

Universidade Federal Fluminense
Centro de Estudos Gerais
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós Graduação em História

RETRATOS DO PODER:
A imagem pictórica de Felipe de Habsburgo por
Ticiano Vecellio e Antonio Moro
(1548-1558)

Rivadavia Padilha Vieira Júnior

2013

Universidade Federal Fluminense
Centro de Estudos Gerais
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós Graduação em História

Rivadavia Padilha Vieira Júnior

RETRATOS DO PODER:
A imagem pictórica de Felipe de Habsburgo por Ticiano
Vecellio e Antonio Moro
(1548-1558)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do grau de mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Bentes Monteiro

NITERÓI
2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

V658 Vieira Júnior, Rivadavia Padilha.
Retratos do poder: a imagem pictórica de Felipe de Habsburgo por
Ticiano Vecellio e Antonio Moro (1548-1558) / Rivadavia Padilha
Vieira Júnior. – 2013.
223 f. ; il.
Orientador: Rodrigo Bentes Monteiro.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.
Bibliografia: f. 207-216.

1. Felipe II, Rei da Espanha, 1527-1598. 2. Retrato (Pintura).
3. Poder (Ciências Sociais). 4. Representação. 5. História. 6. Imagem.
I. Monteiro, Rodrigo Bentes. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 757

RESUMO

Este estudo dedica um olhar mais aprofundado às continuidades e especificidades produzidas para a constituição da imagem pictórica do príncipe Felipe de Habsburgo (1527-1598), a ser conhecido como Felipe II de Espanha (1556-1598), nos retratos realizados pelos pintores Tiziano Vecellio (ca. 1488-1576) e Antonio Moro (ca. 1519-1576). Destaca-se o marco cronológico para o contexto do estudo entre os anos de 1548 e 1558, período que contempla a educação política do príncipe; as tratadísticas e cerimônias de seu matrimônio com a rainha Maria Tudor da Inglaterra (1516-1558), entre 1554 e 1558; os períodos de sua atuação como regente dos reinos espanhóis nas décadas de 1540 e 1550; o conflito desencadeado dentro da casa de Áustria sobre a sucessão da coroa imperial; além de suas viagens realizadas no período em que foi apresentado como herdeiro de seu pai, o imperador Carlos V (1500-1558). Na intenção de construir a imagem de um legítimo herdeiro do imperador, Ticiano Vecellio e Antonio Moro fizeram uso de uma ampla e variada linguagem simbólica, baseada na tradição secular e religiosa do Ocidente, a partir de ideais e mitos inspirados na Antiguidade, no cristianismo e no medievo. Esta produção cultural está intimamente vinculada às relações de poder que regiam as ligações entre nobres mecenas encomendantes dos retratos analisados e os pintores para a produção de uma imagem idealizada e persuasiva. Desta forma, analisamos as tradições formativas e interpretativas da imagem pictórica do príncipe Felipe de Habsburgo para compreender quais foram os ideais e influências presentes em seus retratos.

Palavras-chave: Felipe II – Ticiano Vecellio – Antonio Moro – Retrato – Representações do poder político – História & imagem

RESUMEN

Este estudio dedica una mirada más cercana a las continuidades y las especificidades producidos en la formación de la imagen pictórica del príncipe Felipe de Habsburgo (1527-1598), que será conocido como Felipe II de España (1556-1598), en los retratos realizados por los pintores Tiziano Vecellio (ca. 1488-1576) y Antonio Moro (ca. 1519-1576). Es de destacar el marcador cronológico para el contexto del estudio entre los años 1548 y 1558, período que incluye la educación política del príncipe; las tratadísticas de su matrimonio con la reina María Tudor de Inglaterra (1516-1558), entre 1554 y 1558; su actuación como regente de los reinos españoles en las décadas de 1540 y 1550; el conflicto desencadenado en el interior de la casa de Austria en la sucesión de la corona imperial; además de sus viajes por el período en que fue presentado como heredero de su padre, el emperador Carlos V (1500-1558). Con la intención de construir la imagen de un heredero legítimo al emperador, y Tiziano Vecellio y Antonio Moro hicieron uso de un lenguaje simbólico amplia y variada, basada en la tradición religiosa y secular del Occidente, de ideales y mitos inspirados en la Antigüedad, el cristianismo y la Edad Media. Esta producción cultural está estrechamente vinculado a las relaciones de poder que rigieron las relaciones entre los nobles y pintores para producir una imagen idealizada y persuasivo. Por lo tanto, analizamos las tradiciones educativas e interpretativas de la imagen pictórica del príncipe Felipe de Habsburgo para entender los ideales y las influencias presentes en sus retratos.

Palabras clave: Felipe II - Tiziano Vecellio - Antonio Moro - Retrato - Representaciones del poder político - Historia & imagen

AGRADECIMENTOS

Primeiramente dedico meus agradecimentos aos meus pais, aqueles que proporcionaram-me a liberdade de fazer as escolhas e construir minha formação com profunda dedicação aos estudos. Agradeço também a meu irmão e minha irmã pelo companheirismo e apoio desde sempre.

Agradeço de forma muito sincera e especial ao meu estimado orientador prof. Dr. Rodrigo Bentes Monteiro (UFF), por ter aceitado a proposta deste estudo, acreditado em minhas capacidades e ter disposto todo seu apoio e estímulo nos diversos momentos da sua realização.

Meus agradecimentos também a profa. Dra. Helen Osório (UFRGS), a quem devo a aproximação da temática desta pesquisa durante minha graduação e a disponibilidade sempre demonstrada fazendo-me recomendações e empréstimos bibliográficos; a profa. Dra. Maria Beatriz de Mello e Souza (UFRJ), pela enriquecedora experiência proporcionada através do contato com sua disciplina cursada no PPGHIS-UFRJ, além do convívio com sua pessoa e seu grupo de pesquisa em História da Arte, que contribuiu para novas reflexões sobre meu objeto de estudo; à profa. Dra. Silvia Patuzzi (UFF), pelo contato fértil e pelas excelentes contribuições despertadas para o desenvolvimento do trabalho desenvolvido a partir de seus comentários e críticas.

Agradeço também aos amigos que contribuíram em diversos momentos de forma essencial e muito especial na realização do trajeto percorrido no mestrado: Luciano Cesar da Costa; Fernanda Corrêa; Angélica Barros; Aldilene César; Mirella Nascimento; Eduardo Peruzzo; Vanderlei Machado e Carla Rodeghero.

E, finalmente, agradeço a Capes pela concessão da bolsa que contribuiu para a realização desta pesquisa.

SUMÁRIO

Lista de imagens	1
Introdução	4
Capítulo I	
O poder dos retratos, os retratos do poder	19
1.1 Do gênesis sepulcral ao Ocidente cristão	20
1.2 Um Renascimento para o retrato	28
1.3 O papel social do retratista	36
1.4 Sentidos, usos e funções	41
1.5 Retrato de poder	57
Capítulo II	
O príncipe modelar	67
2.1 O príncipe cortesão	68
2.2 A composição de uma monarquia	79
2.3 Felipe de Habsburgo, entre <i>Princeps Hispaniarum</i> e <i>Caesar</i>	95
2.4 O Apeles cadorino	104
2.5 O príncipe de Ticiano	119
2.6 <i>Philippvs Hispan Rex</i>	132
Capítulo III	
A síntese pictórica	143
3.1 O príncipe de Antonio Moro	144
3.2 Do <i>felicísimo viaje</i> à crise na casa de Áustria	153
3.3 Antonio Moro, <i>pictor regis</i>	175
3.4 <i>El Rey Don Phelippe II</i>	187
Conclusão	203
Bibliografia	207
Anexo	217

Lista de imagens

Figura 1 - Anônimo. *Augustus de Prima Porta*, c. 20 d. C. Mármore, 2,05cm. Museu do Vaticano.

Figura 2 – Anônimo. *Códice Vigiliano, Reis visigodos* (detalhe), c. 880, folio 428. Biblioteca Gonzalo de Berceo, Burgos.

Figura 3 - Simone Martini. *São Luis de Toulouse coroando Roberto de Anjou*, 1317. Painel de madeira, 200 x 138 cm. Museo di Capodimonte, Nápoles.

Figura 4 – Anônimo. *João II, o Bom*, c. 1360. 60 x 45 cm. Museu do Louvre, Paris.

Figura 5 - Rogier van der Weyden. *Isabel de Portugal*, c.1445. Óleo sobre tela, 45 x 38 cm. The Getty Center, Los Angeles.

Figura 6 - Lluís Dalmau. *La Virgen dels consellers*, 1445. Óleo sobre madeira, 311,5 x 311 cm. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Figura 7 - Fernando Gallego. *Virgen de los reyes Católicos*, 1491-1493. Óleo sobre tábua, 123 x 112 cm. Museu Nacional do Prado, Madri.

Figura 8 - Rafael Sanzio. *Júlio II*, 1511–1512. Óleo sobre tela, 63 x 40 cm, National Gallery, Londres.

Figura 9 - Rafael Sanzio. *Papa Leão X e seus primos, os cardeais Giulio de Medici e Luigi de 'Rossi*, 1518-1519. Óleo sobre tela, 154 cm x 119 cm. Galeria dos Uffizi, Florença.

Figura 10 - Ticiano Vecellio (Ateliê). *Felipe II*, 1551-1553. Óleo sobre tela. 103 x 82cm. Museu Nacional do Prado, Madri.

Figura 11 – Mão direita de Felipe, com anéis, sobre o cabo e guarda-mão da espada. Detalhe da fig. 10.

Figura 12 – Rosto de Felipe. Detalhe fig. 10.

Figura 13 – Detalhe do itifalo de Felipe. Detalhe fig. 10.

Figura 14 - Jacob Seisenegger. *Carlos V com um cachorro*. 1530. Óleo sobre tela, 203,5 x 123 cm. Museu Kunsthistorisches, Viena.

Figura 15 – Itifalo de Carlos V. Detalhe da fig. 14.

Figura 16 – Ticiano Vecellio. *Carlos V com um cachorro*. 1533. Óleo sobre tela, 194 x 112,7 cm. Museu do Prado, Madri.

Figura 17 – Itifalo de Carlos V. Detalhe da fig. 16.

Figura 18 - Anônimo, segundo cópia de Hans Holbein [c. 1536-37]. *Henrique VIII*. Óleo sobre tela, 239 x 134,5cm. Museu de Liverpool, Liverpool.

Figura 19 – Itifalo de Henrique VIII. Detalhe da figura 18.

Figura 20 - François Clouet (Ateliê). *Henrique II*. c. 1545. Óleo sobre tela, 43 x 27cm. Museu Condé, Chantilly.

Figura 21 – Itifalo de Henrique II. Detalhe da fig. 20.

Figura 22 – Insígnia da ordem do Tosão de Ouro. Detalhe da fig. 10.

Figura 23 - Ticiano Vecellio. *Felipe II*. 1550-1551. Óleo sobre tela, 193cm x 111cm. Museu Nacional Do Prado, Madri

Figura 24. Detalhe do elmo sobre a mesa na fig. 23.

Figura 25 - Ticiano Vecellio. *Francesco María della Rovere, Duque de Urbino*, 1536-1538. Óleo sobre tela, 114 x 100 cm. Galeria dos Uffizi, Florença.

Figura 26 – Detalhe do capacete na fig. 25.

Figura 27 - Pantoja de la Cruz, Juan. *El emperador Carlos V*, cópia segundo Ticiano [1548], 1605, óleo sobre tela, 183 cm x 110 cm. Madri, Museu Nacional do Prado.

Figura 28 – Detalhe do capacete na fig. 27.

Figura 29 - Ticiano Vecellio, *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg* , 1548, 335 cm x 127 cm. Madri, Museu do Prado.

Figura 30 – Detalhe do elmo da fig. 29.

Figura 31 – Itifalo de Felipe em detalhe da fig. 23

Figura 32 – Detalhe do rosto de Felipe na fig. 23

Figura 33 – Antonio Moro, Maximiliano II de Áustria, 1550. Óleo sobre tela, 184 x 100cm. Museu Nacional do Prado, Madri.

Figura 34 - Ticiano Vecellio (Ateliê). Felipe II. c. 1554. Óleo sobre tela. 185cm x 103cm. Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florença.

Figura 35 - Ticiano Vecellio. *Felipe II*. c. 1550-1551 (?). Óleo sobre tela. 107,2 x 92,7cm. Museu de Arte de Cincinnati, Cincinnati.

Figura 36 – Ticiano (?) ou Franz von Lenbach (?). *Felipe II*. c. 1550–1556 ou c. 1880s. Óleo sobre tela. 96cm x 75cm. Coleção privada.

Figura 37 – Detalhe da coroa na fig. 35.

Figura 38 – Detalhe do cetro na fig. 35.

Figura 39 – Ticiano Vecellio. *Carlos V sentado*. 1548. Óleo sobre tela. 205 x 122 cm. Alte Pinakothek, Munique.

Figura 40 - Antonio Moro. *Felipe II*. 1549-1550. Óleo sobre tábua de carvalho. 107,5 x 83,3 cm, Museo de Bellas Artes, Bilbao.

Figura 41 – Detalhe do rosto de Felipe na fig. 40.

Figura 42 - Antonio Moro. *Felipe II*. c. 1554. Óleo sobre tábua de carvalho. 41,5 x 33 cm, Museu de Belas Artes, Budapeste.

Figura 43 – Detalhe do itifalo, das mãos direita sobre a mesa e a esquerda segurando um par de luvas da fig. 40.

Figura 44 – Detalhe do itifalo, das mãos direita e esquerda, segurando um par de luvas, da fig. 34.

Figura 45 – Antonio Moro. *Felipe II*. 1555-1558. Óleo sobre tábua. 41cm x 31cm. Museo Nacional Del Prado, Madri.

Figura 46 – Anônimo segundo Rogier Van der Weyden. *Felipe, o Bom, Duque da Borgonha*. c. 1445. Pintura a óleo sobre madeira, 34 x 25,5cm. Museu do Louvre, Paris.

Figura 47 – Anônimo. *Felipe, o Bom, Duque da Borgonha*. 3º quarto do século XV. Pintura a óleo sobre madeira, 27 x 20cm. Museu Condeé, Chantilly.

Figura 48 – Atribuído a Lucas de Heere. *Felipe II*. Meados do século XVI. Óleo sobre tábua de madeira. 41 x 32 cm. Museu do Prado, Madri.

Figura 49 – Antonio Moro. *Felipe II de armadura*. c. 1557. Óleo sobre tela. 198 x 102cm. Patrimônio Nacional, Real Monasterio de São Lorenzo do Escorial

Figura 50 – Detalhe do chão e botas da fig. 49.

Figura 51 – Detalhe da cruz da Borgonha e do colar da ordem do Tosão de Ouro na fig. 49.

Figura 52 – Detalhe do rosto na fig. 49.

INTRODUÇÃO

O estudo apresentado decorre do interesse despertado durante minha graduação, quando a temática histórica da Espanha na Idade Moderna chamou-me a atenção, sobretudo, no período histórico vinculado ao monarca espanhol Felipe II (1556-1598). Sem sombra de dúvida, este é o monarca mais debatido na história da Espanha, algo comprovado pela riquíssima historiografia dedicada à personagem, desde obras coevas ao seu reinado aos dias de hoje.

Durante longo tempo, distintos estudos exaltaram ou execraram a figura deste soberano, conforme interesses ou conveniências em jogo. Deixando de lado as investigações apologéticas, desde o começo do século XX tenta-se fundamentar melhor a importância do dito rei na configuração da *monarquía hispánica*, isto é, na criação de uma entidade política nova, em parte herança de Carlos V – embora não na composição exata de seus domínios –, transferida aos seus sucessores.

Felipe de Habsburgo, nascido em Valhadoli em 1527, foi educado num ambiente de exaltação dos valores e da estética cavalheiresca medieval. Concomitantemente, princípios renascentistas eram introduzidos e assimilados na corte espanhola. Nesse contexto, houve um conflito sobre qual modelo de educação política seria eleito para o herdeiro do trono: o de raiz na dinastia Trastâmara, sob o *exemplum vitae* do falecido filho dos reis Católicos, príncipe João (1478-1498); ou o da vertente da casa dos Áustrias, pelo qual seu pai, o imperador Carlos V, fora educado em Flandres. Essas divergências geraram disputas visíveis a partir de obras voltadas à retórica da educação principesca, como tratados e espelhos de príncipes, escritos à época do nascimento de Felipe e em sua juventude¹.

Na Itália do *Quattrocento*, um novo ideal cortesão começava a articular-se no intuito de corresponder às exigências do humanismo; fatores culturais e políticos eram concebidos mutuamente na sociedade da época. Aliada à imagem narrativa da sala de virtude do príncipe - ambiente peculiar nos palácios do medievo -, um novo modelo

¹ Temática já estudada por: J. L. Gonzalo Sánchez-Morelo. *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*. pp. 886. Tesis Doctoral – Departamento de Historia Moderna. Facultad de Geografía e Historia. Universidade Complutense de Madrid. Madri. 1997.; _____. "Felipe II, Princeps Hispaniarum: la castellanización de un príncipe Habsburgo (1527-1547)" *Manuscripts*, 1998, vol. 16.; _____. *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546). La formación de un príncipe del Renacimiento*. Madri: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

artístico representativo era forjado entre caracteres estilísticos e programáticos que, aos poucos, diferenciavam-se das tipologias das obras de arte produzidas até o momento. Outro aspecto relevante à época seria a tendência à monopolização de novas formas de organização e expressão do poder político, cada vez mais centralizado, exigindo novas práticas de representação artística aos mais altos estratos da sociedade renascentista.

Ao longo do Renascimento, a cultura e as artes converteram-se em genuínas ideologias de poder². No século XV, consolidou-se a cooptação de diversas expressões artísticas - literatura, música e dança, por exemplo – a serviço dos grupos políticos dominantes. Na Idade Moderna o ambiente da corte seria o *locus* dos novos padrões de comportamento baseados em pressupostos de civilidade³. Dentre as principais questões características do mundo áulico nesse momento, a representação artística ocupava lugar de destaque, firmando-se entre as mais altas esferas de decisão do poder político nos principais Estados modernos europeus.

Em 1528, o nobre diplomata italiano Baldassarre Castiglione, com *Il cortegiano* buscava o equilíbrio entre a habilidade das armas e das letras como fórmula ideal para um perfeito membro do *locus* cortesão. Cada vez mais era necessária uma representação direta e clara para traduzir a magnificência, a glória e o poder de um soberano. Esse novo cenário político necessitava de imagens correspondentes e que atendessem, com uma série de funções - representativas, comemorativas e inclusive de “propaganda”⁴ e/ou persuasão -, de forma clara e firme, ao caráter decisório dos príncipes. As reações proporcionadas pela expansão do ideal renascentista principesco manifestaram-se de variadas formas nas cortes europeias. Nos mais influentes ambientes áulicos da época,

² Processo o qual já é possível observarmos durante a Baixa Idade Média nas cortes dos duques da Borgonha, de Berry ou nas das *signorie* italianas durante a Baixa Idade Média. Cf. A. C. Campos Rodrigues. *Jasão e a quimera de ouro - A ritualização do poder na Borgonha Valois (1363-1558)*. 2006. pp. 172. Dissertação de Mestrado - PPGH-UFF. Niterói. 2006.; F. Autrand. *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*. Paris: Fayard, 2000.; P. Burke. *O Renascimento italiano - Cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

³ N. Elias. *O processo civilizador*. 2 vols. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

⁴ O termo “propaganda”, *a priori* anacrônico (P. Burke. *A fabricação do rei*. A construção da imagem pública de Luis XIV. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994. p. 16), é compreendido nesta proposta a partir da formulação do historiador espanhol Nieto Soria, que concebe como propaganda política, nesta época, um conjunto de processos de comunicação pelos quais se fundem valores, normas e crenças que formam uma ideologia política. Portanto, a divulgação dos símbolos políticos do poder real, no qual esses são transformados em imagens de fácil identificação para a sociedade da época, para Nieto Soria, trata-se de uma “propaganda ideológica”, que teria três funções principais: justificar uma forma de poder que não é unânime; respaldar um sistema político ou questioná-lo; exaltar o sentimento de pertencimento a uma determinada comunidade. J. M. Nieto Soria. *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla*. Madri: Eudema, 1988. p. 26.

produziu-se uma renovação dos ideais da estética cavalheiresca, aliada a um apreço singular às referências à Antiguidade clássica.

