam que o povo seria socorrido pela Providência e pela armada de Portugal. O socorro demorou quase um ano para chegar:

O mesmo Senhor, no dia da Redenção do Mundo [...], antecipando-nos as aleluias com a primeira vista de nossa armada, a qual, dia de Páscoa da Ressurreição, primeiro de abril de 1625, amanheceu toda dentro da baía, posta em ala, para que as velas inimigas que no porto estavam não pudessem sair, nem escapar. Vinham todas juntas as armadas, a de Espanha, a de Portugal, a Real de Castela, a do Estreito e a capitania, de Nápoles, com outros galeões e navios [...]. Por generalíssimo de todas estas armadas vinha o Sr. D. Fadrique de Toledo, general da Real de Castela, e bem afamado pelos anos que há é general, e pelas vitórias que houve ainda contra os mesmos holandeses, esta armada foi a mais poderosa que até agora passou a linha, e nela pudera vir a pessoa real, conforme a fidalguia que de Portugal vinha.<sup>12</sup>

O comandante holandês Ernest Kijf resistiu no Terreiro de Jesus o quanto pode, mas se rendeu em 30 de Abril. Salvador foi reocupada no dia seguinte. Entretanto, a Companhia das Índias Ocidentais não desistiria tão facilmente de suas pretensões na América do Sul e especialmente no Brasil e a reação holandesa não tardou: quatro semanas depois, sob o comando de Edan Bondewijin Hendrikszoon, 34 naus chegaram na Bahia. Encontraram uma posição desfavorável e não se posicionaram para enfrentar D. Fadrique de Toledo. Não houve batalha. Os holandeses rumaram para a Paraíba, e de onde seriam desalojados por Matias de Albuquerque. Vitorioso, D. Fadrique retornaria a Espanha em Agosto de 1625.

---

Eliza Linhares. *Imagens do Brasil no século XVII: um estudo sobre o Atlas de Albornas*. Disponível em: <[www1.capes.gov.br/estudos/dados/2000/32001010/040/2000\\_040](http://www1.capes.gov.br/estudos/dados/2000/32001010/040/2000_040)> Acesso em 22 de jan. 2009.

<sup>12</sup> VIEIRA, Antônio. Carta Anua. HANSEN, João Adolfo. (Org.) **Cartas do Brasil**. São Paulo: Hedra, 2003, p. 99.

Analisando as fontes literárias do século XVII como argumento para a pintura de Maino, Tovar<sup>13</sup> destaca além do teatro de Lope de Vega, a existência de diversas crônicas ilustradas amplamente divulgadas na corte – como Alardo de Popma (1625), bem como a existência de uma pintura anônima intitulada **Sitio y empresa de la ciudad de Salvador en la Baya de Todos los Santos por Don Fadrique de Toledo Osório**. Devido à exatidão dos detalhes e da topografia, o autor alude a possibilidade do quadro ter sido pintado por uma testemunha da armada na Bahia, encomendado pelo próprio D. Fadrique como uma “recordação” da campanha.

D. Fadrique aparece em outro quadro do Salón. Pintado por Felix Castelo em 1626, **La recuperación de la isla de San Cristóbal** (1626) mostra D. Fadrique em primeiro plano, conversando com seus auxiliares, de frente para o observador e de costas para o exército, numa composição muito diferente da de Maino. O quadro de Castelo parece mais próximo do conjunto dos demais quadros e mais distante do **La recuperación de Bahia**, o que sugere que não o podemos incluir como uma das referências para Maino.

Mas a questão das diversas fontes para o quadro é apenas tangencial. Teríamos que ter uma prova de que Maino as conhecia para escapar do terreno das conjecturas. E nestas circunstâncias, mesmo existindo várias fontes para o mesmo fato, a peça de Vega ainda aparece como uma origem sólida para a pintura de Maino:

Después de la serie de referencias a la recuperación de la plaza de Bahía vertidas en crónicas, relatos de expedicionarios o testimonios de personajes vinculados a la gesta, como argumento prioritario, estimamos en primer término la loa escrita por Lope de Vega en 1625, que destaca tal vez más por su entusiasmo patriótico que por su exactitud histórica. Como en otras ocasiones, en esta comedia el escritor acude al recurso de la introducción de figuras alegóricas que contribuyen al desarrollo de la obra profetizando acontecimientos o conversando sobre hechos que se están desarrollando fuera de la escena, dada la imposibilidad material de mostrar los distintos episodios de la recuperación de la plaza de Bahía en el escenario<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> TOVAR, Cristóbal Marin. **El cuadro de batallas de Juan Bautista Maíno la recuperación de Bahía y las fuentes literarias del siglo xvii como sugerencia para su argumento**. Disponível em: <<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007>>. Acesso em 22 jan. 2009.