Nas cortes da Península Ibérica, no reinado dos reis Católicos, não são encontrados muitos elementos comuns às suas congêneres italianas. Contudo, havia uma influência mais clara das cortes flamencas⁵. Neste período, o gótico teria grande destaque, ao mesmo tempo em que começavam a introduzir-se elementos característicos do Renascimento vindos da Península Itálica. A coexistência desses dois estilos artísticos foi algo claro nos reinos espanhóis desde o fim do século XV, denominando-se o gótico e o naturalismo flamenco com o termo *al moderno*, e as formas renascentistas chamadas de *al romano*⁶.

Com relação aos gêneros pictóricos produzidos no Renascimento, o “retrato moderno”, cuja a definição historiográfica discutiremos no primeiro capítulo, transmitia a sensação de uma mais reiterada e vívida comunicação com o espectador. Era prática comum entre as cortes europeias, desde o final do século XIV, a troca de retratos de nobres e monarcas para fins matrimoniais⁷. Por volta do século XV, o gênero do retrato moderno já era comum nas cortes ibéricas, havendo inclusive testemunhos de monarcas que beijavam os retratos de princesas estrangeiras com as quais firmavam acordos matrimoniais, desfazendo-se desses objetos quando as consortes já estavam em sua companhia⁸.

Ao longo do século XVI, o mundo áulico europeu foi *locus* de uma tipologia cada vez mais definida de retrato moderno, culminando no chamado “retrato de Estado”. As galerias de retratos em palácios converteram-se então no meio comum do cumprimento de uma das principais funções do gênero retratístico: representar não apenas uma imagem verossímil de algum membro real importante, mas também os significados políticos e simbólicos como caráter legitimador dinástico⁹. Essas galerias

⁵ J. A. Maravall. *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madri: Boletín oficial del Estado / Centro de estudios políticos y constitucionales, 1999. pp. 13-14.

⁶ A. Bustamante García. Valores y criterios artísticos en el siglo XVI español. In: VVAA. *IX Jornadas de arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madri: CSIC, 1999. p. 28.

⁷ M. Warke. *O artista de corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 314.

⁸ M. Falomir Faus. *Arte en Valencia 1472-1522*. Valencia: Generalitat Valenciana / Consell Valencia de Cultura, 1996. pp. 375-380.

⁹ Provavelmente, a concepção e influência dessa forma de organização das galerias de retratos se devam a dois membros, e importantes mecenas, da dinastia dos Habsburgos, Margarida de Áustria (1480-1530) e Maria da Hungria (1505-1558). Cf. J. Duverger. Margareta van Oostenrijk (1480-1530) en de Italiaanse Renaissance. IN: *Relations artistiques entre les Pays Bas et l'Italie à la Renaissance*. Etudes dédiées à

retomavam, do ponto de vista político, a ideia das séries de *uomini illustri*, estendendo-se pela Europa, servindo não só a comemoração, mas também como exemplo e estímulo para a emulação de feitos e conquistas de antepassados¹⁰.

Em 1543, Carlos V partia da Península Ibérica em direção aos seus conflituosos territórios ao norte. Deixava como regente dos reinos espanhóis o príncipe Felipe, supervisionado por um grupo de conselheiros políticos escolhidos pelo próprio imperador para auxiliá-lo nos primeiros anos de experiência do herdeiro. Carlos V, em meio a constantes preocupações financeiras e com saúde já debilitada, logrou vitória da batalha de Mühlberg sobre a liga de Esmalcalda dos príncipes protestantes do Sacro Império em 1547. Nesse tempo, o *caesar* viu seu poder e autoridade restituídos aos assuntos imperiais. Assim, decidiu buscar para seu filho, Felipe, um lugar nessa complexa sucessão, em princípio eletiva mas com forte perfil hereditário devido ao peso político da casa de Áustria na balança do Império.

Entretanto, ao tentar reposicionar o príncipe Felipe nesta linha sucessória, o imperador enfrentou, além da oposição do irmão Fernando e seu filho Maximiliano, os católicos e protestantes alemães. Nesse contexto, Carlos V ordenou em 1548 que Felipe viajasse para os Países Baixos, onde se reuniria em Bruxelas com seu pai e outros membros da dinastia Habsburgo, para assuntos referentes à sucessão do Sacro Império. Felipe partiu da Península Ibérica pela primeira vez no outono de 1548, em frota naval rumo aos territórios italianos e aos domínios imperiais de Carlos V. A viagem durou até sua entrada triunfal em abril de 1549 em Bruxelas. Conforme os planos do imperador, a experiência que Felipe adquirira como regente dos reinos espanhóis desde 1543 seria ora complementada com o conhecimento do mundo exterior¹¹.

Precisamente nesse marco temporal propiciado pelo *felicísimo viaje*.¹² - como conhecido esse momento da história do futuro Felipe II, relatado pelo humanista e

Suzanne Sulzberger. Bruxelas / Roma: Institut historique belge de Rome, 1980. pp. 127-143. ; _____. Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance. IN: *Actes du 22 Congrès Internationale d'Histoire de l'Art*. vol.22, T.1. Budapest: 1969. pp.715-726.

¹⁰ L. Campbell *Renaissance portraits*. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries. Yale: University Press, 1990. pp. 41-44.; F. Checa Cremades. Imágenes y lugares: el sitio del retrato Del rey. In: VV AA. *Cultura y culturas en la historia*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1995. pp. 54-56.

¹¹ G. Parker. *Felipe II*. Madri: Alianza Editorial. 2008. p. 34.

¹² Publicada originalmente em Amberes [1552]. Cf. J. C. Calvete de Estrella. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe (Felicíssimo viaje de Felipe II)*. Madri: Museo del Prado, 2001.

cronista espanhol Juan Cristóbal Calvete de Estrella (1525-1593) -, posiciona-se a proposta deste estudo. Nesse âmbito produziram-se célebres e significativos retratos do príncipe Felipe de Habsburgo, fontes valiosas para buscar compreender quais ideais e influências foram produzidos na iconografia pictórica retratística num momento chave de disputas internas da casa de Áustria. Analiso, então, em suma, como formularam-se as primeiras representações imagéticas deste príncipe.

Esta pesquisa, de *facto*, visa dedicar um olhar mais profundo às continuidades e especificidades produzidas para a constituição da imagem pictórica do príncipe Felipe de Habsburgo nos retratos realizados por dois pintores, o flamengo Antonio Moro e o cadorino Ticiano Vecellio. Situa-se o marco cronológico para o estudo entre os anos de 1548 e 1558, contemplando: a educação política do príncipe; as tratadísticas e cerimônias de seu segundo matrimônio com Maria Tudor da Inglaterra, entre 1554 e 1558; os períodos de sua atuação como regente dos reinos espanhóis na década de 1540; sua viagem partindo da Península Ibérica até os Países Baixos entre 1548 e 1549; além das disputas sobre a sucessão imperial, a abdicação dos domínios de Carlos V e a coroação de Felipe como rei de Espanha, em 1556.

Dentre os cinco retratos destacados como fontes primárias neste estudo, encontram-se três atribuídos a Ticiano e dois a Moro, dentro do marco cronológico supracitado. O mérito do estudo destas pinturas justifica-se principalmente por três motivos: um de ordem material, ou seja, o valor das obras como documentos históricos culturais; outro de ordem iconográfica, na análise de seus simbolismos artísticos seculares; sendo o último motivo de ordem estilística, ao buscar-se comparar os modelos representativos do pintor veneziano Ticiano Vecellio e do flamenco Antonio Moro.

No âmbito dos estudos de história política, em grande transformação desde o século passado, um trabalho clássico apresenta um conceito muito caro ao desenvolvimento e à compreensão da análise presente nesta dissertação. Refiro-me à obra de Ernst H. Kantorowicz¹³, que recuperou nas tradições medieval e moderna o corpo místico envolvente da figura do rei nas cortes europeias, em especial a inglesa. A ideia dos dois corpos do rei torna-se muito útil para entender os mecanismos políticos,

¹³ E. H. Kantorowicz. *Os dois corpos do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

bem como a lógica norteadora dessas sociedades ao início da Época Moderna, mais, sensíveis ao reconhecimento de uma dimensão supramaterial do poder.

Mas o poder também foi entendido durante muito tempo pelos cientistas sociais como coação, por vezes legitimada pelo uso da força e da violência material ou simbólica. No entanto, talvez seja mais adequado pensá-lo como um sistema relacional. Afinal, ele é exercido dentro de uma sociedade, por um grupo sobre o outro. Uma relação de troca e de compartilhamento de crença. Quem detém o poder acredita ter o direito de exercê-lo, como afirma Pierre Bourdieu¹⁴. Porém, não há dúvidas de que o poder político, em especial na Época Moderna, também expressava-se por formas não coercitivas, e dentre esses expedientes não violentos encontravam-se as imagens¹⁵.

Atualmente, a imagem é vista como documento histórico de indiscutível valor, cabendo ao historiador estabelecer sua historicidade por meio da análise de sua natureza, atributos e condições de documento, procurando penetrar na compreensão do seu meio produtor e compreendê-la a partir do estudo e da análise da sociedade onde ela se inseria: “A contribuição para o estudo do material visual que o historiador está provavelmente mais bem equipado para realizar é a discussão de sua produção e de seu consumo como atividades sociais, econômicas e políticas”¹⁶. A importância da compreensão da arte como elemento de uma leitura histórica de sua época e a renovação que a história da arte trouxe para a problemática das fontes históricas são apresentadas por Preziosi¹⁷, em obra compiladora de alguns textos dos mais inovadores e influentes nesse campo.

Segundo Serge Gruzinski¹⁸, o historiador consegue ampliar seu campo de compreensão quando deixa de buscar somente nos documentos escritos as evidências de uma sociedade, aliando sua busca a outras formas de expressão que constroem a memória e a história, como as imagens. De acordo com o autor, o estudo do texto

¹⁴ P. Bourdieu. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 188.

¹⁵ F. Bouza Álvarez. *Imagen y propaganda*. Madri: Akal, 1998a. p. 64.

¹⁶ I. Gaskell. História das imagens. In: P. Burke (Org.). *A escrita da história*. São Paulo: UNESP, 1992. pp. 168-169.

¹⁷ O historiador apresenta e comenta diversos textos de autores - desde Vasari, passando por Warburg, Panofsky e Damisch até Baxandall e Foucault, divididos em oito seções temáticas -, a partir de um ponto de vista crítico, a forma como a História da Arte tem contribuído de forma importante e original para a reflexão e renovação dos estudos históricos. Cf. D. Preziosi (Ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

¹⁸ S. Gruzinski. *A colonização do imaginário: Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (sécs. XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 7.

literário - como o produzido pelos cronistas que vivenciaram os acontecimentos de suas narrativas -, surge com semelhante força de documento histórico, como um segundo suporte de análise e de imenso valor metodológico quando cruzado a imagens.

A escolha das fontes iconográficas sobre o príncipe Felipe justifica-se, pois, a partir do Renascimento e do retrato moderno, cristalizado no ambiente de corte como forma de expressão da dupla natureza real e ideal do monarca. Ou seja, podemos perceber uma influência ou mesmo a pertinência da ideia dos dois corpos do rei através da teoria da representação retratística. A pintura conciliou a necessidade de verossimilhança e de individualização proporcionada pelo pensamento humanista à crescente personificação do poder sobre a figura do monarca, produzindo o amálgama de uma dimensão simbólica e atemporal exercida pelo soberano. A síntese entre o parecido - a verossimilitude -, e o hieratismo e a solenidade foi o principal objetivo desta tipologia pictórica. Campbell¹⁹ observa que, dentro do debate do tema retratístico, termos como *idealização*, *caracterização* e *individualização* são frequentemente usados para definir a representação dos retratados.

Contudo, a linguagem pictórica tem determinada capacidade para transmitir conceitos e ideias. Para tal, os pintores usaram códigos de comunicação extra-artísticos e metalinguísticos, como o gestual e a fisionomia, para apresentar adequadamente o retratado. O retrato transcendia assim uma função mimética, incorporando uma dimensão simbólica, além de possuir um importante papel social. Para Starn, “os historiadores da cultura têm de se preocupar tanto com a forma quanto com o conteúdo e, além disso, (...) as propriedades formais das performances ou produções culturais têm conteúdo enquanto representações das estruturas de autoridade”²⁰.

São inegáveis a relevância e a influência histórica de Felipe II. No entanto, a historiografia tem tradicionalmente dedicado a sua figura uma atenção mais voltada ao campo dos estudos de seu reinado, a partir da análise das ações políticas, militares ou administrativas. Nas últimas décadas, diferentes abordagens e enfoques têm aberto novos caminhos para o estudo desse personagem. Este trabalho, portanto, insere-se nas novas perspectivas de análise apontadas anteriormente, buscando trabalhar com

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 9 – 39.

²⁰ R. Starn. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: Hunt, L. (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 280.

elementos políticos e artísticos em dado contexto social, com a intenção de contribuir para ao campo de estudos em aberto sobre a figura do príncipe Felipe de Habsburgo.

Ainda que nos últimos anos a *leyenda negra* de Felipe II tenha se tornado menos sombria, com interpretações de historiadores mais equilibradas das medidas adotadas pelo rei para manter suas hegemonia, monarquia e fé, ele permanece, enquanto objeto, longe de ser considerado um “herói cultural”. Há muito, Felipe II é celebrizado como protótipo do governante burocrático. Nos últimos trinta anos foram muitos os estudos dedicados ao mecenato artístico do ramo espanhol dos Habsburgos, e isso teve como resultado uma percepção mais clara do papel preponderante de Felipe II neste cenário e no âmbito europeu. Os trabalhos até o momento pesquisados não contemplam satisfatoriamente a problemática apresentada. Curiosamente, não há um trabalho dedicado especificamente à análise pictórica específica dos retratos de Felipe, sobretudo os referentes ao período em que ainda era príncipe.

A rigor, as imagens pictóricas são forjadas no seio de uma tradição histórica e cultural. Desse modo, elas podem representar e dar seguimento (ou exatamente o inverso) a uma determinada forma de um segmento social ou instituição, apresentando-se ao próprio personagem e/ou aos outros num tempo e num espaço específicos. Assim, ao tratarmos da interpretação de imagens, devemos preocupar-nos com as suas apropriações - os silêncios e ausências, as ideias, valores, desejos e relacionamentos dos produtores -, enfim, com o contexto influente de sua produção.

Com relação ao conceito de “representação” aplicado na análise das fontes, é imprescindível definir o sentido e o uso pelos quais ele será abordado neste estudo, devido as suas inúmeras significações distintas no terreno das ciências humanas²¹. Nelas, para Carlo Ginzburg, fala-se, há muito de “representação”, algo devido à polissemia do termo. Por um lado, “representação” faz-se às vezes da realidade representada, portanto evocando a ausência; por outro, a “representação” torna visível a realidade representada, sugerindo a presença. Um jogo de espelhos. Para Ginzburg, a imagem seria ao mesmo tempo presença e sucedâneo de algo não existente. O autor endossa então a ambiguidade do termo, pois, se “por um lado, a ‘representação faz

²¹ Cf. C. F. S. Cardoso; J. Malerba (Org.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência”, ao mesmo tempo, por outro lado, “torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença”²².

A oscilação entre substituição e evocação mimética já estava registrada, como observou Roger Chartier, no verbete *représentation* do *Dictionnaire universel* de Furetière [1690]. Nele, são citados tanto os manequins de cera, madeira ou couro depositados sobre o catafalco real nos funerais dos soberanos franceses e ingleses, como o leite fúnebre vazio e coberto com um lenço, que mais antigamente “representava” o soberano defunto. Ainda com Chartier, vemos a representação como produto de uma prática. O mesmo valeria para as artes plásticas, nas quais a representação seria resultante de uma prática simbólica.

Ao fazer uso de antigas definições do termo, Chartier revela um caráter de correlação da representação: a partir da ausência de um determinado objeto, ela substitui-o por uma imagem capaz de trazer o objeto ausente à memória²³. De acordo com Chartier²⁴, a representação encontra-se inserida num campo de disputa - neste caso, sobre como se dava a formulação da imagem do príncipe Felipe de Habsburgo em determinada época. Nessa perspectiva, a abordagem desse conceito implica também no estudo de uma relação de poder.

Com relação ao emprego do conceito para interpretar uma pintura, segundo Louis Marin, a representação seria compreendida por uma dupla função: “tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha”²⁵. No que tange à imagem pictórica como fonte histórica e parte integrante do conjunto de elementos simbólicos e materiais representantes de um nascente Estado moderno, Marin apresenta a hipótese da representação, a partir das artes visuais, operar a transformação da força em poder, fazendo esse poder ser reconhecido e exposto, também justificando-se e legitimando-se, além de intensificar a noção deste poder²⁶.

Gombrich, por sua vez, apresenta uma definição abrangente de imagem como “a imitação da forma exterior de um objeto”. Certamente, a “forma exterior” não seria

²² C. Ginzburg. Representação. A palavra, a ideia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85

²³ R. Chartier. *A beira da falésia*. Porto Alegre : UFRGS, 2002. p. 72.

²⁴ Chartier. *Op. cit.* 1990. p. 17.

²⁵ L. Marin. *Opacité de la peinture: essais sur la representation au Quattrocento*. Paris: Ushar, 1989. p. 73.

²⁶ L. Marin. *Le portrait du roi*. Paris: Minuit, 1981. p. 11.

“imitar”. O mesmo dicionário registra uma outra palavra mais apropriada e específica ao presente estudo. A palavra “representar”, lê-se ali, pode ser usada no sentido de “invocar mediante descrição ou retrato ou imaginação, figurar, simular na mente ou pelos sentidos, servir de ou tipo por aparência de, estar para, ser espécime de, ocupar o lugar de, ser substituto de”. Esta definição de imagem sugere que o artista “imita” a “forma exterior” do objeto à sua frente, o espectador, por ser turno, reconhecendo por essa “forma” o “assunto” da obra de arte. Isso poderia ser chamado de concepção tradicional da representação. Seu corolário seria o fato de uma obra de arte ou ser uma cópia fiel, na verdade uma réplica perfeita, do objeto representado, ou envolver algum grau de “abstração”. O pintor abstrai assim contornos e cores, dando-lhes uma terceira dimensão²⁷.

Portanto, para Gombrich²⁸, a “representação” não depende de semelhanças formais, a não ser das exigências mínimas da função, o denominador comum entre o símbolo e a coisa simbolizada não seria a “forma exterior”, mas a função. As obras de arte não seriam espelhos, mas compartilhariam com os espelhos essa inapreensível magia de transformação, difícil de expressar em palavras, como destaca o historiador²⁹.

Já para Ginzburg, as observações sobre a ligação entre imagens funerárias e imagens em geral permite reler de um ponto de vista novo o ensaio de Gombrich, para quem o artista dá-nos algo mais que a simples imagem conceitual. As imagens da arte fazem articular o mundo da nossa experiência, mas as diferenças de estilos e linguagens não interpõem-se necessariamente no caminho das respostas corretas e descrições. A forma de uma representação não pode divorciar-se da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual tem o seu curso³⁰. Gombrich mostra que o denominador comum entre o símbolo e a coisa simbolizada não seria a “forma exterior”, mas a função. Se tivermos em mente que a representação é, originalmente, a criação de substitutos a partir de um material dado, alcançamos talvez um terreno mais firme³¹.

Ginzburg também joga luz sobre um velho equívoco: a crença no realismo documentário, tendente a apresentar o texto ou documento – rastro de um

²⁷ E. H. Gombrich. *Meditações sobre um cavalinho de pau*. São Paulo: EDUSP, 1999a. p. 1

²⁸ *Idem*, p. 4

²⁹ Gombrich. *Arte e ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 5.

³⁰ *Idem*. 78

³¹ Gombrich *Op. cit.* 1999, p. 8.

acontecimento – como a descrição fiel da realidade, bem como sobre a limitada ideia da visão apenas como instrumento descritivo e não explicativo³². Como vimos, Ginzburg apresenta o sentido duplo da representação, expressando ausência e visibilidade³³. Todavia, ele alerta para não sermos dogmáticos o bastante para tomar a representação como uma presença concreta, pois devemos ser atentos às descontinuidades entre práticas e representações, pois nem toda prática é representada. Ginzburg define representação como substituição da coisa ausente e visibilidade da coisa presente, enquanto Chartier fala em representação como ausência do representado e presença de algo ausente via representação. Contudo, creio que a análise de Ginzburg caminha mais no sentido de preencher lacunas contidas em Chartier do que como uma oposição a este. Tratam-se assim de reflexões que, juntas, fornecem um amplo e irrestrito conhecimento acerca do tão usado conceito de representação.

De todos esses usos da palavra, pode-se reter um ponto comum: a representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem representa.

Como destaca Menezes³⁴, a tendência metodológica atual ao fazer uso da imagem como fonte histórica é investigar mais o estudo da recepção da imagem. Buscar o seu significado a partir do seu contexto social. Estudar o ambiente cultural e político, além das circunstâncias concretas que permitiram a criação da imagem, nos quais se possa procurar respostas, a serem confrontadas também com textos³⁵. Dessa forma, é importante também o contato com fontes que permitam o resgate das formas de recepção da imagem, bem como a percepção e a interpretação das obras de arte no centro de uma determinada cultura, ou seja, descobrir o *olhar da época*³⁶.

Um elemento não deve ser deixado de fora: a função esperada de uma imagem. Esse importante fator tem sido de certo modo obscurecido pela crença crítica da “arte

³² C. Ginzburg. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 41-93.

³³ Ginzburg. *Op. cit.* 2001.

³⁴ U. T. B. de Menezes. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. O ofício do historiador. ANPUH, 2003.

³⁵ Apesar disto, precisamos ter em mente a ressalva de Arasse, ao destacar que “não é porque os textos existem, e nem porque foram publicados ao mesmo tempo que um quadro foi pintado que eles contribuem para explicar esse quadro. Tudo seria muito simples”. D. Arasse. “Cara Giulia”. In: _____. *On n’y voit rien*. Paris: Folio/Essais, 2003. p. 14.

³⁶ M. Baxandall. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.; _____. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

pela arte”, predominante na arte de nosso tempo. Aqui como em qualquer lugar, pode-se facilmente observar como a função delegada a uma imagem era interagir com os seus formato e aparência³⁷.

A "história social da arte" seria uma espécie de guarda-chuva sob o qual abrigam-se métodos conflitantes ou complementares. Outra abordagem recente neste campo centra-se na história das respostas às imagens ou na recepção de obras de arte, ao lado de tendências emergentes no campo dos estudos literários, por vezes chamadas de "teoria da recepção" e de "resposta do leitor". A resposta seria o tema principal, por exemplo, do livro de David Freedberg³⁸. Seu estudo do impacto das imagens na sociedade volta o foco para o lugar da influência da imagem sobre a sociedade, também analisando a história da relação física entre o espectador e a imagem.

Freedberg destaca a importância de se investigar não apenas as respostas fornecidas para as imagens através do estudo de textos, mas também as reações dos espectadores, o que poderíamos classificar como uma "história cultural das imagens", ou mesmo uma "antropologia histórica das imagens". Para o historiador é preciso em seguida tentar reconstruir as regras ou convenções, conscientes ou inconscientes, que regem a percepção e a interpretação de imagens dentro de uma cultura particular. As respostas negativas para as imagens também oferecem testemunho tão valioso quanto as positivas. A história da recepção das imagens, bem como dos textos, proposta por Freedberg, desmascara a ideia de malentendidos e de ditames do senso comum, para mostrar o quanto seriam possíveis sim, diferentes interpretações sobre um mesmo objeto.

Incluem-se nesta dissertação mais algumas etapas de metodologia pictórica: a análise do material do documento, de que ele é feito e qual o seu suporte; como ele foi produzido; a análise da composição do espaço apresentado na obra, a perspectiva e a natureza do espaço; a análise dos corpos reproduzidos, o que está em destaque, o olhar do personagem, o gênero, idade; a ação, o movimento retratado; os detalhes, complementos iconográficos e, finalmente, a iconosfera da obra, ou seja, qual foi a sua circulação. Sem dúvida, a relação existente entre o artista e o observador é tão complexa

³⁷ E. H. Gombrich, *Os usos das imagens*. Estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Porto Alegre: Bookman, 2012. p. 7

³⁸ D. Freedberg. *El poder de las imágenes*. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

como a criação mesma da obra. Ambos encontram-se vinculados por uma reciprocidade cuja primeira condição é a comunicação. Não obstante, dita comunicação não se marca necessariamente desde o diálogo. Desta maneira, finalmente o contemplado pelo observador seria um prolongamento deste estado de coisas, configurando uma linguagem própria – a qual comunica apesar do fato de não ter estritamente que dialogar – a anterioridade própria da obra. Como escreveu Filostrato, quem olha obras de pinturas e desenho precisa possuir a faculdade imitativa - ninguém poderia entender o cavalo ou o touro pintado se não soubesse como são essas criaturas³⁹.

Nesse complemento metodológico, também incluem-se as propostas de Francastel⁴⁰, ao desenvolver um estudo sociológico da arte a partir da contextualização social e histórica em que foram produzidas as obras, tratando-as como um modo de pensar por uma linguagem específica, a figurativa. Francastel opõe-se a uma arraigada tradição historiográfica que insistia em interpretar como seções isoladas as múltiplas atividades do homem. Fundamentalmente, urgia enfatizar a articulação de tais atividades no contexto de sua própria convivência. A história da arte possui muito mais que um aparente desenvolvimento linear e, em verdade, não obedece aos esquemas mentais que buscam aprisioná-la, ordenando-a como uma mera descrição seriada. Para Francastel, a representação artística seria um dos muitos códigos construídos pelos contínuos ajustamentos exigidos por tais diferenças. Segundo o historiador, a edificação de novos modos de representação pictórica do universo espacial, e a consequente substituição dos antigos, dar-se-ia em função de reiteradas interpretações psicológico-espaciais da natureza, isto é, de uma leitura das enunciações teóricas e das regras práticas de ação no contexto do convívio social. Contudo, para Francastel, a arte não seria um substituto de outras linguagens, sendo o diálogo entre fontes visuais e escritas fundamental. A obra de arte não seria a representação material do pensamento do artista criador, mas sim a materialização de como esse pensamento comunica-se com o seu ambiente⁴¹. O autor sugere que o estudo da arte alie-se ao estudo da produção das obras, pois ao partir sempre do real como inspiração, a arte iria acrescentar ou modificar a visão ou a percepção dos homens de um determinado grupo ou sociedade em relação a sua realidade.

³⁹ *Apud* Gombrich, *Op. cit.* 2007, p. 170.

⁴⁰ Cf. P. Francastel. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

⁴¹ *Idem.* pp. 67-68.

Desta forma, o primeiro capítulo “*O poder dos retratos, retratos do poder*” tem como foco a reflexão sobre a necessidade dos homens contemplarem-se através das imagens. Mas não se trata do sentido de imagem em sua acepção mais abrangente, e sim de uma forma clara e específica, a contemplação do retrato. Para tal, apresento a partir de uma reflexão sobre recentes produções historiográficas e uma bibliografia clássica o sentido, o significado e o uso do termo “retrato”. Narro também a trajetória desta forma de expressão artística por diferentes técnicas, materiais e tipologias, até a definição do gênero retrato moderno, no Renascimento. O capítulo ainda aborda a tipologia de retrato identificada às fontes deste estudo, o “retrato de Estado”. Para lograr este objetivo à evolução do gênero, também foi essencial acrescentar a preocupação com o produtor do objeto, compreendendo a função artística e social do pintor retratista, do final da Idade Média até meados do século XVI. O papel social desempenhado pelo artista pintor de corte, suas relações com esta instituição no período moderno e com os soberanos também fazem parte da análise do primeiro capítulo. Os sentidos, usos e funções do “retrato de Estado” e o advento da criação das galerias dinásticas, onde este gênero alcançou seu apogeu no século XVI como ferramenta oficial de legitimação e comemoração das casas reinantes nas principais cortes europeias, também integram esta análise.

O segundo capítulo “*O Príncipe modelar*” inicia-se com a análise pictórica das fontes selecionadas para a dissertação. Além da interpretação pictórica dos retratos, nele abordo a monarquia hispânica desde o reinado dos reis Católicos até meados do século XVI, destacando as estratégias políticas praticadas nesta conjuntura que acabaram por levar à ascensão de uma dinastia estrangeira ao trono dos reinos espanhóis, os Habsburgos. Este aporte histórico é necessário para compreender a formação do Estado moderno espanhol, com algumas práticas políticas características do reinado dos reis Católicos, da ascensão de Carlos I, e em seguida de sua eleição ao trono imperial, além da formação política de Felipe de Habsburgo. Nessa contextualização, procuro aprofundar as relações de poder entre Felipe de Habsburgo e Ticiano Vecellio. A troca de correspondência e as encomendas de retratos realizadas ao pintor pelo príncipe, de sua tia Maria da Hungria e do cardeal Granvela também compõem o estudo deste capítulo. Por sua vez, as diferenças e influências das práticas políticas apresentadas nos

retratos de Felipe ficam mais claras a partir da concepção de uma monarquia compósita, na qual ele encontrava-se inserido.

No terceiro capítulo “*A síntese pictórica*” analiso os retratos de Felipe realizados por Antonio Moro em momentos bem distintos da trajetória do herdeiro de Carlos V. O primeiro retrato analisado refere-se ao momento em que Felipe realizou sua primeira viagem aos domínios do imperador, entre 1549 e 1550. Abordo também o período compreendido pelo *felicísimo viaje* e o papel fundamental dessa experiência na formação artística e no amadurecimento político do príncipe. A análise da trajetória de Antonio Moro e de sua vinculação à órbita dos Habsburgos busca compreender como o pintor flamenco gestou um modelo retratístico que culminaria de forma tão influente no gosto dos membros da casa de Áustria, sobretudo no de Felipe. A importância de Antonio Moro também ganha destaque pelos serviços por ele prestados em diversas missões político-pictóricas, em viagens por diferentes territórios a mando dos principais Habsburgos. Acompanhamos também o amadurecimento do príncipe Felipe com seu segundo matrimônio, bem como conflito sucessório entre os Habsburgos para o trono imperial. O segundo retrato analisado neste capítulo tem sua cronologia localizada no contexto de abdicação da maior parte dos domínios de Carlos V em favor de seu herdeiro, e pela ascensão de Felipe como rei espanhol, embora este residisse nos Países Baixos até o final da década de 1550, momento em que a síntese pictórica produzida por Antonio Moro para a retratística de Felipe proporcionaria o gérmen do modelo a ser consolidado na representação imagética adotada pelo monarca na segunda metade do século XVI.

Capítulo I

O PODER DOS RETRATOS, OS RETRATOS DO PODER

O desejo dos homens de contemplarem-se mediante a interpretação de sua própria imagem parece formar parte dos mais antigos impulsos da humanidade, e o gênero retratístico é uma das atividades mais universalmente presentes em diversos períodos e localizações do desenvolvimento artístico-pictórico. Como nos percebemos ou o desejo de sermos percebidos é uma definição característica da condição humana que nos acompanha até hoje. Querendo ou não refletir a difícil precisão fisionômica o desenvolvimento do retrato ao longo da História da Arte carrega consigo indícios dessa necessidade do homem fazer-se representar ou, de forma mais incisiva, de fazer-se presente.

Porém, o retrato não foi concebido nem praticado da mesma forma ao longo de sua trajetória como gênero artístico, mas constituiu-se durante séculos como uma das expressões artísticas mais difundidas e requisitadas. Essa procura pelo retrato pode ser compreendida por aquilo que parece ter sido, desde o primórdio, a base de sua essência: a necessidade do homem fazer-se representar ou querer possuir a imagem de pessoas queridas ou personagens de reconhecido poder e notoriedade. Além da problemática referente à definição e o sentido do termo “retrato”, acompanharemos a seguir seus usos e funções através do seu desenvolvimento por diferentes técnicas e tipologias.

1.1 Do gênesis sepulcral ao Ocidente cristão

Em obra clássica de um estudo extenso em busca da provável longa duração do gênero retratístico, Galienne e Pierre Francastel¹ identificam no distante III milênio a. C., entre as primeiras dinastias do Antigo Império egípcio, as primeiras intenções de representação artística da estatuária e baixos relevos relacionadas aos retratos. Nessa época, a compreensão de um poder político-religioso encabeçado por um rei-deus teria um papel capital nas manifestações artísticas oficiais. Estátuas reais eram erigidas em templos e sepulcros onde, apesar de apresentarem traços e referências aos faraós, pareciam corresponder menos a uma “realidade do modelo” reproduzido que à apresentação do que “deveria ser”, *de facto*, um rei de essência divina².

¹ Galienne Francastel; Pierre Francastel. *El retrato*. Madri: Cátedra, 1978.

² Esta ambivalência permaneceria por milênios em praticamente todas as civilizações que gravitaram em torno da concepção de sacro imperador. Observamos isso em um exemplo que pode parecer-nos contextualmente mais próximo, como no caso dos imperadores cristãos de Bizâncio, assim como em

Um recuo tão distante até as crenças egípcias pode justificar-se para observarmos uma característica futuramente marcante no gênero do retrato, a permanência da memória de uma pessoa. Dessa forma, a atenção ao papel essencial da vida póstuma a que ascendia o morto antes da sua ressurreição impôs uma disposição de particular importância às sepulturas no Antigo Egito. As tumbas eram construídas para resistir às provações do tempo, pois a vida e o retorno do morto dependiam da conservação de sua imagem e seu corpo – através da mumificação – sobre a terra. A aspiração à vida eterna exigia que a imagem do morto fosse ideal, outra característica observada no desenvolvimento do retrato em outros períodos. Contudo, no Egito, essa idealização teria proporcionado o estabelecimento de cânones representativos para as proporções de corpo, idade, atitude, entre outras características. Ou seja, não podemos dizer que estamos ante retratos, senão de ideogramas³.

A noção de retrato complexifica-se em maior ou menor grau de acordo com o domínio e o caráter atribuídos ao sentido do termo. Obviamente, é impossível definir o termo “retrato” ao gosto de todos, e consola-nos descobrir que mesmo artistas no passado e seus modelos compartilhavam este problema. Dessa forma, encontramos atribuições de sentido do termo em exemplos de épocas distantes, como o Antigo Egito, ou negamos sua existência a todo o momento anterior a uma definição, ou busca, “realista”. Se nos atermos à definição de retrato como a que considera-o imagem fiel de seu modelo, eliminamos as produções que apresentam formas humanas, às quais seria atribuído um sentido extrapessoal, ou seja, imagens de pessoas ou personificações (divindades, heróis, etc.) de que não se pode inferir a sua existência.

Cientes da complexidade que uma noção de retrato abrangente e diluída pode causar, o casal Francastel busca delimitar sua investigação e compreensão de retrato em obras onde possam ter existido por parte do artista a “intenção” de registrar um modelo retratável, ou por parte do “modelo” o consentimento de ser retratado⁴.

Um conceito mais próximo ao habitual, de retratística individualizada, provavelmente surgiu na Grécia, não antes de meados do século V a. C. Dentre as

outros locais do Ocidente, onde o caráter de “eficácia real” permaneceu na imagem representativa desses governantes. *Idem*. p. 15.

³ *Idem*, p. 20. Ver também: E. Panofsky. A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 89-148.

⁴ Francastel & Francastel, *op cit.* p. 15.

diversas heranças da civilização grega, a representação naturalista e o retrato individualizado seriam duas das mais transcendentais⁵.

Os primeiros exemplares de retratos produzidos pelos gregos teriam surgido nas monumentais estátuas de bronze que algumas cidades erigiam em honra de seus grandes homens. Eram personalidades que os cidadãos reconheciam e atribuíam um determinado valor, considerando-as símbolos de honra e merecedoras de serem lembradas. Por essa razão, suas efígies foram produzidas em materiais duradouros e dispostas em lugares de destaque na *pólis*, como na ágora ou em santuários. Esses monumentos possuíam clara função comemorativa e rememoradora⁶. Contudo, a honra era mais vinculada à distinção de se ter uma representação visual que pela semelhança física ao retratado, havendo uma notável idealização e um tom heroico sobre essas efígies, importando mais a “atitude” na pose retratada (heroica para guerreiros ou reflexiva para filósofos, por exemplo) que uma cópia fiel do corpo⁷.

Os retratos reconhecidos desse período parecem destinados a apresentar seus modelos como encarnações ideais de tipos humanos – o político, o poeta, o guerreiro – que a sociedade respeitava. Exemplos do que poderíamos chamar de “retrato oficial”, ou seja, aquele que realça o aspecto público do indivíduo retratado, desempenhando um papel importante para a comunidade⁸.

Como Plínio afirmava no século I d. C., a arte da retratística “fazia mais nobres os homens nobres”⁹. A tendência a representar os grandes homens com sua expressão mais idealizada permaneceu no retrato grego até a época de Alexandre, o Grande, voltando a aparecer novamente em Roma no tempo de Augusto [Fig. 1]. Para Plutarco¹⁰, o retrato deveria abreviar uma biografia exemplar e memorável do retratado. Segundo ele, os pintores deveriam preocupar-se em obter a semelhança a partir do rosto e da expressão do olhar, características que revelariam o caráter da pessoa, não havendo necessidade da preocupação com a reprodução de outras partes do corpo. Combinar os

⁵ Cf. G. M. A. Richter. *The portraits of the greeks*. t. I. Oxford: Cornell University Press 1969.

⁶ Carlos García Gual. *Rostros para la eternidad*. In: VVAA. *El retrato*. Madri: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, p. 21.

⁷ “O elemento heroizante permaneceu inerente ao retrato grego ao longo de sua história”. Richter. *Op. cit.*, pp. 16-24.

⁸ J. J. Pollitt. *El arte helenístico*. Madri: Nerea, 1989, p. 144.

⁹ *Apud* García Gual. *Op. cit.* p. 24

¹⁰ *Apud Idem*.

traços individuais com este desejo heroico, refletindo o caráter singular do representado, deixando transparecer seu elevado espírito, teria sido o empenho do retrato clássico¹¹.

O mesmo empenho de transmitir para a eternidade a imagem dos retratados faria-se também nas representações pintadas desse período, perdidas quase por completo. Mesmo entre os retratos gregos esculpidos, muito pouco se preservou até os dias atuais, e grande parte das obras que conhecemos deve-se às cópias romanas.

O retrato clássico grego, situado entre o final do século V e a primeira metade do século IV a. C., passou por várias fases de desenvolvimento e, apesar de um verniz idealizante, nesta época acentuaram-se a expressividade e o realismo, até, finalmente, no século I a. C. obter-se um novo estímulo na retratística romana¹². Os romanos, interessados pelo retrato dos grandes homens, copiaram minuciosamente apenas o rosto em bustos de mármore, abdicando do resto do corpo, ou mesmo fixando os rostos individualizados sobre corpos convencionais em poses típicas¹³.

O período helenístico, marcado por uma tendência ao individualismo, indo da época de Alexandre, o Grande, até o governo do imperador Augusto, ofereceria muitos exemplos de retratos que combinam a estilização heroica a um realismo e busca da psicologia individual - mais característica da escultura grega. Neste período teriam começado a se difundir os retratos de cidadãos, como comerciantes, que não buscavam senão o destaque pessoal e a representação de seu *ethos*¹⁴. Como elemento novo ao retrato grego teria se dado também nesta época a influência dos bustos e máscaras mortuárias de antepassados de famílias nobres que, de acordo com o costume romano, modelavam-se a partir do rosto dos mortos, exibidos em altares domésticos e nas procissões e cultos cívicos¹⁵.

¹¹ *Idem.*

¹² Richter. *Op. cit.*

¹³ *Idem*, p. 14.

¹⁴ Gual. *Op. cit.* p. 29.

¹⁵ Marcel Mauss. Uma categoria do espírito humano. A noção de pessoa, a de “eu”. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. pp. 307-397.



Figura* 1 - Anônimo. *Augustus de Prima Porta*, c. 20 d. C. Mármore, 2,05cm. Museu do Vaticano¹⁶.

Cada família patricia romana conservava a recordação de seus entes passados por meio dessas imagens, bustos ou máscaras, não através de esculturas de corpo inteiro. Essas efígies ofereciam uma cópia do rosto do morto, com rigorosa fidelidade e realismo calcado no próprio semblante do defunto. Sem ser idealizado, esse tipo de retrato constituía um monumento “privado” para a memória familiar. Seu sentido seria distinto do retrato grego¹⁷.

Neste aspecto residiria a mais marcante diferença entre o retrato grego e o romano. Este seria ligado a um forte sentido de realismo veraz e objetivo, tendendo sempre à fidelidade na reprodução, tomando o rosto humano com suas naturalidades pessoais como rugas ou deformações, expressando uma ideia presencial voltada ao passado. Já o retrato grego procederia ao contrário, ao externar elementos contribuintes para ressaltar virtudes internas, projetando uma imagem idealizada e ao futuro. O ambiente em que ambos os retratos eram exibidos também refletia essa diferenciação do sentido. O retrato grego, como vimos, era erigido em locais de contemplação pública na

* O termo “Figura” na legenda das imagens ao longo do corpo do texto será a partir de agora abreviado por “Fig.”.

¹⁶ Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Statue-Augustus.jpg> Acesso em 01/07/2012.

¹⁷ A. García Bellido. *Arte romano*. Madri: C.S.I.C., 1972. pp. 95-96.

pólis, enquanto o romano carregava uma essência de caráter de *res privata*, com um sentido nuclear, familiar.