<sup>14</sup> TOVAR, Cristóbal Marin. **El cuadro de batallas de Juan Bautista Maíno la recuperación de Bahía y las fuentes literarias del siglo xvii como sugerencia para su argumento**. Disponível em: <<http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007>>. Acesso em 22 jan. 2009.

De acordo com Villarino<sup>15</sup>, era possível que o público das peças teatrais na corte preferisse outros gêneros, mas a nobreza tinha um interesse prático no drama histórico e na comédia genealógica como veículos exemplares no sentido que difundiam uma imagem que sustentava os valores da monarquia teocêntrica da dinastia dos Áustrias.

Tendo a peça de Vega como ponto de partida, Maino além de destacar a caridade em primeiro plano, foi além e introduziu um elemento no quadro que não se encontra na peça: o Conde-Duque de Olivares. Como vimos anteriormente, Olivares sustenta uma coroa de louros sobre o Rei, ao lado da deusa da guerra. E neste ponto podemos separar iconologicamente a intenção do artista, da intenção da encomenda. Principalmente considerando que o pintor atendeu a dois requisitos fundamentais: cumpriu o programa da referência ao texto literário da peça de Vega e atendeu a necessidade de fazer aparecer o contratante do quadro. Através da pintura, Olivares fez sua entrada no programa visual e na iconografia do Salão.

Diferentemente dos outros quadros do conjunto, Olivares não está envolvido em nenhuma batalha diretamente. Não participa fisicamente de nenhum fato. Enquanto os outros generais estão de uma maneira ou outra envoltos com os acontecimentos da batalha, Olivares está numa tapeçaria<sup>16</sup>. Aparece num quadro dentro de outro quadro, representado dentro de uma representação. Mas de uma maneira que não deixa nenhuma dúvida sobre o significado de sua presença, como artífice das vitórias do Rei e seu braço direito, conforme o colocado por Elliott:

Em el cuadro se plasmaba una vistosa afirmación tanto de la continuada confianza del Rey em Olivares como de la estrecha colaboración de ambos em la salvación de Espana. Si el Salón de Reinos estaba dispuesto para magnificar al Rey, también lo estaba para vindicar de modo resonante la hoja de servicios de su ministro<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> VILLARINO, Marta. **La mayor victoria de Alemania de Don Gonzalo de Córdoba**, una comedia histórica de Lope de Vega. Disponível em: <[http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/40/3\\_Villarino.rtf](http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/40/3_Villarino.rtf)> Acesso em 22 de jan 2009.

<sup>16</sup> Ver ELLIOTT, John H. **Richelieu y Olivares**. Barcelona: Crítica, 1995, p. 47

<sup>17</sup> Id. **España y su mundo – 1500-1700**. Madrid: Taurus, 2007.

Olivares evitava ser citado como valido<sup>18</sup> considerando a possibilidade do emprego pejorativo do termo. Mas se fazia representar em igualdade com a deusa Minerva enquanto protetor do Rei e como pólo de concentração da confiança, companhia, graça e da benevolência de Felipe IV, como analisa Oliveira:

A origem dos validos é diversa e elementos oriundos tanto da alta aristocracia quanto de lugares inferiores da hierarquia social vivenciaram a experiência do valimento. Quase sempre o fato de terem sido, durante os tempos de juventude do futuro monarca, príncipe ou governador, uma pessoa próxima e influente abria caminho para o valimento. Do ponto de vista de uma sociologia dos afetos, conforme já apontamos, o valimento surgia então a partir de relações pessoais tecidas entre um jovem príncipe, inseguro e aberto a amizades, e alguém mais velho que, quando não era o próprio tutor responsável pela educação do príncipe, se configurava na pessoa mais próxima e influente. [...] Neste sentido, a busca do valimento pode ser pensada enquanto um grande drama, no qual a insegurança era a realidade do jogo. Eis, talvez, a maior ambigüidade que comportava a graça do valimento, porque, por mais que fosse institucionalizado o papel desempenhado por um personagem que possuísse valimento, em última instância o que determinava seu poder era o afeto de alguém poderoso e, da mesma forma, o desafeto do mesmo significava, na maior parte dos casos, o fim de uma trajetória política.<sup>19</sup>

Como instrumento de propaganda política – não somente **La recuperación de Bahía**, mas todo o conjunto de pinturas do Salão – o alcance das imagens era limitado; e podemos nos perguntar: além da corte, qual era o público a que se destinava a propaganda? Como uma câmara de espelhos onde os representados podiam ver a si mesmos ao lado de seus pares e iguais estava-se num ambiente mais próximo da auto-representação que da propaganda política.