Passar de máscaras ou bustos de gesso ou cera a retratos com acabamento em pedra ou bronze foi possível graças ao domínio técnico de artistas gregos. O que se transformou no gênero de “retrato republicano” romano, no qual a expressão seca, catatônica, circumspecta e formal resumia a integridade dos poderosos homens públicos e exaltava sua linhagem, deveu-se à criação de escultores gregos que adaptaram suas técnicas e formas à necessidade e gostos dos clientes romanos. A partir de Augusto, as imagens dos imperadores romanos foram difundidas em numerosas cópias que circularam por todo o império, com uma função essencial de informação e propaganda política¹⁸.

Contudo, ao final do século III d. C. o retrato romano teria sofrido uma profunda modificação. A crise de valores culturais, ideológicos e estéticos teria alterado a compreensão e a produção artística do retrato. Como afirmou Plotino¹⁹, a beleza humana não residia na conveniente proporção das distintas partes do corpo, como definira a tradição clássica desde Policleto, no século V a. C. O mais importante era a alma, que teria algo de divino. A atenção deslocava-se da vida exterior – manifesta nas feições e particularidades físicas e traços do caráter – para a interior, num processo de idealização e abstração que teria mudado as formas de representação artística. A busca pela caracterização do indivíduo estaria em seu interior, além das suas qualidades morais, em sua alma²⁰. Progressivamente o retrato transformava-se. A máxima expressividade residiria novamente no olhar, as formas de representação encaminhavam-se para a geometrização abstrata dos traços físicos, cada vez mais elementares e distantes da realidade sensível²¹.

¹⁸ No desenvolvimento do retrato romano é possível distinguir gostos e estilos correspondentes a um desígnio político. Na época de Augusto, além do retorno ao modelo clássico dos retratos oficiais do próprio imperador, este deu ordens para o desaparecimento de algumas estátuas suas em que fora representado como um herói guerreiro demasiadamente agressivo, preferindo as representações que o retratavam como general armado e vitorioso, ou um sacerdote piedoso e modesto, transmitindo uma fria serenidade. Também no período de Augusto multiplicaram-se os retratos dos imperadores e seus familiares. A tendência de difundir uma imagem oficial do rosto do imperador – não apenas em bustos e esculturas – fixou sua efígie também nas moedas, onde se destacam determinados traços de seu rosto. Cf. P. Zanker. *Augusto y el poder de la imágenes*. Madri: Alianza, 1992.

¹⁹ *Apud. Gual. Op. cit. p. 29*

²⁰ E. Castelnuovo. *Retrato e sociedade na arte italiana*. Ensaios de história social. São Paulo: Companhia. das Letras, 2006a. p. 16.

²¹ J. Yarza Luaces. El retrato medieval: la presencia del donante. In: *VVAA. Op. cit. 2004. p. 56.*

Como vemos, duas motivações fundamentais condicionaram em diferentes momentos a existência ou a tendência ao retrato na Antiguidade: a ideia de superação da morte, e o exercício eficaz de uma representação social (seja ela política, religiosa ou cultural).

Ao estabelecer o Cristianismo como religião imperial romana, Teodósio I teria produzido uma das mais importantes decisões nos rumos políticos e artísticos da história ocidental. A Igreja passou a representar uma instituição de poder supremo no império, e sua relação com a arte precisou ser reformulada²². Nas artes visuais, a pintura superava a importância dada há muito tempo à escultura no paganismo, refletindo a forte influência da cultura grega²³.

A superação da morte pela compreensão que vinculava a produção de imagens artísticas aos retratos já não era mais aceita. O cristianismo, em oposição às religiões precedentes, proclamou a separação completa da alma e do corpo. Rechaçava-se a virtude de transmissão da vida através de imagens. Além disso, forjava-se o gérmen da preocupação referente à idolatria, levando-se a atacar toda intenção de encarnação pessoal a partir de uma imagem ou estátua²⁴.

O cristianismo, como fez com outras formas de arte pagã, buscou batizar com nomes novos as formas visuais tradicionais. Como a pintura dos “oradores” nas catacumbas, retomava-se uma antiga tradição pré-romana, segundo a qual a figura do morto pintada em afresco deveria figurar sobre o lugar de sua sepultura. A restauração desse modelo pode ser atribuída aos primeiros tempos do cristianismo primitivo,

²² Até aquele momento, durante os anos de perseguição aos cristãos, os locais de culto do cristianismo eram pequenos e pouco representativos. “Num ponto quase todos os primeiros cristãos estavam de acordo: não devia haver estátuas na Casa do Senhor. As estátuas pareciam-se demais com as imagens esculpidas de ídolos pagãos que a Bíblia condenava. Colocar uma figura de Deus, ou de um dos Seus santos, no altar parecia estar inteiramente fora de questão. Pois, como iriam os míseros pagãos recém-convertidos à nova fé aprender a distinguir entre suas antigas crenças e a nova mensagem, se vissem tais estátuas nas igrejas? Poderiam facilmente pensar que uma estátua realmente ‘representava’ Deus.” Gombrich. *História da arte*. São Paulo: Ltc, 1999b, p. 135.

²³ Desde os primórdios do cristianismo a pintura foi a expressão figurativa que conquistou maior destaque na produção de suas práticas artísticas, característica que remonta a uma tradição da época paleocristã, quando as técnicas, composições, temáticas e simbologias eram ensaiadas na pintura de sepulcros e catacumbas. Com a legitimação do cristianismo como religião do Estado, a pintura passou a fazer parte da decoração das igrejas, preenchendo o interior de suas absides e cúpulas. Sua composição seguiu uma tendência de abandono da profundidade espacial, dando maior ênfase à representação de figuras planas e lineares. Esta simplificação compositiva dos corpos representados veio em detrimento de uma maior expressividade visual de alguns elementos figurativos, como os olhos grandes e gesticulações formais e simbólicas.

²⁴ Francastel & Francastel. *Op. cit.* p. 44.

quando a perseguição contra os cristãos obrigava-os a localizar suas tumbas em lugares secretos e fechados.

Curiosamente, a expansão do retrato pintado no império romano correspondeu a um período de perturbações e transições políticas, militares e religiosas. A adoção do cristianismo e o abandono de Roma como capital imperial coincidiram com a progressiva infiltração dos “bárbaros” sobre os territórios dominados até então pela civilização greco-latina. Nesse sentido, a disseminação da prática retratística foi favorecida pela fragmentação das bases dessa sociedade. Essas alterações teriam possibilitado ao indivíduo deixar de sentir-se apenas uma peça numa estrutura político-social²⁵.

Abandonado em seu protagonismo imperial, o papado recorreu ao retrato para reconquistar a importância e a primazia de Roma. Os bispos de Roma proclamavam seu direito de ter, como o imperador residente em Bizâncio, seus retratos nos locais considerados úteis²⁶. A ideologia imperial transformava-se, e a imagem do imperador também. No Ocidente, o número de retratos desse período diminuiu, sua produção não correspondendo mais aos traços fieis ao modelo, como no retrato romano anterior. Nesse distanciamento da realidade veraz, como vimos, o retrato acabou por adotar formas geométricas, às quais conferia-se um valor particular e privilegiado. Destaca-se, por exemplo, a estrutura quadrangular do rosto, esta forma de produção retratística acabando por constituir uma tipologia. Estabelecidos esses caracteres tipológicos, o retrato de Cristo tornado exemplo por excelência, imperadores, apóstolos e santos assumiram características fixas, seus traços físicos ganhando significados simbólicos, visto que o retrato como estudo fisionômico do rosto do indivíduo singular não foi objeto da arte medieval.

No retrato papal, tornado uma categoria autônoma a partir do século V, elementos singulares e individuais foram inseridos na estrutura de um tipo convencional. Até finais do século IX, o retrato papal preocupou-se bastante com a reprodução de certos traços físicos de seus modelos, ou de sua personalidade íntima. O acolhimento deste gênero não pode ser atribuído tanto a um sentido de proteção artística por parte dos papas, mas concretamente à rivalidade com os imperadores de Bizâncio.

²⁵ *Idem*, pp. 50-53.

²⁶ *Idem*. p. 55.

Nesse caso, a exigência estrita de conservar imagens dos sucessores de Pedro, elementos de uma série ininterrupta, buscavam o sentido de uma passagem do passado ao presente. A necessidade da afirmação de legitimidade e de primazia estaria na base do desenvolvimento do retrato papal.

Na Alta Idade Média o retrato teria existido para certas categorias (imperadores e papas, por exemplo) e tipos de situação social (pinturas celebrativas ou monumentos funerários) num sentido mais “típico” que “autêntico”²⁷. Contudo, seria precipitado afirmar que a arte entre a Antiguidade tardia e a Baixa Idade Média não conheceu ou praticou, *de facto*, o retrato. Devido a transformações, os artistas abandonaram gradualmente os meios expressivos praticados antes, mas uma nova concepção de naturalismo, especificamente medieval, teria substituído o naturalismo herdado da época clássica²⁸.

1.2 *Um Renascimento para o retrato*

A primeira vista poderíamos pensar que os imperadores, reis e príncipes do Ocidente dispunham de maior facilidade para reestabelecer a tradição do retrato pessoal, individualizado, atribuído desde o princípio a membros de uma posição elevada. No entanto, não conhecemos retratos de Carlos Magno (768–814) realizados em sua vida, e foi preciso aguardar até a quarta geração de reis carolíngios para a retomada da primazia dos retratos, sendo os únicos preservados os presentes em manuscritos iluminados do século IX²⁹. O principal interesse desses retratos não reside na apresentação de imagens mais ou menos fieis à personalidade física dos reis, mas sim na origem de uma nova tipologia, o “retrato real”, ou do “rei pela graça divina”. Na Península Ibérica, esta tipologia de retrato também foi produzida em manuscritos como o *Códice Vigiliano*, ou *Albeldense* [880]. Nele os reis visigodos, em cuja época se celebraram concílios, foram apresentados em caráter genérico, cada um presente pelo que representou, em nenhum momento individualizando-se cada figura [Fig. 2]³⁰.

²⁷ *Idem*. pp. 61-64; Castelnovo. *Op. cit.* 2006a. p. 18.

²⁸ Castelnovo. *ibid.*. 2006a. p. 17.

²⁹ Francastel & Francastel. *Op. cit.* p. 80.

³⁰ Yarza Luaces. *Op. cit.* p. 60.



Fig. 2 – Anônimo. *Códice Vigilano*, *Reis visigodos* (detalhe), c. 880, folio 428. Biblioteca Gonzalo de Berceo, Burgos³¹.

Dessa forma papas e príncipes do Ocidente asseguraram a sobrevivência do gênero de retrato pessoal ante a onda iconoclasta surgida no Oriente. No retrato papal sua repercussão foi mais abrangente. A presença de retratos de papas em ambientes sagrados como as igrejas possibilitou compreendê-los como uma “doação”: a oferta de um benefício à santidade conferia ao doador o direito de ser recordado por meio de sua imagem como comprovação de sua fé. Apoiados por esse precedente papal, a pessoa de um determinado estrato que dispusesse de meios para financiar a decoração de igrejas exigia figurar em meio às representações sagradas. A oferta dessas “obras piedosas” garantia o registro de retratos³².

Nova etapa para a autonomia do retrato seria alcançada quando a presença do doador alcançou a parte anterior ao altar, integrando uma composição complexa como uma pintura mural, ou principalmente pelo registro em retábulo de madeira pintada. O retábulo seria o elemento transformador, um objeto móvel e suscetível de ser deslocado, como mais tarde o retrato em quadro de cavalete³³.

No século XIII, do retrato “típico” voltava-se ao retrato do indivíduo. Um importante ambiente dessa mudança era a corte do imperador Frederico II

³¹ Disponível em: <http://www.vallenajerilla.com/albeldense/visigodos.htm>. Acesso em 01/07/2012.

³² Francastel & Francastel. *Op. cit.* pp. 67-68.

³³ *Idem.* p. 71.

Hohenstaufen. Diversos retratos do imperador e seus conselheiros foram produzidos³⁴. Os bustos inspiravam-se em protótipos clássicos. Ainda não eram representações de uma nova tipologia de retrato mais preocupada com a fisionomia, mas exprimiam uma intenção de transformar o sistema figurativo praticado no medievo³⁵. Poucas décadas depois aparecia uma série de retratos caracterizada por uma preocupação de semelhança fisionômica. Tratam-se de imagens que fazem parte de monumentos funerários, obtidos graças ao resgate da prática da máscara moldada diretamente sobre o rosto do defunto, como no antigo retrato romano. O emprego desse procedimento, conhecido na Antiguidade e em seguida abandonado, revela o aumento do interesse preciso pela individualização³⁶.

Contudo, nos reinos hispânicos o desenvolvimento da retratística ainda seria lento. Os reinos ibéricos desenvolveram tardiamente o uso do retrato, sendo este ainda de caráter representativo. Afonso X (1252-1284), o Sábio, foi o rei castelhano-leonês mais preocupado em deixar uma imagem múltipla de si mesmo e de todos os monarcas que o antecederam, desde o quase mítico Pelayo. Como rei altamente letrado, quis ver sua imagem refletida em vários códices redigidos a seu mando ou com a sua participação³⁷. Em 1258 este rei ordenou a criação de uma galeria de 38 estátuas policromadas dos reis de Oviedo, Leão e Castela e suas esposas, no Alcazar de Segóvia³⁸. A galeria do Alcazar refletia, como as projetadas por outros soberanos, o progressivo fortalecimento das monarquias europeias e os afãs legitimadores de suas dinastias³⁹.

Contudo, nessas séries dinásticas do século XIII ainda não buscava-se o parecido físico. Mesmo em personagens próximos às datas de criação dessas galerias não houve indícios dessa preocupação. Essas imagens integravam séries “típicas”, não podendo ser qualificadas como retratos “autênticos” numa acepção moderna, pois a intenção de seus artífices e promotores era visualizar a ideia de majestade com seus atributos

³⁴ Kantorowicz. *L'empereur Frédéric II*. Paris: Gallimard, 1987. Para Kantorowicz, este imperador seria uma espécie de príncipe renascentista antes do tempo, ao produzir uma imagem eloquente de seu poder mediante representações artísticas e cerimoniais.

³⁵ Castelnuovo. *Op. cit.* 2006a, p. 18.

³⁶ *Idem.* p. 19.

³⁷ Yarza Luaces. *Op. cit.* p. 69.

³⁸ Falomir Faus. El origen del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller. In: J. Portús Pérez (Org.). *El retrato español: del Greco a Picasso*. Madri: Museo Nacional del Prado, 2004. pp. 63-83.

³⁹ *Idem.* O retrato de corte. In: _____ (Org.). *El retrato del Renacimiento*. Madri: Museo Nacional del Prado, 2008a. p. 109.

característicos, e não refletir os traços de tal ou qual monarca⁴⁰. Mesmo assim, esses conjuntos genealógico-institucionais representam, de certa forma, o ápice de uma tradição e o germen da evolução do retrato⁴¹. A estas galerias, inicialmente escultóricas, como veremos mais adiante, somaram-se no século XIV as primeiras pintadas, a princípio em afresco, no âmbito palaciano dos reinos, nas cortes do imperador Carlos IV em Karlstejn e do duque Jean de Berry em Bicentre⁴², como em edifícios municipais⁴³.

Muitos monumentos funerários medievais ofereciam uma imagem genérica do ser humano - a representação de um corpo com formas mais abstratas, que um retrato individualizado. Ao alvorecer do Renascimento o retrato sepulcral mudou em diversas partes da Europa, exigindo cada vez mais que o escultor realizasse uma imagem veraz, ao menos uma evocação convincente do morto. Essas imagens tinham em comum com o retrato comemorativo pintado ou esculpido para outros contextos a tendência a um forte naturalismo e uma caracterização pormenorizada - a busca pelo parecido mimético⁴⁴. Como ocorria na Península Itálica e no Sacro Império, no monumento funerário pela primeira vez observamos cabeças com traços faciais individualizados na coroa de Aragão, por volta de 1360, e na de Castela, nos primeiros decênios do século XV⁴⁵.

Percebemos assim o retorno da máscara fúnebre novamente relacionado ao desejo de conservar a imagem precisa e traços verídicos do modelo, não apenas com caracteres que remetessem ao simbolismo de sua vida interior ou seu papel social. Uma nova compreensão de que não se estava mais ante um imperador, pontífice ou bispo, mas sim um homem particular, específico, em determinada época ocupando aquela posição. Neste período também se observa a multiplicação de imagens de vivos, reis, papas, entre outros⁴⁶.

O retorno da concepção do retrato individual acompanha o desenvolvimento da pintura do século XIII ao XIV. Para a atual historiografia da arte, isso é considerado

⁴⁰ Castelnuovo. Il significato Del ritratto pittorico nella società. *Storia d'Italia*, V, t. 2, Turim: Eunadi, 1973, pp. 1036-1037.

⁴¹ A. Martindale. *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*. Groningen: SDU Publishers, 1988. pp. 8-9.

⁴² A coleção de retratos, protótipo das futuras galerias deste gênero, destruída em 1411 por um incêndio. Francastel & Francastel. *Op. cit.* p. 87.

⁴³ Falomir Faus. *Op. cit.* 2008a, p. 109.

⁴⁴ L. Syson. Testimonio de rostros, recuerdo de almas. In: Falomir Faus, M. (Org.). *Op. cit.* 2008, p. 27.

⁴⁵ Yarza Luaces. *Op. cit.* p. 74.

⁴⁶ Castelnuovo. *Op. cit.* 2006a. p. 19.

uma das bases do gênero de retrato autônomo até a definição do que os historiadores do tema definiram, como veremos adiante, por retrato moderno. As origens deste se situariam no começo do século XIV, quando surgia na pintura italiana um interesse pela caracterização do indivíduo, perceptível já em Giotto, que procurou mudar os esquemas representativos dos objetos singulares da representação – personagens, arquiteturas, plantas, animais -, interferindo na relação entre os elementos representados. A mudança era visada no sentido de uma racionalização da representação, de sua organização num espaço mensurável, objetivamente interpretável, não tratado conforme princípios hierárquicos nem sujeito a variações segundo o acontecimento representado ou as importância e função dos personagens. Com sua pintura, Giotto passou informações e mensagens bem mais complexas que as transmitidas por seus predecessores. Todavia, seu problema essencial teria sido criar novas relações num espaço novo, uma nova humanidade sem deter-se no irrepetível e individual. A linguagem de Giotto era capaz de ser adotada na criação de retratos reconhecíveis, como provam os rostos nas faixas ornamentais da capela Peruzzi⁴⁷.

Pietro d'Abano, por volta de 1310, afirmava em seu *Espositio problematum Aristoteles* que o retrato deveria apresentar a *dispositio* da pessoa, ou seja, refletir tanto a aparência como a psicologia do indivíduo⁴⁸. Esta demanda da verossimilitude física estendeu-se pela Europa, sobretudo após o papel catalisador exercido por Avignon em decorrência da transferência da corte papal em 1309, influenciando a elaboração das séries dinásticas⁴⁹.

Em 1317, o pintor de Siena Simone Martini, visitando Nápoles, fez do rei Roberto de Anjou uma efígie considerada um marco na história do retrato pictórico [Fig. 3]. Simone Martini não incluiu nenhum elemento revolucionário ou inovador às tradições já estabelecidas: o rei Roberto está de joelhos ante São Luís – seu antepassado - no trono, deixando-se coroar por suas mãos. Encontramos aí o esquema habitual dos coroamentos imperiais feitos por Cristo, tal como a iconografia oficial bizantina foi transmitida a Martini por sua presença na Península Itálica⁵⁰. Vemos inaugurar-se o

⁴⁷ *Idem*. pp. 21-22.

⁴⁸ J. Thomann. Pietro d'Abano on Giotto. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, pp. 238-244.

⁴⁹ Martindale. *Op. cit*, p. 33.

⁵⁰ Entre os séculos XIII e XV exportaram-se para a Europa numerosos ícones bizantinos, quase todos acolhidos e venerados no Ocidente como antiguidades. A maior parte era de criações do período dos

retrato com interesse e concentrado na pessoa representada, não sobre suas prerrogativas. O passo para o “retrato autônomo livre” estava próximo⁵¹.



Fig. 3 - Simone Martini. *São Luís de Toulouse coroando Roberto de Anjou*, 1317. Painel de madeira, 200 x 138 cm. Museo di Capodimonte, Nápoles⁵².

Outro exemplo paradigmático de retrato pintado por Simone Martini foi o feito para Petrarca, a seu pedido, de sua amada Laura em Avignon, por volta de 1335, retrato de existência problemática, conhecido apenas por dois sonetos do poeta incluídos em seu *O cancionero*⁵³. Supõe-se tratar-se de uma visão ideal, mais que de um verdadeiro retrato. Contudo, para Martindale⁵⁴, o retrato de Laura, real ou fictício, apresentava os

Paleólogos (1258-1460) ou mais tardios. A importação de ícones teve também um notável efeito na aparição do retrato moderno. Os ícones eram concebidos como retratos de gente de tempos passados e antiguidades valiosas. Os colecionadores que os difundiram eram humanistas, prelados e príncipes. Os ícones se puseram na moda entre os entendidos, um entusiasmo ligado à suposta antiguidade dessas obras gregas. A. Nagel. Iconos y retratos. In: Falomir Faus (Org.). *Op. cit.* 2008. p. 41.

⁵¹ Francastel & Francastel, *Op. cit.*, p. 74; Castelnuovo. *Op. cit.* 2006a. pp. 22-23.

⁵² Disponível em: <http://www.abcgallery.com/M/martini/martini1.html> Acesso em 01/07/2012.

⁵³ Falomir Faus. El retrato del Renacimiento. Prólogo a una exposición. In: _____ (Org.). *Op. cit.* 2008b. p. 17.

⁵⁴ Martindale. *Op. cit.* pp. 31-35.

traços distintivos do retrato moderno: uma imagem substituta (evocando alguém ausente) caracterizada pela sua emotividade (suscitando emoções em quem a contemplasse), mobilidade (não formando parte de uma decoração arquitetônica) e temporalidade (ao ser sua função essencialmente substitutiva, perdia utilidade ao apresentar-se à pessoa figurada).

A transferência da corte pontifícia para Avignon permitiu uma relação mais fluida entre Península Itálica e França, e com ela também a viagem de importantes pintores italianos como Simone Martini⁵⁵. Seguindo esta via de comunicação do italiano na França, o processo continuaria com Matteo Giovannetti, o pintor mais importante entre os que decoraram o palácio dos papas⁵⁶. Isso explicaria o primeiro retrato autônomo livre reconhecido como tal. O retrato do rei João, o Bom, realizado por volta de 1360, refletiria uma forte influência toscana [Fig. 4]. O retrato em madeira a representar o rei da França teria sido o primeiro retrato autônomo da pintura europeia, a primeira reprodução dos traços de um personagem não como doador ou simples participante numa cena mais ampla, mas isoladamente, *per se*⁵⁷. Surpreende o fato de ser um retrato de rei, mas não um “retrato real”. Nenhuma insígnia, sequer uma coroa, indica a realeza do modelo, somente uma inscrição informa sua identidade⁵⁸.

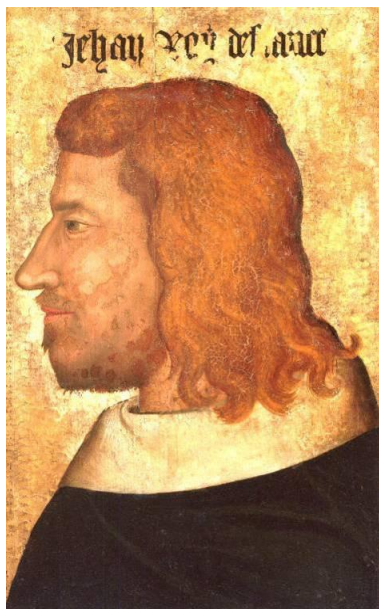


Fig. 4 – Anônimo. *João II, o Bom*, c. 1360. 60 x 45 cm. Museu do Louvre, Paris⁵⁹.

⁵⁵ Yarza Luaces. *Op. cit.* 63.

⁵⁶ Castelnuovo. Avignone rievocata. *Paragone* 10, n° 19, 1959, pp. 40 e ss.

⁵⁷ *Idem*. *Op. cit.* 2006a. p. 23.

⁵⁸ *Idem*, *Ibid.* p. 23.; Francastel & Francastel. *Op. cit.* p. 86.

⁵⁹ Disponível em: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/jean-ii-le-bon-roi-de-france-1319-1364> Acesso em 01/07/2012.

Esta classe de efígies reais converteu-se em comum no filho e sucessor de João, o Bom, Carlos V⁶⁰. Carlos foi um dos monarcas que mais obsessivamente fez-se retratar por motivos diversos, em pinturas, livros iluminados e esculturas. Esses rostos estão vistos de perfil⁶¹, quando se trata de pintura e miniatura. O caso de João, o Bom, não seria exceção⁶².

Se Avignon teve tamanha importância na história do retrato, deve-se acreditar que isso ocorreu, de um lado, devido ao significado político de atualização que podia ter a mistura de tratos de contemporâneos em episódios de lendas hagiográficas (nesse caso, para provar a legitimidade da instalação do sucessor de Pedro na França); de outro, devido às possibilidades formais que artistas como Giovannetti certamente retiraram do estudo de obras de Giotto ou de Simone Martini; e, enfim, devido ao caráter menos coercitivo que as regras, convenções e esquemas – respeitadíssimos na Toscana – podiam ter num ambiente novo, no qual pesava menos a norma e a tradição⁶³.

O centro de Avignon, onde artistas italianos trabalharam na corte pontifícia, representou o papel intermediário. É significativo que as cortes dos duques de Anjou em Nápoles, dos Valois em Paris e dos papas em Avignon fossem o coração de uma história traçada desde o século XIII nas cortes de Frederico II e Roma⁶⁴.

Quando, por volta de 1425 em Florença e 1430 em Bruges, apareceram os primeiros retratos de cavalete, manifestava-se o ponto de partida comum desse gosto pelo retrato difundido pelos príncipes da flor de lis: em Flandres por Felipe, o Bom, duque da Borgonha, sobrinho neto de João de Berry, que teve Jan Van Eyck a seu serviço desde 1425; na Península Itálica pelos duques de Orléans e pela casa de Anjou,

⁶⁰ C. R. Sherman. *The portraits of Charles V of France (1338-1380)*. Nova Iorque: New York University Press, 1969.

⁶¹ A consagração da fórmula de perfil para o retrato autônomo parece derivar da medalha antiga e, à exclusão de outras, essa fórmula devia ser empregada para fins de celebração e comemoração. É provável mesmo que num determinado momento assumisse um autêntico e imediato significado simbólico. Castelnuovo. *Op. cit.* 2006^a. p. 31.

Sobretudo na Península Itálica, os artistas inovadores consultaram vários tipos de retratos antigos: bustos de pedra e estelas funerárias, ou moedas com cabeças de perfil de soberanos como Alexandre, o Grande, ou os imperadores de Roma. Nas moedas apreciava-se antes de tudo o valor comemorativo. O emprego do retrato de perfil em medalhas, no começo do século XV, antecipou-se ao uso em retratos sobre tábua e em manuscritos pintados, primeiro no norte da Europa, depois na Península Itálica, onde foi especialmente popular durante boa parte do século. Os retratos antigos, em particular os numismáticos, eram colecionados e estudados como instrumentos de indagação histórica. Ao empregar em seus retratos uma fórmula de perfil derivada das moedas, os modernos pretendiam atribuir-se uma exemplaridade análoga na virtude. Syson. *Op. cit.* pp. 24-25.

⁶² Yarza Luaces. *Op. cit.* p. 64.

⁶³ Castelnuovo. *Op. cit.* 2006a. pp. 24-25.

⁶⁴ *Idem*, p. 23.

que reinaram ou pretenderam reinar de norte a sul da península. Se o ponto de partida foi comum, os herdeiros italianos e flamencos do retrato francês imprimiram à continuação das obras realizadas por eles algumas características próprias, impulsionando o desenvolvimento ulterior do gênero em duas direções⁶⁵.

No momento em que Paris, já no século XV, caía em mãos inglesas e os duques da Borgonha transferiram sua residência de Dijon para os Países Baixos, a situação transformou-se. Robert Campin e os irmãos Van Eyck protagonizaram a mudança na pintura. O novo retrato supunha um progresso na individualização dos traços, no detalhe da execução e na atitude. Em vez do perfil, figurava aproximadamente em três quartos⁶⁶.

O século XV seria o primeiro período em que se conservou um número relativamente alto de retratos europeus pintados sobre tábua ou tela. Os azares da conservação não devem levar a crer que a imagem veraz do indivíduo não interessava antes de 1400. Durante o século XIV pintaram-se muitos retratos. Grande quantidade deles formava parte de manuscritos iluminados, mas muitos pintados em tábua ou incluídos em ciclos de pinturas murais foram conhecidos por cópias posteriores.

1.3 O papel social do retratista

A possibilidade de circular no ambiente cortesão ofereceu aos artistas ambicionar postos e honrarias que subtraíssem as condições artesanais como eram reconhecidos nas cidades. As cortes renascentistas, segundo Warke⁶⁷, teriam desempenhado importante papel no desenvolvimento inicial do “indivíduo-artista autoconsciente”, já perceptível na época de Giotto. Ou seja, na corte o artista estava dispensado não apenas de integrar obrigatoriamente uma corporação de ofício, mas pela primeira vez, poderia desempenhar um “ofício de virtude”, sendo possível almejar sua ascensão a caracteres nobiliárquicos.

A partir de meados do século XIII as relações entre artistas plásticos e cortes assumiram formas específicas. No reino inglês era criado o cargo de *pictor regis*, nos reinos francês e napolitano os de *magister pictor* e *valet de chambre*. No reino espanhol,

⁶⁵ Francastel & Francastel. *Op. cit.* p. 87.

⁶⁶ Yarza Luaces. *Op. cit.* p. 65.

⁶⁷ Warke. *Op. cit.* p. 16.

apenas com os Habsburgos no século XVI foi criado um título específico, como o “pintor de câmara”, que concedia privilégios de serviço e significava uma proximidade do artista à família do soberano. A criação desses cargos posicionou os pintores no círculo de servidores da corte, responsáveis pelo bem-estar pessoal do soberano⁶⁸. O destaque concedido aos artistas nos primórdios do Renascimento deve-se ao sentido atribuído às artes plásticas na representação que os soberanos buscavam para fortalecer e legitimar a concentração de poderes. À medida que os governantes na Europa ocidental consolidavam suas soberanias nas cortes, surgiu a necessidade do desenvolvimento de suas representações pictóricas de forma oficial, regulamentando também as atividades artísticas⁶⁹.

Com a estruturação do *modus* cortesão, o agenciamento da arte e do artista passou a vincular-se às responsabilidades de um corpo institucional ligado ao Estado, que deveria oferecer infraestrutura e condições para o uso dos meios visuais como forma de persuasão e representação do governo. Na corte, esta aproximação entre o artista e o soberano, desejoso de manifestar sua imagem de forma magnificente e legitimadora, possibilitou uma diferenciação única na atividade dos pintores retratistas.

Ao ser incorporado como servidor da corte, o artista poderia receber uma renda fixa como forma de gratificação à *virtude* e não ao desempenho prestado ao príncipe. Essa virtude era uma capacidade pessoal, um potencial subjetivo que não poderia ser pago, mas estimulado ou encorajado. A *virtus* do artista era um dom natural e inalienável, merecedora de recompensa, independente da obra realizada⁷⁰.

Na luta por ver reconhecida sua profissão como uma arte liberal, os pintores, bem como escultores e arquitetos, reivindicavam sua superioridade em relação aos artesãos. De fato, a posição social do artista europeu no século XV foi melhor que nos séculos anteriores. Contudo, ainda existia uma forte oposição à inclusão da pintura entre as *artes liberales*⁷¹. Na Península Itálica, a pintura integrou-se aos seletos círculo de artes liberais a partir dos escritos de Alberti e Leonardo. No entanto, na Península Ibérica, até

⁶⁸ De modo geral, esses títulos honoríficos carregavam de prestígios os artistas e demonstravam a proximidade junto aos príncipes. Simone Martini foi elevado a cavaleiro e Giotto recebeu o título de *familiaris et fidelis*. *Idem*. pp. 24-26; 28-32.

⁶⁹ *Idem*. p. 23.

⁷⁰ *Idem*. pp. 183; 198.

⁷¹ A. Blunt. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 70.

fins do século XVII a pintura ainda era considerada como uma *artes mechanicae* ou ofício vil, no mesmo nível de profissões como alfaiate ou sapateiro⁷².

Talvez tenha sido Cennino Cennini, por volta de 1390, o primeiro pintor a teorizar a profissão artística, desvinculando-a das corporações de artesãos⁷³. Era chamada “livre”, *liberalis*, a arte digna de um homem livre, ou seja, a não exercida a partir do esforço físico visando uma remuneração. Ela deveria ser exercida por puro deleite, pois sendo fruto de uma *virtus*, seria expressão de um “dom”, um presente divino ou da natureza. Ao praticar essa virtude, seu resultado era uma *inventio*, uma “invenção”. O verdadeiro produto da *virtus* era de valor incomensurável, não podendo ser pago, apenas patrocinado e estimulado⁷⁴. No século XV, Alberti fazia uso de uma passagem relatada por Plínio, segundo a qual Zeuxis tinha o hábito de presentear suas obras, já que elas não poderiam ser pagas à altura.

O recurso a exemplos do passado foi prática recorrente dos teóricos da pintura no século XV e XVI. Eles buscavam na Antiguidade ou em épocas mais próximas a concessão de privilégios a pintores por parte de reis, príncipes ou papas. O fato da poesia e a retórica serem aceitas como artes liberais fazia com que teóricos da pintura buscassem demonstrar, a partir do destaque a elementos intelectuais, que sua arte também era digna de ser considerada livre⁷⁵.

Os teóricos da arte repetidamente remontavam aos relatos de Plínio, ao afirmar que antigos nobres romanos e soberanos do passado exerciam a pintura. Em 1427, o poeta da corte de Ferrara, Guarino, numa poesia sobre Pisanello retomava os escritos de Plínio sobre Sócrates e os nobres de Roma com o costume de pintar, além de outros muitos imperadores e reis que possuiriam esta habilidade. Ainda no século XV, Alberti e Ghiberti desenvolveram um catálogo de imperadores-pintores da Antiguidade, logo acrescido de exemplos de soberanos pintores “modernos”. No século XVI, Baldassare Castiglione recomendava aos homens da corte o desenho.

Nessa visão, os problemas intelectuais seriam as únicas dificuldades dos nobres, tais como os enfrentados pelos pintores ao lidarem com a proporção e duas perspectivas.

⁷² S. Waldmann. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*. Una aportación al estudio de la pintura retratista española. Madri: Alianza Editorial, 2007. p. 16.

⁷³ Schlosser *apud* Warke. *Op. cit.* p. 66.

⁷⁴ *Idem, Ibid.* p. 64.

⁷⁵ Blunt. *Op. cit.* p. 71.

Era implícita nessa argumentação a crença na superioridade do intelecto sobre o manual ou mecânico⁷⁶.

A primeira dificuldade enfrentada foi o fato de que a pintura parecia ser mais “manual” que a literatura⁷⁷. Leonardo defendia a pintura ao afirmar que a produção da arte dava-se pela imaginação, como acontecia aos escritores, que a partir da pena davam forma ao realizado em suas mentes. Seguindo sua argumentação, Leonardo dizia que o pintor era capaz de realizar tanto quanto o poeta, sendo a pintura superior e mais completa que a própria escrita, pois representava uma ação alcançando os mesmos fins morais de que se orgulhava a poesia⁷⁸. Leonardo fazia uso numa de suas notas a uma frase referida a Simônides, descrevendo a pintura como *muta poesis* e a poesia como *pictura loquens*, questionando o que poderia ser o pior defeito: ser cego ou surdo?⁷⁹.

Com relação aos títulos concedidos a pintores, esses poderiam ser desde a concessão de um brasão de armas ao aprimoramento de um já existente, não necessariamente garantindo um acesso ou a correspondência à nobreza. Contudo, assim como a “burguesia” justificava desde o século XIV sua legitimidade à ascensão social com os títulos concedidos por príncipes, os artistas faziam uso da concepção de virtude como elemento constituinte à nobreza, bem como o espírito, não apenas baseando-se em critérios de sangue e nascimento⁸⁰. Entre os documentos de concessão de títulos nobiliárquicos a artistas, não se encontra propriamente para cada caso uma preocupação em explicar os motivos da nomeação. Mas devido ao fato de vários artistas, principalmente pintores, serem enviados a cortes estrangeiras para a entrega de obras ou a produção de retratos, era lícito conceder a esses representantes um título a destacar o emissário como digno de confiança⁸¹. Outra forma do pintor ascender aos privilégios da corte e títulos honoríficos de um soberano era através da fama. O fato de Petrarca

⁷⁶ O orgulho que os artistas pintores tinham de não envolverem-se com trabalhos manuais está presente nas descrições feitas por Leonardo, que contrastava os ofícios do escultor e do pintor. O escultor teria um trabalho exaustivo com uma marreta e um cinzel, cobrindo-se de pó ao ponto de ser comparado por Leonardo como parecendo mais um padeiro que um artista. Ao passo que o pintor produzia confortavelmente ante seu objeto de trabalho, bem trajado, brandindo seu pincel carregado pelas cores e frequentemente acompanhado pela música ou ouvindo a leitura de belas obras. Leonardo *apud Idem.* p. 76.

⁷⁷ *Idem.* p. 73.

⁷⁸ *Idem.* p. 74.

⁷⁹ Leonardo *apud Idem.* p. 75.

⁸⁰ Warke. *Op. cit.* p. 226.

⁸¹ *Idem.* pp. 230-231.

mencionar Simone Martini em alguns dos seus sonetos e cartas teria levado fama à sua pessoa e suas obras⁸².

Sobre a proximidade entre um soberano e a atividade de pintor, a literatura da Antiguidade oferecia um exemplo notório, referenciado pelos teóricos da arte do Renascimento como elemento de distinção e autonomia de seu ofício, de sua arte: a relação entre Alexandre e Apeles. A possibilidade de, pela intervenção do príncipe, um pintor de prestígio receber privilégios, proporcionou a alguns artistas continuarem permanecendo nas cidades sem cumprir ou estarem submetidos a regras das corporações urbanas. Esses artistas tinham a função de fornecedores da corte, sem a obrigatoriedade de residir nela⁸³. A corte, como diversas outras instituições, sempre foi permeada por normas e tensões no estabelecimento e disputa das relações. Provavelmente no intuito de preservar-se desse ambiente, alguns artistas prestigiosos preferiam permanecer afastados da corte, sem abdicar de suas relações e busca dos privilégios concedidos, como foi o caso de Ticiano, que trataremos adiante.

A mobilidade entre diferentes cortes adquirida pelo pintor vinculava-se a missões de observação semidiplomáticas. Mas o pintor de corte poderia assumir funções diplomáticas ao ser incluído entre o intercâmbio de presentes. Dessa forma, além de bens materiais, havia a troca de bens simbólicos e de valor artístico⁸⁴. As relações de competição entre diversas cortes do norte da Península Itálica possibilitaram aos pintores “de corte” ampliar seus privilégios e autonomia. No início do século XV os pintores aproveitavam a situação de forte demanda e concorrência entre as cortes, favorecendo sua mobilidade. Eram artistas itinerantes, como os humanistas à época⁸⁵. A partir de suas relações com as cortes, os artistas conseguiram romper com as normas e regulamentos das corporações urbanas, conquistando uma relativa liberdade⁸⁶.

Este intercâmbio de pintores deveu-se também às ativas circulação e troca de retratos entre diversas cortes europeias. A inovação e a grande repercussão da pintura em tela no século XV teriam se justificado para atender às exigências das técnicas de intercâmbio de retratos, segundo Vasari. Segundo ele, a invenção da pintura em tela foi

⁸² *Idem.* p. 135.

⁸³ *Idem.* p. 113.

⁸⁴ Warke. *Op. cit.* p. 290-291.

⁸⁵ *Idem.* p. 55.

⁸⁶ Habitualmente, os clientes da cidade e da corte eram conduzidos por pretensões distintas. Enquanto os da cidade tinham cuidado em não transgredir as tradições e os limites da decência, os da corte buscavam a novidade e aquilo que fosse uma originalidade diferenciadora. *Idem.* pp. 62; 101.

uma resposta à demanda de enviar retratos de um território a outro, com a necessidade de um material mais leve e possível de ser transportado em qualquer quantidade⁸⁷.

1.4 Sentidos, usos e funções

Ao longo do século XV, a produção de retratos cresceu de forma exponencial em toda Europa. Retratos de homens e mulheres poderiam ser vistos numa variedade de formas e lugares de contemplação, como igrejas, casas particulares e palácios, adornando ruas ou praças. Esta profusão do retrato em diferentes contextos políticos e religiosos também gerou certo receio. As imagens poderiam ser compreendidas como uma aspiração a um poder indevido, manifestação de uma vaidade pessoal excessiva, ou mesmo levantar a suspeita de idolatria⁸⁸. Este impulso à individualidade firmou-se desde as primeiras décadas do século XV, impulsionando homens e mulheres a encomendar registros fieis de seus traços físicos, prática retomada pela primeira vez desde a Antiguidade, com o objetivo de assegurar que essas imagens perpetuassem uma memória pessoal⁸⁹.