Ao apresentar um conjunto de vitórias próximas no tempo, as pinturas do Salão pretendiam exercer um controle da experiência pela possibilidade de construção de fatos. As vitórias representadas não evocavam a memória ou um passado longínquo do público que viu as pinturas pela primeira vez. Submetendo a percepção à afirmação do fato como marco distinto da própria experiência e pretendendo a formulação de uma

---

<sup>18</sup> Por outro lado, na Espanha, não poucas vezes, evitava-se falar de privado ou valido, pois havia a possibilidade de estes termos serem tomados como pejorativos. Daí a insistência do Conde-Duque de Olivares, como vimos, favorito do rei Felipe IV, entre 1621-1640, em evitar ser publicamente chamado de valido ou privado, preferindo o termo Ministro. (OLIVEIRA, Ricardo de. **Amor, amizade e valimento na linguagem cortesã do Antigo Regime**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v11n21/v11n21a08.pdf>.> Acesso em 24 jan. 2009.)

<sup>19</sup> OLIVEIRA, Ricardo de. **Amor, amizade e valimento na linguagem cortesã do Antigo Regime**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v11n21/v11n21a08.pdf>.> Acesso em 24 jan. 2009.

crença. Como afirmação de fatos, as imagens de vitória de Felipe IV se afirmavam num presente ordenado, calculado e hierárquico; como imagética de uma crença, as imagens se instalavam num futuro como construção de um testemunho endereçado à posteridade.

No círculo fechado da corte, Olivares projetou uma grandeza política e uma hegemonia artificial. De 1623 a 1643 manteve o controle absoluto do Estado, ao mesmo tempo que empreendia uma tentativa de reabilitação econômica num cenário bastante complicado: se por um lado Olivares aparecia como uma figura mais atuante que seus antecessores, os Duques de Lerma e de Uzeda, por outro lado, seu governo foi marcado pelos desgastes da tentativa frustrada de reunificar a Europa pela casa de Áustria, da Restauração portuguesa (1640) e da diminuição dos recursos coloniais e da atividade comercial espanhola. Enquanto insistia na magnanimidade do monarca, a figura do Rei parecia inspirar outros sentimentos, como na peça **Segismundo** de Calderón de la Barca, onde a referência a Felipe IV parece evidente:

Sueña el rey que es rey, y vive con este engaño mandando, disponiendo y gobernando; y este aplauso, que recibe prestado, en el viento escribe, y en cenizas le convierte la muerte, ¡desdicha fuerte!<sup>20</sup>

Como representação ideológica, Elliott<sup>21</sup> sugere que o significado das pinturas corresponde a um chamamento à posteridade onde a representação das vitórias de Felipe IV se destinava mais às gerações futuras que aos contemporâneos de Olivares. Ao promover a obra de literatos, poetas e pintores, o regime de Olivares tratava não somente de afirmar como via a si mesmo, mas como desejava ser visto pelas gerações depois dele.

Como obra de arte, **La recuperación de Bahia** se distingue do conjunto não somente pelas qualidades pictóricas de composição e colorido. Como elemento de construção de um sentido visual, o quadro de Maino ultrapassa as limitações da encomenda. O destaque dado pelo artista à caridade equaciona todas as variáveis da pintura: introduz um elemento pessoal do artista na composição (um fragmento na peça de Vega), subordina a presença de D. Fadrique a um segundo plano e mantém a plausibilidade do relato na cena de fundo ao mesmo tempo que mantém a coerência metafórica do destino dos hereges com a alegoria do poder e do domínio da figura do Rei. Se os outros quadros do Salão evidenciam as realizações ainda que frágeis da

---

<sup>20</sup> **La vida es sueño** – Pedro Calderon de la Barca (1600-1681) – Monólogo - final do 1º. Ato.

<sup>21</sup> Ibid., p. 235.

política, **La recuperación de Bahia** mostra uma mensagem inequívoca do autor: para Maino a caridade estava à frente da política e a expressão do artista ultrapassa as intenções da encomenda.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)