Este desejo de superação da memória ante à morte foi diretamente referenciado por Leon Battista Alberti em sua *De pictura*, de 1435. Segundo Alberti, a pintura continha a força divina que não fazia apenas os ausentes tornarem-se presentes, como também que os mortos parecessem vivos novamente, sendo o pintor responsável pelo rosto de um homem já morto gozar de longa vida diante dos olhos do espectador graças a pintura do retrato.

Ao final da Idade Média, por ocasião da morte de um soberano, o “valet de chambre” deveria executar sua *effigie* em modelo de tamanho natural – renunciando uma função depois atribuída ao pintor da corte. A figura decorada com ornamentos e insígnias também chamava-se *representatio*, pois ela representava legitimamente o soberano morto no período de vacância no poder, de modo que as pessoas reuniam-se

⁸⁷ Vasari *apud Idem*. p. 298.

⁸⁸ Para Pope-Hennessy os retratos seriam fortemente relacionados ao culto à “personalidade” durante o Renascimento. J. Pope-Hennessy. *The portrait in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1966. pp. 3-66.

Para Tomas de Aquino (*Summa Theológica*, parte II-III, questão 94, artigo 1) as comemorações visuais de pessoas estavam na raiz do culto idólatra. O ser humano teria a tendência a venerar pessoas carismáticas e, conseqüentemente, adorar sua imagem, sendo esta a origem dos cultos pagãos na Antiguidade. *Apud Nagel. Op. cit.* p. 45.

⁸⁹ Syson. *Op. cit.* p. 23.

ante ela e realizavam o cerimonial habitual, como se o vivo ainda não estivesse presente⁹⁰.

De acordo com Alberti, o retrato seria o ponto de partida de toda história, e a intenção de substituir um corpo por uma imagem estaria muito próxima das origens da criação artística, baseada na lenda de Plínio sobre a origem do retrato. O retrato também estaria na origem dos cultos religiosos. No cristianismo, diferentemente de outros deuses que carecem de um sentido de corpo usual, Deus assumiu uma forma humana com Cristo. Ademais, a doutrina cristã comportaria a crença de que este corpo não permaneceu na terra. Dessa forma, as imagens, sobretudo e a partir do retrato, seriam testemunhos dessa presença⁹¹.

Desde o princípio do retrato moderno, o desafio era o de fazer presente alguém ausente, seja pela distância geográfica ou pela morte⁹². Os retratos com a função de presentificar alguém ausente tinham um público determinado que, ao observar os traços do retratado, o reconheceria. Este conhecimento prévio poderia afetar o estilo e a fórmula escolhida para a representação do retrato. A “cópia fiel” dos traços de uma pessoa assegurava que esta fosse reconhecida. Reconhecer a pessoa poderia significar mais que identificá-la visualmente, mas também com um sentido emocional. Esta sensibilidade que o retrato poderia transmitir era mais completa quando sua produção fosse realizada com a presença do modelo, criando uma “vinculação mística” ao representado⁹³.

⁹⁰ Ginzburg. *Op. cit.* 2001. pp. 85-103.

⁹¹ Justifica-se não somente o papel da imagem, mas também sua função de vestígio, através das relíquias, a existência desse corpo divino agora ausente. H. Belting. In search of Christ's body. Image or imprint? In: H. L. Kessler; G. Wolf (Orgs.) *The holy face and the paradox of representation*. Bolonha: Electa, 1998. p. 2.

⁹² Assim fica posto o sentido desta representação. Para Carlo Ginzburg, ela substituiria o ausente com a sua visibilidade presente. Este sentido duplo da representação é perceptível no exemplo que o historiador usa ao apresentar qual o significado das efígies de cera de reis, utilizadas entre os séculos XIII e XIV. Essas imagens significavam a ausência do rei já morto e ao mesmo tempo a sua presença, posto que as efígies tinham o sentido de presentificar o corpo do rei como se ele realmente estivesse ali. Ginzburg. *Op. cit.* 2001.

⁹³ Este “contato místico” com a pessoa retratada constitui o transcendental ponto de partida no processo mediante o qual a imagem do retrato recebe “vida”. A essa ideia veio somar-se a gênese e o significado de uma categoria particular de retratos, as imagens do santo rosto de Cristo. Nos Países Baixos, o pintor Jan van Eyck formulou a Santa Face canônica, ainda que não se conserve uma versão autografada. Em parte devido as habilidade naturalistas de Van Eyck para pintar; mais que isso, porque o retrato baseava-se na imagem verídica por antonomásia. Sua Santa Face seria uma cópia reelaborada do *sudarium* (manto) de Santa Verônica – a Vera Icon ou Veronica – guardado em São Pedro até o saque de Roma em 1527. O *sudarium* seria o pano como que a santa teria enxugado o rosto de Cristo no começo da Paixão, no qual haviam ficado suas feições milagrosamente estampadas. Os autores cristãos elaboraram eficazes lendas das imagens de Jesus e Maria, encaminhadas a reforçar sua autoridade comprobatória como

Um retrato evoca os traços de alguém, e nos permite recordá-lo. Mas a comoção produzida em nossa sensibilidade dificilmente poderia ser atribuída ao seu caráter representativo. Não seria a recordação, a representação da pessoa o que nos impacta, e sim a presença de seus traços ante nossos olhos, o poder da imagem que faz-nos considerar realidade o que não seria senão aparência⁹⁴.

Os retratos de meio corpo e busto, não mais de perfil, mas frontais ou em três quartos, floresceram na arte europeia desde a década de 1430, especialmente após a segunda metade do século, pelos mesmos anos em que aumentou a importação de ícones bizantinos pelas consequências do concílio de Ferrara-Florença, de 1438-1439, particularmente após a queda de Constantinopla⁹⁵. Aos olhos dos europeus quatrocentistas os ícones produziam um efeito íntimo e próximo, que os pintores ocidentais tentaram desenvolver em suas cópias e adaptações. Os ícones foram modelos fundamentais para os pintores de retratos. Não se estranha que os artistas mais interessados nos ícones orientais – Robert Campin, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Antonio Pisanello, Jacopo Bellini, Giovanni Bellini, Antonello da Messina – foram também os contribuintes mais significativos no começo do retrato renascentista⁹⁶.

Os retratos em forma de busto alteraram o modelo de representação, isolando a pessoa de seu meio, fazendo com que um determinado momento de sua vida representasse a vida inteira, a aparência física substituindo a pessoa. Mas seria errôneo buscar uma identificação demasiado estreita entre ícones e retratos. Embora fossem relacionados, a retratística do princípio da Idade Moderna introduziu importantes novidades, em parte como resultado do próprio diálogo fixado com o ícone⁹⁷.

retratos. Nesses casos a função da imagem reforçou-se mediante a associação com um outro meio de verificação, como no caso da pintura de São Lucas da Virgem com Cristo ou de Verônica. Syson. *Op. cit.* p. 29-30; Belting. *Semelhança e presença*. A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010, p. 265-274, 436-443; J. L. Koerner. *The Reformation of the image*. Chicago: University Of Chicago Press, 1993. pp. 80-111, em particular p. 83.; Nagel. *Op. cit.* p. 46

⁹⁴ Cf. Freedberg. *Op. cit.*

⁹⁵ Enquanto em escavações apareciam estátuas romanas e se encontravam textos antigos em mosteiros europeus e gregos, sobretudo após a queda de Constantinopla começou a chegar do Oriente uma quantidade considerável de pinturas gregas consideradas antigas. Os ícones incorporaram-se ao resto das antiguidades nas coleções de objetos antigos, passando a ser tema de debates entre antiquários. De um ponto de vista mais ocidental, um dos traços distintivos desses arcaicos retratos-ícones era o formato de busto. Na escultura, graças à antiga arte romana, conheciam-se várias modalidades de busto. Na pintura o retrato de busto foi conhecido fundamentalmente através dos ícones cristãos. Nagel. *Op. cit.* p. 42.

⁹⁶ *Idem.* p. 43.

⁹⁷ *Idem.* p. 47.

A relação entre ícones e retratos não surpreende, dado o papel de primeira magnitude que desempenharam os retratos nas lendas sobre as origens da criação da imagem e dos cultos religiosos, como afirmou Alberti, baseado numa possível narrativa de origem da Antiguidade. Segundo Plínio⁹⁸, ainda que não possamos saber onde e quando nasceu a pintura, ela teria sua origem no perfil da sombra de um homem. Plínio desenvolveu essa ideia ao descrever como a filha de um ceramista coríntio traçou o perfil da sombra de seu amado projetada sobre uma parede, ao se despedir dela. Essa história encena a ideia de que o impulso de se criar uma imagem surgiu do desejo de comemorar e preservar a representação de uma pessoa ausente. Consequentemente, o anseio pela pessoa ausente acaba por se dirigir, ao menos em parte, a sua imagem.

Os artistas renascentistas encontraram o modo de elaborar a mensagem do estado da alma e a presença de uma pessoa remetendo-se à “ciência da fisionômica”⁹⁹. A base dos estudos fisionômicos do Renascimento eram quatro textos pagãos, em particular a *Physiognomonica* pseudoaristotélica, à época passando por uma obra autêntica de Aristóteles. Nela afirma-se que o caráter mental não é independente e imune ao processo corporal, pelo contrário, condicionado pelo estado do corpo. Da mesma forma, no corpo influenciariam os afetos da alma. Em outras palavras, alma e corpo seriam afetados mutuamente. As leituras fisionômicas atendiam à forma dos traços faciais de cada indivíduo, mas também a sua expressão¹⁰⁰.

A pesar desses esforços, muitos artistas aceitavam que a interpretação do rosto tinha seus limites; em consequência procuravam fortalecer, clarificar e por vezes, complicar o veículo primário de mensagens em seus retratos – o rosto – mediante a inclusão de atributos¹⁰¹.

O estudo da expressão situava-se entre a particularização fisionômica e a idealização, uma alternativa quase oposta, na representação da beleza e do homem interior. No Renascimento, a relação entre beleza e virtude foi interpretada de diferentes maneiras a partir de um ideal platônico. Ainda que para Platão a beleza do corpo e do rosto de uma pessoa só pudesse ser a expressão inferior da beleza da alma, a declaração de Marsilio Ficino (1433–1499), em 1469, indicava possíveis simplificações, por

⁹⁸ *Apud* Falomir Faus. *Op. cit.* 2008b. p. 18.

⁹⁹ M. Porter. *Windows of the soul*. Physiognomy in European culture 1470-1780. Oxford: Oxford University Press, 2005.

¹⁰⁰ Syson. *Op. cit.* p. 33.

¹⁰¹ Cf. P. Kathke. *Portrat und accessoire*. Ein Bildnisform im 16. Jahrhundert. Berlin: Reimer, 1997.

exemplo, de que a beleza podia ser mais ou menos sinônimo de virtude interior: “La perfección interior engendra la exterior. A lo primero lo podemos llamar bondad, a lo segundo belleza”¹⁰².

Os primeiros exemplares dos retratos modernos tinham apenas pouco mais que 40 centímetros porque, como ilustra um sermão do valenciano São Vicente Ferrer, em seu princípio, o retrato era concebido para contempla-los e depois guarda-lo numa arca, e até finais do século XV raramente era pendurado nas paredes das residências europeias¹⁰³. No século XVI, o triunfo da pintura na decoração doméstica foi irreversível e alterou o tamanho dos retratos, inclusive a forma de contemplá-los. Ao passar do baú para a parede, o retrato assumiu novas funções representativas e ornamentais, multiplicando-se nas galerias dinásticas ou familiares e nas séries de personagens ilustres¹⁰⁴. A intenção destas galerias de homens ilustres era de que tais retratos despertassem no seu possuidor o desejo de imitar os feitos valorosos /das pessoas retratadas.

A criação dessas galerias nos ajuda a entender o papel de destaque que o retrato adquiriu nessa época como forma de “política imagética” ao tentar desenvolver uma “memória”, aspecto muitas vezes catalisado pela busca de legitimação de dinastias recentes no poder. O costume de decorar o interior de palácios e edifícios públicos com imagens de heróis militares, antigos chefes, poetas e filósofos generalizou-se a partir do século XIV e manteve-se até o século XVI, tornando-se muito popular com a divulgação de algumas obras literárias de natureza biográfica, como as *Vidas* [século I] de Plutarco, ou a *De vita Caesarum* [século II] de Suetônio – ilustrada com retratos , e a obra *De viris illustribus* [1351] de Petrarca.

A coleção de Paolo Giovio, em Como – que serviu de modelo as posteriores coleções de retratos do século XVI -, surgiu desta antiga tradição literária das biografias

¹⁰² Ficino *apud* Syson. In: N. Mann; L. Syson (Eds.). *The image of the individual: portraits in the Renaissance image*. Londres: British Museum Press, 1998. p. 10.

¹⁰³ Em 1416, São Vicente Ferrer recorria ao retrato para explicar as diferenças entre o Antigo e o Novo Testamento. Para o dominicano, a atitude do cristão ante o Velho testamento devia assemelhar-se ao soberano que, querendo casar com uma princesa estrangeira, solicitava aos seus embaixadores um pintor para retrata-la. Ante a imagem, o monarca beijaria-a e admiraria a beleza de sua prometida, mas quando esta se personificasse, o retrato perderia utilidade, sendo guardado numa caixa. Com no retrato ao aparecer a princesa, a autoridade do Velho Testamento diminuía após a chegada de Cristo e a elaboração do Novo Testamento. As palavras de São Vicente seriam de grande interesse, por ajustarem-se às características enunciadas por Martindale e por advertir-nos que, ao iniciar-se o século XV, o retrato adquirira suficiente notoriedade social para se aludir a ele num sermão. Falomir Faus. *op.cit.* 2004. p. 69.

¹⁰⁴ Falomir Faus. *Op. cit.* 2008b, p. 20.

de homens ilustres (*uomini illustri* ou *uomini famosi*)¹⁰⁵. A intenção destas séries era mostrar visualmente as exemplares qualidades de tais antepassados. Os humanistas da Renascença incentivaram o uso dessas imagens para serem utilizadas em monumentos comemorativos.

Por sua principal função celebrativa, supunha-se que a comemoração visual de uma pessoa deveria sustentar-se justamente naquilo que mais individualizava-a, seu aspecto físico. Ideia corroborada a partir de vários termos aplicados ao gênero retratístico na época, basicamente palavras que tinham o sentido de “cópia”, como “*ritratto*” em italiano e “*counterfeit*” em francês, inglês, holandês e alemão¹⁰⁶. Antes, no século XIV, para designar o retrato também empregavam-se outras palavras, variações sobre “*imagen*” ou “*efígie*”, por exemplo, não tão ligadas à ideia de parecido¹⁰⁷.

A literatura medieval em castelhano parece não recorrer à palavra “retrato” antes do final do século XV. Sebastián de Covarrubias, em 1611, muito tempo depois, incluiu o termo em seu dicionário definindo-o como: “La figura contrahecha de alguna persona principal o de cuenta, cuya efígie o semejança es justo quede por memória a los siglos venideros”. Ainda que não fizesse referência à “*vera efígie*”, não há dúvidas que sua existência subordinava-se ao caráter moral destacado da pessoa retratada, como durante a Idade Média¹⁰⁸.

Qual grupo de pessoas fazia-se retratar no século XVI? Segundo os teóricos, somente deviam ser retratadas pessoas importantes, pois plebeus não eram considerados dignos de tal honra.

Costuma ser reconhecido ao artista português Francisco de Holanda a autoria do primeiro tratado sobre a teoria do retrato no período moderno, *Do tirar polo natural*, de 1549. A obra trata especificamente de retratos, sendo um dos raros tratados dedicados ao tema até o período desde o diálogo *Eikones*, de Luciano de Samota, escrito no século II d.C., e redescoberto no século XV, sendo publicado em latim em 1530¹⁰⁹.

Francisco de Holanda foi enviado à Península Itálica por D. João III de Portugal, e, entre os anos de 1538 e 1540, teve como missão tomar conhecimento dos mais

¹⁰⁵ Castelnuovo. Fortune et vicissitudes du portrait au XVI^e siècle. In: E. Pommier; E. Castelnuovo; A. Paolucci. *Titien. Le pouvoir en face*. Paris: Skira, 2006. p. 30

¹⁰⁶ Campbell. *Op. cit.* 1990. p. 1.

¹⁰⁷ Syson. *Op. cit.* p. 23.

¹⁰⁸ Yarza Luaces. *Op. cit.* p. 55.

¹⁰⁹ Joanna Woodall. *Anthonis Mor. Art and Authority. Studies in Netherlandish Art and Cultural History* Vol. 8. Zwolle: Waanders Press. 2007. p. 235.

recentes desenvolvimentos da arquitetura militar. Holanda teria vivenciado o ambiente artístico que se vivia à época em Roma, Florença e Veneza, e quando regressou para o reino português, passou a constituir um elo cultural entre a Península Itálica e Portugal. *Do tirar polo natural* é um tratado sobre a arte do retrato que ensina, em onze diálogos, como o artista deve pintar e desenhar diretamente do natural, o que significa com a presença física do modelo retratado. Na sua qualidade de artista e miniaturista, Holanda trabalhou exclusivamente para a corte de Lisboa, em especial para D. Catarina de Áustria, irmã do imperador Carlos V, produzindo manuscritos ricamente iluminados e retratos em miniatura. Contudo, o próprio Francisco de Holanda não era um grande retratista¹¹⁰.

Em *Do tirar polo natural* são debatidas as finalidades do retrato e a função das coleções de retratos. De acordo com Holanda, os retratos se destinavam a glorificar e a imortalizar pessoas de excepcional valor social, intelectual e moral, enunciando finalidades como preservar a memória dos grandes, príncipes e reis ou imperadores, memória dos feitos heroicos ou, por outra razão, dignos de fama, memória dos ascendentes e dos ausentes. Desta forma, os retratos adquiriam um sentido de *exemplum*, quer para suprir a ausência dos retratados, reavivando-lhes a presença, chegando, em certas ocasiões, a ter uma função sucedânea ou substitutiva da personagem, e a ser, em si, objeto de respeito e reverência¹¹¹. Ou seja, podemos compreender o retrato moderno como exemplo legítimo do conceito de representação desenvolvido por Gombrich e retomado por Ginzburg. Portanto, de pintar poucas pessoas e estas muito singularmente escolhidas, aconselhava. Dessa forma, era posto destaque à aristocracia e a individualidade. *Do tirar polo natural* foi traduzido para o castelhano em 1563 por Manuel Denis¹¹².

Ainda que a obra de Holanda não possa ser considerada estritamente um livro de tema artístico, ela é importante na história da literatura artística espanhola, ao projetar

¹¹⁰ Annemarie Jordan. *Retrato de corte em Portugal*. O legado de António Moro (1552-1572). Lisboa: Quetzal Editores, 1994. p. 13.

¹¹¹, Cf. Juan Miguel Serrera. Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte. In: S. Saavedra (Org). *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madri: Museo del Prado, 1990. pp. 37-63

¹¹² Pintor português da corte de Lisboa, Denis exerceu atividade entre 1556 e 1580 e veio a ser pintor da corte espanhola também, onde trabalhou para D. Joana de Áustria e Isabel de Valois e Felipe II. Jordan. *Op. cit.* p. 10

um olhar sobre a pintura ibérica. No tratado, também encontramos sua queixa pelo escasso prestígio da pintura nos reinos de Espanha e Portugal¹¹³.

Apesar de seu valor como o primeiro tratado moderno sobre o retrato, a obra de Holanda ainda tem recebido pouca atenção¹¹⁴. Pommier dedicou algumas páginas ao tratado em sua análise crítica da teoria do retrato no início do período moderno, enfatizando isolamento do texto e sua difusão limitada. O interesse maior de Pommier sobre a obra se restringe aos dois primeiros diálogos, que se referem ao caráter nobre, quase divino, da retratística e ao seletivo grupo que merecia ser retratado¹¹⁵. Embora o retrato devesse ser restrito principalmente a príncipes e reis, Holanda estendia o direito de representação a outros homens que tivessem fama e virtudes singulares.

O autor também afirmava que cada retrato fazia-se sob distintas condicionantes e que os artistas reagiam de várias maneiras ao modelo, dando-lhe um tratamento segundo as circunstâncias. Muito pouco podemos levantar sobre a interação entre o artista e o modelo durante as sessões de produção de um retrato. Somente em poucos casos sabemos quantas foram as sessões em que o modelo posou ou que duração tiveram. Ainda assim, é possível recolher uma enorme quantidade de informações sobre os diversos processos de retrato consultando fontes como cartas, contas, biografias e, naturalmente, os retratos¹¹⁶.

O primeiro ensaio espanhol sobre pintura foi escrito por volta de 1560 por Felipe de Guevara, camareiro de Carlos V. Guevara, com conhecimento das obras de Vasari, era um grande admirador da Antiguidade e via em Rafael e Michelangelo a reencarnação da pintura antiga. Em seus *Comentarios de la pintura*, encontramos uma tentativa idealizada de legitimar a nobreza da pintura pela importância e estima que ela usufruiu na Antiguidade¹¹⁷.

Durante o Concílio de Trento, foram feitas considerações às imagens e também se abordou o problema do retrato, evocado pelo teólogo Molanus em *De picturis et imaginibus sacris* [1570]. O arquiduque de Bolonha, cardeal Gabriele Paleotti, também dedicou alguns capítulos de seu *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* [1582]

¹¹³ Waldmann. *Op. cit.* p. 22.

¹¹⁴ Cf. Raphael Fonseca. *Francisco de Holanda: “Do tirar pelo natural” e a retratística*. Campinas: Dissertação de mestrado, UNICAMP, 2010. pp. 190.

¹¹⁵ Pommier. *Op. cit.* 1998. pp.129-32

¹¹⁶ Campbell. La ejecución del retrato. In: Falomir Faus (Org). *Op. cit.* 2008. p. 55.

¹¹⁷ Waldmann. *Op. cit.* pp. 22-23.

às imagens “do natural” que chamavam de “retratos” e que eram frequentemente utilizadas em diversos locais, distinguindo o caso onde qualquer um se fazia retratar ou caso onde a pessoa fosse retratada por outra¹¹⁸.

Em 1584, Gian Paolo Lomazzo se dedicava em seu *Trattato della pittura dell'arte della pittura, scoltura et architettura* à composição de retratar ao natural um longo capítulo onde se detinha a qualidade de onde deveria ser feito o retrato, os sinais particulares que o distingue, as vestimentas, as atitudes e os gestos condizentes com um príncipe virtuoso e para os jovens homens e mulheres magníficos. Lomazzo escreveu na mesma época que Paleotti, e algumas das suas observações, até mesmo se desprovidas de qualquer casuística moralizante, coincidem em muitos pontos. As qualidades a que Paleotti parece ter mais apreço nos retratos de seu tempo são a dignidade da face, a magnificência, a gravidade e a majestade, citando o nome dos retratistas que desfrutavam de sua estima particular – entre eles, Antonio Moro –, indicando um fervoroso apologista do retrato “oficial”¹¹⁹. Lomazzo recordava a seus leitores que os antigos romanos exibiam efígies de seus antepassados para estimular a emulação de suas virtudes em seus descendentes¹²⁰.

Portanto, podemos concluir a partir desses autores e de seus tratados que um dos motivos da encomenda de retratos era o social, o desejo de creditar-se um prestígio, já que os teóricos da arte associavam às obras dessa tipologia artística às pessoas de alto estrato. Outro motivo era o moral. Tanto Holanda como Lomazzo, entre outros teóricos da retratística do século XVI, aconselham os pintores a só pintar pessoas cuja memória mereça ser perpetuada. Somente deviam ser retratadas pessoas importantes, pois plebeus não eram considerados dignos de tal honra¹²¹.

Os primeiros retratos modernos eram sempre de indivíduos pertencentes a estratos privilegiados. De forma paulatina, sobretudo no século XVI, o gênero conheceu uma difusão inusitada. Fator importante na popularização do retrato foi a imprensa, que difundiu entre o grande público imagens de santos, governadores, capitães e homens versados nas mais variadas disciplinas. Essa “democratização” do gênero não foi bem

¹¹⁸ Castelnuovo. *Op. cit.* 2006b. p. 31.

¹¹⁹ *Idem.* p. 33.

¹²⁰ Lomazzo *Apud* Burke. La sociología del retrato renacentista. In: VVAA. *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004. p. 93.

¹²¹ *Idem.*

recebida por todos¹²². Assim, Pietro Aretino sinalizou como uma das maiores desgraças de seu tempo que qualquer um poderia retratar-se, inclusive açougueiros e costureiros¹²³.

Essa democratização foi, sem dúvida, irreversível e obrigou a buscar soluções para diferenciar os retratos dos poderosos e dos ascendentes sociais. Novas tipologias como o retrato de corpo inteiro, o sentado, o equestre, surgiram em resposta a essa demanda. Em seu *Discorso...*, Paleotti dedicava dois capítulos às categorias retratísticas¹²⁴.

Apesar de haver recebido também críticas, encabeçadas por figuras como Giorgio Vasari, que menosprezava o retrato por considerá-lo uma reprodução mecânica da realidade (“*ritrarre*”) oposta à representação da realidade de acordo com uma ideia ou a sua essência (“*imitare*”)¹²⁵, o retrato e seus artífices desfrutaram de notável reconhecimento no Renascimento. Além disso, o retrato proporcionou contundentes argumentos a favor da pintura em sua rivalidade com a poesia, como afirmava Leonardo da Vinci em seu *Trattato della Pittura*: se o poeta era capaz de induzir os homens a amar, o pintor tinha o poder para o mesmo ou mais, pois colocava diante dos olhos do amante a própria efígie da pessoa amada, que poderia até mesmo beijar ou conversar com ela, o que não era possível diante das palavras de um poeta¹²⁶.

Pommier¹²⁷ localizam no início da crítica da retratística a distinção entre duas formas de *mimesis* que surgiram na teoria da arte italiana da década de 1550, especialmente nos escritos do escultor Medici Vincenzo Danti. Como Pommier apresenta, *ritrarre* significava uma cópia fiel ou reprodução dos acidentes particulares e variações da natureza, enquanto *imitare* envolvia uma elaboração intelectual, o processo “científico” de melhoria ou correção da natureza, de acordo com os princípios ou a perfeição para alcançar um ideal. *Imitare* estava intimamente vinculada a uma noção de desenvolvimento, *disegno*, como apreensão intelectual do artista nobre e a implantação do essencial, formas platônicas ou ideias, informando todos os objetos da natureza. Mas esta noção tonava-se inquietante com o imperativo de retrato moderno, que fornecia um

¹²² Pommier. *Théories du portrait*. De la renaissance aux lumières. Paris: Gallimard, 1998. pp. 128-135,

¹²³ J. Hale. *The civilization of Europe in the Renaissance*. Nova Iorque: Scribner, 1994. pp. 226-267.

¹²⁴ Castelnuovo. *Op. cit.* 2006b. p. 29.

¹²⁵ Pommier. *Op. cit.* pp. 141-142.

¹²⁶ *Apud* Falomir Faus. 2. Amor, familia, amistad, memoria. In: _____ (Org.). 2008c. p. 217.

¹²⁷ Pommier. *Op. cit.* pp. 141-142.

substituto para a presença de figuras extremamente poderosas e de autoridade, o que significava que o retrato não devia apenas fornecer uma semelhança reconhecível ou convincente.

O retrato acabou por adquirir uma função importantíssima nas cortes: ele desenvolveu-se a fim de celebrar o senhor, mostrar seu poder, sua riqueza, seu luxo, para exaltar-lhe as virtudes, as redes familiares, empreendimentos e hábitos. Uma clara predileção também se assinalava pelo retrato de perfil, considerado comemorativo graças a sua ascendência numismática¹²⁸. A diplomacia da época também fazia uso do gênero recorrendo ao intercâmbio de retratos com vistas a alianças matrimoniais, escolhendo o momento oportuno para apresentá-los e informando sobre como haviam sido recebidos, o que se disse e quanto tempo durou seu exame¹²⁹.

Confiante no virtuosismo técnico de Jan Van Eyck e na sua capacidade de traçar feições da noiva com sinceridade, autenticidade e objetividade, Felipe, o Bom, ordenou que o pintor viajasse com a embaixada enviada a Portugal em busca de sua esposa. O duque da Borgonha sabia que seu pintor favorito proporcionaria uma imagem veraz dela, o que ajudaria, junto a considerações político-econômicas, a decidir-se por formalizar o matrimônio¹³⁰. Já o rei espanhol Fernando o Católico tinha consciência de não possuir bons retratistas em seu reino. Provavelmente devido a esse motivo, o rei contratara pintores como Juan de Flandres e Michel Sittow, entre outros mestres nórdicos, para reproduzir fielmente a fisionomia dos membros da família real¹³¹.

¹²⁸ Castelnuovo. *Op. cit.* 2006a. p. 37.

¹²⁹ J. Fletcher. El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición. In: Falomir Faus (Org.). *Op. cit.* 2008. p. 74.

¹³⁰ Yarza Luaces. *Op. cit.* p. 87.

¹³¹ *Idem.*



Fig. 5 - Rogier van der Weyden, *Isabel de Portugal*, c.1445. Óleo sobre tela, 45 x 38 cm. The Getty Center, Los Angeles¹³².

Como vimos, nos reinos ibéricos não encontramos uma preocupação com a reprodução de traços faciais individuais nos retratos, sobretudo na pintura, até o século XV. Essa situação começa a se transformar a partir da realização de uma obra como *La Virgen dels consellers*, de 1445, do pintor valenciano Lluís Dalmau [Fig. 6]¹³³. Dalmau esteve nos Países Baixos e conheceu diretamente as obras de Van Eyck, Petrus Christus e outros pintores importantes. Na coroa de Castela, bem como em Valência, a mudança deveu-se à influência da arte vinda do norte, pelo pintor Jorge Inglés, natural de algum lugar ao norte dos Pirineus, também com conhecimento de obras de mestres flamencos¹³⁴.

¹³² Disponível em: <http://www.wga.hu/art/w/weyden/rogier/18fracop/6isabell.jpg> Acesso em 01/07/2012.

¹³³ Yarza Luaces. *Op. cit.* 76.

¹³⁴ *Idem.* p. 79. nota 55.



Fig. 6 - Lluís Dalmau, *La Virgen dels consellers*, 1445. Óleo sobre madeira, 311,5 x 311 cm. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona¹³⁵.

No reinado dos reis Católicos o retrato adquiriu uma importância e projeção consolidadas. A *Virgen de los reyes Católicos*, de um dos maiores pintores hispânicos da segunda metade do século XV, Fernando Gallego, foi pintura popular à época [Fig. 7]. Sua popularidade deve-se menos a qualidade técnica que ao seu significado. Contém provavelmente cinco semblantes de contemporâneos, nenhum deles refletindo suas feições verazes, salvo alguns traços gerais. Na pintura, não era de tanto interesse a galeria de personagens efigiados, senão a mensagem que se pretendia emitir. Os monarcas distinguiam-se mais por seus atributos que por suas feições genéricas, salvo detalhes como os cabelos loiros da rainha Isabel¹³⁶.

¹³⁵

Disponível

em:

<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=3cf84ae69d2332b3fcf232402e09c59e96a0b41c2ffecb2f63f8d4b1d7c20dee?inventoryNumber=015938-000> Acesso em 01/07/2012.

¹³⁶ Yarza Luaces. *Op. cit.* p. 85. Ver nota 66.



Fig. 7 - Fernando Gallego, *Virgen de los reyes Católicos*, 1491-1493. Óleo sobre tábuas, 123 x 112 cm. Museu Nacional do Prado, Madrid¹³⁷.

Na transição do século XV para o XVI já creditava-se que um retrato ganhava valor também segundo o estilo e o talento com que fosse executado. Alguns chegavam a afirmar que a fama de um artista poderia ser outro meio para imortalizar o retratado¹³⁸. Desse modo, as assinaturas adquiriram um significado.

Contudo, nem todos os pintores estavam capacitados para captar toda a complexidade que o retrato exigia. O retratista foi, de fato, o primeiro pintor especializado¹³⁹ – fenômeno que culminou na segunda metade dos quinhentos com a figura do “counterfeiter”, na França, com François Clouet, ou o “retratador”, na Espanha, como Alonso Sánchez Coello.

¹³⁷ Disponível em: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-virgen-de-los-reyes-catolicos/?no_cache=1 Acesso em 01/07/2012.

¹³⁸ Pope-Hennessy. *Op. cit.* p. 97.

¹³⁹ Warke. *Op. cit.* p. 216.

A escassez de retratistas capazes foi crônica nas cortes renascentistas, que tiveram de “importá-los” de forma recorrente, principalmente da Flandres¹⁴⁰. A associação entre retrato e Flandres foi automática nos séculos XV e XVI¹⁴¹. Ali formaram-se muitos retratistas que trabalharam para monarcas espanhóis, franceses e ingleses. Para Flandres algumas cortes enviaram seus pintores para aperfeiçoarem-se na arte do retrato¹⁴². Esta falta de retratistas gerou competição entre as cortes¹⁴³. Os retratistas de corte foram os que melhor entenderam que o êxito social e seu reconhecimento como artista uniam-se à qualidade de seus patronos.

Governantes procuravam atrair ou reter de distintas formas destacados retratistas, ao incorporá-los no quadro de servidores da corte. Ainda que o retratista fosse um dos artistas de corte com maior status, devido à dimensão política de seu trabalho, além da exibição e virtuosismo adquiridos, não havia um perfil unitário¹⁴⁴. Havia aqueles que não trabalhavam em exclusividade para uma corte, sequer residiam nela, tampouco eram remunerados de igual modo. Apenas alguns dos pintores foram enobrecidos pela sua habilidade como retratistas.

Através do retrato de corte¹⁴⁵ também percebemos a capacidade por ele adquirida ao lograr tornar visuais complexas noções políticas, satisfazendo interesses legitimadores dos governantes. Sua crescente autonomia e destaque na diplomacia, com o constante intercâmbio de retratos entre as cortes, deu origem a galerias como a de Margarida de Áustria em Malinas, que refletia as densas alianças forjadas pela dinastia Habsburgo nos séculos XV e XVI¹⁴⁶. As galerias das cortes dos Habsburgo tinham como propósito enaltecer a história contemporânea da casa reinante e realçar a sua continuidade dinástica. Além disso, permitiam aos príncipes traçar a sua árvore

¹⁴⁰ Campbell. *Op. cit.* 1990. pp. 149-150.

¹⁴¹ P. Nutall. *From Flanders to Florence: the impact of netherlandish painting, 1400-1500*. New Haven: Yale University Press, 2004. pp. 209-210.; Falomir Faus. *Op. cit.* 2004. pp. 74-75.

¹⁴² Campbell. *Op. cit.* 1990. pp. 149-150.

¹⁴³ No século XVI, quando os artistas converteram-se em celebridades internacionais, seus retratos formaram uma categoria especial entre ilustres galerias. A fundação de academias de artes na segunda metade do século alimentou uma demanda institucional de retratos de seus membros. Fletcher. *Op. cit.* p. 83.

¹⁴⁴ Cf. Warke. *Op. cit.*

¹⁴⁵ Não é fácil delimitar o retrato de corte do Renascimento. Boa parte dos retratos então realizados, sobretudo os mais antigos e muitos dos de maior qualidade, surgiram no âmbito cortesão, e idêntica procedência possui a documentação sobre o retrato: como e quem realizava-os, onde e como penduravam ou que reações suscitavam.

¹⁴⁶ D. Eichberger; L. Beaven. Family members and political allies: the portrait collection of Margareth of Austria. *The Art Bulletin*, LXXVIII, 2, 1995. pp. 225-248.

genealógica até os seus antepassados ilustres – verdadeiras exposições visuais de exemplos de majestade, virtude, valor militar e boa governança.

A importância diplomática do retrato teve consequências. A circulação de obras e pintores propagou o modelo flamenco-borgonhês pela Europa. Nenhum objeto artístico viajou mais durante o Renascimento, o que explica a precoce utilização da tela em sua realização, nem teve uma audiência tão cosmopolita. Assim como seus artífices, trafegavam de acordo com as ordens dos seus patronos¹⁴⁷. Fora desse âmbito, o retrato cortesão não podia limitar-se apenas a reproduzir traços físicos. O retrato de corte devia refletir a fisionomia, mas também ajustar-se às exigências da arte e atender aos códigos da cultura cortesã. A relação entre artista e patrão foi decisiva para visualizar esses códigos, pois no retrato de corte, mais que em qualquer outro gênero, o estilo do pintor e a imagem do governante eram indissociáveis.

Normalmente era possível executar os retratos nos ateliês do artista. Em missões fora da cidade, onde tinham seus ateliês, os artistas itinerantes solicitavam a ajuda de outros locais quando podiam. Uma vez pintado e aprovado, o retrato poderia ser copiado por outras encomendas. Era comum também que muitos pintores guardassem versões de seus retratos, bem como arquivavam informações sobre outros quadros, para poder atender às solicitações de réplicas¹⁴⁸. Para comprovar ou demonstrar a fidelidade da imagem, podia-se tomar as medidas do modelo, transferindo suas formas para um retrato de tamanho natural, ou mesmo produzir máscaras de modelos vivos¹⁴⁹, assim como as mortuárias.

A exibição dos retratos é um tema pouco estudado e extremamente dificultoso, devido ao escasso número de instalações conservadas intactas. Ao converter-se em peças de coleção cada vez mais condicionadas, foi frequente mudarem-se os espaços e as modas da decoração de interiores. Conhecemos a localização de onde eram colocados os retratos graças às descrições de visitantes contemporâneos ou representações de interiores das casas, ou então a partir do registro de inventários dos que tinham tais obras. Muitos dos retratos eram destinados a locais “públicos”, como os palácios, mas a maioria deles se exibia em “privado”.

¹⁴⁷ Falomir Faus. *Op. cit.* 2008a. p. 111.

¹⁴⁸ Campbell. *Op. cit.* 1990. pp. 182-185.

¹⁴⁹ *Idem.* pp. 161-162.

Outra fonte de locais de exibição seria dada pelos próprios retratos, sobre sua instalação através dos pontos de vista e de fuga, a direção da luz e o acabamento mais ou menos minucioso. Os retratos de corpo inteiro de Giovanni Battista Moroni, que têm um ponto de vista alto, seriam colocados próximo do chão, enquanto as figuras de três quartos costumavam ser penduradas em locais mais distantes do piso¹⁵⁰. Também não eram raros os retratos pintados guardados longe de olhares públicos em guarda-roupas, estúdios ou alcovas.

No século XV o retrato de corte cristalizou-se como expressão da dupla natureza real e ideal do governante, o que obrigou a conciliar a necessidade de verossimilitude que exigia a crescente personalização do poder com a dimensão simbólica e atemporal do mesmo¹⁵¹. Esta tensão entre realismo e idealismo foi inerente a uma nova tipologia, o “retrato de Estado”.

1.5 Retratos de poder

O retrato foi um dos instrumentos mais importantes na política artística da corte. Ele tinha a pretensão de ser mais que a imagem verossímil de um soberano. Contudo, a crescente importância da personalidade do retratado insigne, a personificação de seu poder e a correspondente relevância psicológica de suas relações políticas exigiam do retrato de corte a apresentação distinta de seus traços individuais.

O retrato de Estado consolidou-se no século XVI. Foi então que seu uso generalizou-se e adquiriu uma projeção social e um alcance político impensáveis até então. Esta tipologia manifestou-se numa surpreendente variedade de propostas conceituais, sobretudo até 1550, que respondiam a novas formas de perceber e manifestar o poder, mas também à necessidade de singularizar o retrato de príncipe ante a progressiva e irresistível “democratização” do gênero¹⁵². Esta tessitura explica tanto a aparição das primeiras reflexões teóricas específicas sobre o retrato, devidas não por causalidade a artistas de corte, como à reivindicação da natureza aristocrática do retrato

¹⁵⁰ Fletcher. *Op. cit.* p. 84.

¹⁵¹ Warke. *Op. cit.* p. 215.

¹⁵² Burke. The presentation of the self in the Renaissance portrait. In: _____. *The historical anthropology of early modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. pp. 164-166.

por diversas tratadísticas¹⁵³. Já na segunda metade do século XVI assistimos, sem dúvida, a uma progressiva homogeneização do retrato de corte em torno de um modelo sob forte influência Habsburgo em diversas partes da Europa.

Foram as novas exigências de apresentação dos senhores eclesiásticos e laicos, do papa e dos imperadores, dos soberanos e dos príncipes, que o retrato de Estado precisava responder¹⁵⁴. Suas dimensões eram novas e imponentes, além de resaltar o caráter público do modelo e de sua imagem. Tratava-se de evidenciar os sinais característicos do exercício do poder, nos trajés, nos atributos e na pose, ou na expressão do olhar. O retrato, em certa medida, se despersonalizara, ressaltando-se mais o seu caráter público que o “privado”. Entretanto, é claro, não voltava-se à Idade Média, pois afirmavam-se as possibilidades formais adquiridas nos dois últimos séculos. Se uma comparação pode ser feita, na Roma antiga vemos um tipo específico de retrato com semelhantes intenções ao retrato de Estado no século XVI, o retrato republicano.

De toda forma, no retrato de Estado, ainda que baseado no conceito de semelhança, mais que nunca ele não reduzia-se a ser um registro indiferente do aspecto físico de uma pessoa. Menos ainda quando essa pessoa era um monarca. No retrato de Estado não interessava apenas a *mimesis*, senão também atitudes sociais e políticas, inseparáveis da pura tarefa de reproduzir o aspecto de uma pessoa. Nesse tipo de retrato régio inserem-se ideias prévias acerca do poder, inclusive indispensáveis para entender o efeito do retrato de Estado sobre o público, bem como as estratégias empregadas pelos retratistas. Questões de postura, expressão facial, posicionamento dentro da composição, técnica, e - é claro - a apresentação de atributos, geravam um legítimo “retrato de aparato”, também dependente de como o artista desejava que o espectador entendesse a posição social e as pretensões do retratado¹⁵⁵.

A fórmula do retrato de Estado conheceu uma longa elaboração, os passos decisivos sendo dados pela obra de Rafael Sanzio. Na Roma de Júlio II [Fig. 8] e Leão X [Fig. 9]. Rafael seria o responsável por criar primeiramente um novo tipo de apresentação, dando ao retrato uma dimensão que habitualmente não possuía¹⁵⁶.

¹⁵³ Pommier. *Op. cit.* pp. 128-134.

¹⁵⁴ Cf. M. Jenkins. *The state portrait. Its origin and evolution*. Nova Iorque: College Art Association of America, 1947.

¹⁵⁵ J. Brown. La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800. In: VVAA. *Op. cit.* 2004. p. 128.

¹⁵⁶ Castelnuovo. *Op. cit.* 2006a. p. 54.



Fig. 8 - Rafael Sanzio. *Júlio II*, 1511–1512. Óleo sobre tela, 63 x 40 cm, National Gallery, Londres¹⁵⁷.



Fig. 9 - Rafael Sanzio, *Papa Leão X e seus primos, os cardeais Giulio de Medici e Luigi de Rossi*, 1518-1519. Óleo sobre tela, 154 cm x 119 cm. Galeria dos Uffizi, Florença¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Pope_Julius_II.jpg Acesso em 01/07/2012.

¹⁵⁸ Disponível em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0f/Raffael_040.jpg/473px-Raffael_040.jpg Acesso em 01/07/2012.

Ao lado de Rafael, Ticiano Vecellio ocupou um lugar capital na criação do retrato de Estado. Castelnuovo atribui o protagonismo a Vecellio devido o fato dele não ser originário de uma cidade de cultura cortesã, podendo fazer uma aposta surpreendente: rodear seu personagem de uma aura simbólica, sobriamente evocada por atributos, instrumentos e objetos cheios de alusões, apresentando-o de modo que sua imagem ocupasse inteiramente o campo dos significados alegóricos e supra-individuais atribuídos, de maneira que a figura não aparecesse despersonalizada, sendo lida ao mesmo tempo como metáfora e história¹⁵⁹. O seu retrato de Afonso de Este em 1530, duque de Ferrara, situa-se a pouca distância cronológica daqueles saídos do ateliê de Rafael. Contudo, como veremos no próximo capítulo, não podemos nos posicionar de forma tão inocente diante de uma afirmação que considera Ticiano uma personagem alienada de uma sociedade e cultura cortesã.

Essa origem do retrato régio de aparato, na Espanha como em outros países, nesses primeiros anos do século XVI, refere-se obviamente a um período de fortalecimento das monarquias. Isabel de Castela, em particular, foi uma ambiciosa mecenas das artes¹⁶⁰. Sem dúvida os retratos da soberana conservados seguem tipos criados no fim do medievo. Seriam retratos individuais ou formando dípticos, seguindo as modas da retratística flamenca vigentes na corte espanhola. O contexto em que aparecem as primeiras imagens retratísticas dos reis seria fundamentalmente religioso, tendo muito a ver com as transformações históricas e políticas do reinado dos Católicos¹⁶¹.

O moderno retrato de aparato apareceu na Espanha no reinado de Carlos I, e não é casual que seja assim. Os reis Católicos planejaram cuidadosamente o engrandecimento de Castela mediante uniões matrimoniais com o filho e a filha de Maximiliano I de Áustria e Maria da Borgonha. Ao reverter os territórios hereditários dessa aliança sobre seu neto, Carlos de Gand, constituiu-se o primeiro grande império da era moderna. O imenso poder político exercido pelo soberano refletiu-se assim em seus retratos.

¹⁵⁹ Castelnuovo. *Op. cit.* 2006a. p. 56.

¹⁶⁰ M. E. Cela Esteban. *Elementos simbólicos en el arte castellano de los reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)*. Madri. Tese de doutorado em História da Arte, Universidad Complutense de Madrid, 1990, 2 vol.

¹⁶¹ Checa Cremades. *Op. cit.*, 1995. p. 53.

Este protagonismo exercido por Carlos V na consolidação do retrato de Estado deve-se, além da sua importância política, a quantidade e qualidade dos artistas que o retrataram e a variedade de soluções apresentadas. Em 1515 Jean Le Sauvage, chanceler de Brabante, nomeou Erasmo de Rotterdam conselheiro do jovem Carlos de Habsburgo, então duque da Borgonha e Brabante. Erasmo realizou a missão redigindo *Educação do príncipe cristão*, um breve tratado publicado em 1516, no qual advertia a seu senhor dos perigos da vida cortesã, instruindo-lhe ao bom desempenho de sua missão. A obra contém numerosas referências a retratos reais, a maioria críticas por considerá-los espelhos de vaidade em que a aparência primava sobre a essência da pessoa, seguindo assim um raciocínio similar aos julgamentos de cunho moral dedicados às cerimônias eclesiásticas e imagens religiosas¹⁶². A vaidade do príncipe, censurava Erasmo, alimentava-se de símbolos externos, e deles, poucos tão vazios como os retratos de seus antepassados, modelação visual da continuidade dinástica que o pensador holandês acreditava supérfluo para o bom governo. O tratado inicia com um severo ataque a essas séries dinásticas, prosseguindo com severas censuras aos retratos como testemunhos do poder do príncipe, “monumentos” de sua suposta dignidade. Erasmo mostrou especial interesse em advertir a Carlos dos perigos da adulação, o maior inimigo do príncipe como já haviam assinalado Cícero e Plutarco, prática favorita entre os cortesãos como recordava o contemporâneo Baldassare de Castiglione em *O cortesão*, de 1528¹⁶³. Mas como em outros pontos de suas ideias, Erasmo não adotou uma postura radical frente ao retrato real, e após criticar seus excessos, sinalizou os benefícios que podiam advir ao mostrar-se o governante como digno.

Os primeiros retratos de Carlos inscreveram-se na tradição borgonhesa. São retratos de meio corpo e simbolismo moderado (inclusive da espada, a romã e o toirão), nos quais o prognatismo está mais ou menos suavizado segundo o autor, percebendo-se diferenças tão notáveis que evidenciam uma falta de controle efetivo sobre a imagem real. A necessidade de conciliar a imagem física de Carlos a sua condição imperial fez-se, sem dúvida, iminente como motivo da sua coroação em Bolonha, 1530. O próprio imperador deixou crescer a barba para diminuir seu prognatismo e assemelhar-se aos

¹⁶² Panofsky. Erasmus and visual art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969. pp. 220-227.

¹⁶³ Falomir Faus. *Op. cit.* 2008a. p. 114.

césares romanos, sobretudo a seu mais admirado, Marco Aurélio¹⁶⁴. Mas essa transformação física deveria ser acompanhada de outra similar no terreno artístico. Carlos V e seu entorno não experimentaram diversos modelos de representação entre 1530 e 1533, um dos períodos mais importantes de seu reinado e o mais rico do ponto de vista iconográfico pela sucessão de novidades tipológicas e conceituais¹⁶⁵. Uma delas foi o apelo à retórica mediante a utilização de uma linguagem gestual facilmente decodificada em âmbitos cortesãos por indivíduos familiarizados com Aristóteles, Cícero ou Quintiliano¹⁶⁶. As possibilidades oferecidas pelos gestos para transmitir conceitos e estados de ânimo haviam sido já ponderadas por Alberti e Leonardo¹⁶⁷, e Francisco de Holanda chegou a afirmar que “cada mão é de novo outro rosto” inspirado em Quintiliano¹⁶⁸.

Atenuar defeitos físicos era habitual na retratística do Renascimento, uma obrigação quando se tratava de personagem de qualidade. Em busca de argumentos a justificarem essa seletiva alteração da realidade, os tratadistas retomaram uma figura da retórica glosada por Plínio¹⁶⁹, sobretudo por Quintiliano: a *dissimulatio*, segundo a qual o realismo devia sobrepor-se ao decoro¹⁷⁰. Quintiliano oferecia o exemplo paradigmático de “dissimulação”: Apeles retratando de perfil o rei Antígono para ocultar seu olho remeloso sem renunciar à semelhança. O proceder de Apeles definia a natureza da *dissimulatio* (esconder o que se possui frente a *simulatio*, mostrar o que não se tem), esclarecendo como conciliar num retrato real as exigências de verossimilitude (*imitatio*) e majestade (*decorum*) que lhe seriam inerentes. Pois mostrar Antígono de perfil não falsificava a realidade, simplesmente evidenciava sua parte mais atrativa¹⁷¹. A *dissimulatio* seria rapidamente assumida pela teoria humanista das artes, por Alberti e pelos pintores.

¹⁶⁴ M. Mezzatesta. Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the ideal of the perfect prince in the sixteenth century. *The Art Bulletin*, v. LXVI, 4, 1984. pp. 620-630.

¹⁶⁵ Checa Cremades. *Carlos V. La imagen de poder en el Renacimiento*. Madri: Iberdrola, 1999. pp. 166-185.

¹⁶⁶ Campbell. *Op. cit.* 1990. pp. 99-100; K. Johannesson. The portrait of the prince as rhetorical genre. In: A. Ellenius (Ed.). *Iconography, propaganda and legitimation*. Oxford. Clarendon Press, 1998. pp. 11-36.

¹⁶⁷ J. R. Spencer. Ut rhetorica picture. A study in quattrocento theory of painting. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1957. pp. 26-44.

¹⁶⁸ *Apud Johannesson. Op. cit.*

¹⁶⁹ *Apud Campbell. Op. cit.* 1990. pp. 99-100

¹⁷⁰ *Apud Idem.*

¹⁷¹ Warke. *Op. cit.* pp. 212-214.

A dupla exigência feita ao retrato de corte, de dar ao soberano uma existência real e ao mesmo tempo ideal, demandava ao retratista a dupla capacidade de pintar uma pessoa de modo que ela pudesse ser reconhecida, dotando-a ao mesmo tempo de uma aura suprapessoal. A primeira capacidade correspondia à aspiração da *imitatio*, a cópia fiel à natureza, a segunda a do *decorum*, a aparência de acordo com as normas. Ao ser pintado um imperador, rei ou príncipe, deveria ser registrada sua aparência envolta em majestade, irradiando uma aura na qual ele transmitisse nobreza e dignidade. Desse modo, ao retratar o rosto de um soberano, o pintor deveria buscar alcançar nele o maior grau de dignidade e majestade presente ou ocultar falhas de sua natureza estética.

Na hora de definir a imagem pessoal do imperador, Carlos e seus conselheiros humanistas viram duas alternativas, a que poderíamos chamar de germânica ou descritiva, e outra “italinizante” ou simbólica. O modelo germânico¹⁷², cujos protótipos encontram-se na arte medieval do norte, caracterizar-se-ia pela figura isolada, apresentada sem atributos explícitos sobre um fundo escuro ou uma paisagem simples¹⁷³. A fórmula italinizante¹⁷⁴, forjada no século XV, outorgava sua mensagem ao aparato simbólico¹⁷⁵.

No início da década de 1530 fizeram-se dois significativos retratos do imperador, então na Península Itálica, um de cada modelo. O primeiro foi pintado por Parmigianino (1503–1540) em 1530. Nele, o imperador trajando uma armadura tem ao lado um jovem Hércules, oferecendo-lhe um orbe como símbolo de seu domínio sobre o mundo. A outra figura seria a Fama, sustentando uma coroa de laurel numa mão e na outra uma palma, símbolos, respectivamente, das vitórias terrena e espiritual. Os símbolos explicariam o poder e a glória do retratado¹⁷⁶.

O segundo retrato é obra de um pintor alemão pouco conhecido, Jacob Seisenegger, representando Carlos V com um cachorro de caça [Fig. 14]. Foi pintado em 1532, e deve sua fama ao fato de ter sido copiado pouco depois por um dos maiores artistas da época, Ticiano [Fig. 16], mais tarde pintor de câmara de Carlos V, que segue fielmente o original, salvo o fundo, simplificado. Dito de outro modo: no começo da

¹⁷² Ex: Lucas Cranach. *Enrique o Piedoso, duque da Saxônia*, 1514. Gemödegalerie, Dresde.

¹⁷³ Ver: M. Kusche Zettermeyer. El caballero cristiano y su dama: el retrato de representación de cuerpo entero. *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 13, nº. 25, 2004. pp. 3-4.

¹⁷⁴ Ex: Piero della Francesca, *Triunfo de Federico de Montefeltro, duque de Urbino; Triunfo de Battista Sforza*, 1472-1473. Museu de los Uffizi, Florença.

¹⁷⁵ Brown. *Op. cit.* 2004. p. 129.

¹⁷⁶ *Idem.*, pp. 129-130.

década de 1530, Carlos V teve que escolher entre o tipo germânico e o tipo italinizante. Como sabemos, pelos seus retratos posteriores optou pelo germânico, ao ponto de impô-lo a um pintor genial como Ticiano.

Sem dúvida, a contribuição mais decisiva para a necessidade de retratos politicamente explícitos foi a de Jacob Seisenegger, que entre 1530 e 1532 retratou quatro vezes o imperador de corpo inteiro, numa tipologia empregada já por Lucas Cranach em 1514 para Enrique o Piedoso, duque da Saxônia, cuja aceitação por Carlos estaria indissolvelmente associada ao retrato de corte¹⁷⁷. Faltava, sem dúvida, algo mais, quando Ticiano em 1533 copiou o retrato de Seisenegger, idealizando o imperador mais estilizado e livre de imperfeições físicas.

À margem da corte imperial, na Península Itálica programou-se uma alternativa em chave alegórica cujo exemplo mais destacado é um *Retrato de Carlos V* pintado por Parmigiano em Bolonha em 1530 a pedido de Pietro Arentino, conhecido hoje por uma cópia¹⁷⁸, mostrando Hércules menino oferecendo o globo terráqueo ao imperador, a quem a fama coroa com laurel. Carlos não apreciou o presente de Arentino. A prevenção à alegoria explica-se pela sua sóbria herança borgonhesa e sua educação erasmista, mas também por sua capacidade em adivinhar os interesses subjacentes aos exercícios de adulação com que o celebravam artistas e escritores como Arentino¹⁷⁹.

Mas nem todos os príncipes seguiram o rechaço de Carlos V para a alegoria. Vários retratos de governantes italianos aliados do imperador realizados antes, durante e depois ao decisivo triênio de 1530-1533, revelam quão habitual era a inclusão de símbolos alusivos a virtudes heroicas do retratado ou a sua capacitação ao bom governo.

O mundo áulico do século XVI deu lugar não somente a uma tipologia cada vez mais definida de retrato, o de Estado, mas também a peculiares uso e disposição deste gênero de pintura que compreendiam uma determinada maneira de colecionar obras de arte, atendendo ao mesmo tempo a necessidades de exaltação familiar, dinástica e política próprias do valor comemorativo outorgado nesses ambientes à prática artística.

¹⁷⁷ P. G. Matthews. Jakob Seisenegger's portraits of Charles V, 1530-1532. *The Burlington Magazine*, n. 1175, 2001. pp. 86-90.

¹⁷⁸ Nova York, Roseberg & Stibel.

¹⁷⁹ Falomir Faus. Tiziano el Arentino y las alas de la hyperbole. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII. *La restauración de el emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*. Madri: Museo Nacional del Prado, 2001. pp. 71-79.

A corte espanhola, com sua estrutura histórica, política e territorial, constituiu um ambiente privilegiado à consolidação e à difusão das galerias de retratos.

As galerias de retratos converteram-se no meio habitual pelo qual o retrato cumpria a sua função principal: representar não somente uma imagem verossímil do poderoso e governante retratado, com claros significados políticos e simbólicos habitualmente unidos à ideia de legitimação. De igual maneira a função comemorativa de uma determinada casa real unia-se à imagem da sua magnificência. Muito possivelmente foi Margarida de Áustria, filha do imperador Maximiliano e tia de Carlos V, a primeira que, em seu palácio Casa de Ustriz, concebeu a ideia deste tipo de agrupamentos¹⁸⁰, ainda que a personagem decisiva a esse respeito seja Maria da Hungria, irmã do imperador e governadora dos Países Baixos nos anos 40 e 50 do século XVI. Maria possuía em seu palácio de Turnhout uma galeria de retratos, sem dúvida exemplo da iniciada no El Pardo a partir dos anos 1560 por Felipe II¹⁸¹. Justamente, um retrato do pintor Ticiano Vecellio, provavelmente produzido para compor a galeria de Maria de Hungria nos Países Baixos será analisado a seguir.

O retrato foi um gênero artístico crucial para as grandes campanhas de propaganda de Alexandre, o Grande e no mundo helênico, da mesma forma que para a Roma Imperial do tempo de Augusto. Bustos cuidadosamente executados e estátuas monumentais em diversos materiais foram colocados em diversos locais dos domínios desses impérios em expansão, nesses territórios foram igualmente importantes para a disseminação do poder e da semelhança física as moedas que combinavam as efígies dos soberanos com o simbolismo alegórico. Com notáveis exceções, a produção retratística declinou durante a Idade Média - encontramos exemplos em diferentes suportes materiais como efígies de cera, mosaico, afresco, vitrais, madeiras, mármore ou metais preciosos - quase exclusivamente de domínio do clero e das cortes imperiais.

Durante a Renascença os homens parecem ter resgatado o valor do gênero ressignificando seu sentido da promessa de imortalidade que representavam. Como

¹⁸⁰ J. Duverger. *Op. cit.*, 1980. pp. 127-143.

¹⁸¹ Checa Cremades. *Op. cit.* 1995. p. 55.

vimos, a retratística moderna apresentou uma série de formas, tipos, funções e uma diversidade de modos de representação. O retrato deve ser compreendido como uma forma visual de história social, pois se baseia em correntes contemporâneas de interesses. O retrato moderno buscou estimular a memória, despertando a devoção pessoal, e a intenção de imitar as virtudes das figuras representadas. A celebração do indivíduo por suas realizações cívicas e caráter virtuoso, ou ambos, fez com que os retratistas do Renascimento se fizessem valer das tradições visuais romanas e do cristianismo, criando também novos modos de expressão e de representação que influenciaram gerações de retratistas.

No século XVI o retrato foi objeto de grandes pintores. Um momento em que o retrato cresceu em sua difusão e multiplicando-se e se propagando também através de estudiosos e tratadistas. Podemos distinguir diferentes tipologias desenvolvidas nessa época para os modos de representação do retrato a partir de seu formato, escala e dimensão (corpo inteiro, três quartos, de busto, até os joelhos), a partir do ponto de vista (frontal, lateral de três quartos ou como também era conhecido “um olho e meio”), ou de acordo com a postura (em pé ou sentado). Podemos identificá-los também a partir de seus usos e funções, como parte de uma série dinástica ou papal, retratos de grupo ou de casais, ou por seus temas ao representarem mulheres, homens, crianças, clérigos, leigos, guerreiros ou eruditos, músicos, artistas, santos entre tantos outros.

Capítulo II

O PRÍNCIPE MODELAR

2.1 O príncipe cortesão



Fig. 10 - Ticiano Vecellio (Ateliê). *Felipe II*, 1551-1553. Óleo sobre tela. 103 x 82cm. Museu Nacional do Prado, Madri¹.

¹ Disponível em: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/felipe-ii-9/>
Acesso em 01/07/2012.

O retrato representado na tipologia de três quartos de frente a partir da pintura a óleo em tela destaca a figura do retratado num ambiente interno. Contudo, sem detalhes arquitetônicos ou decorativos, à exceção da mesa no canto inferior esquerdo. O corpo da personagem é apresentado a partir pouco abaixo dos quadris para cima. A personagem traça roupas elegantes em tons cinza escuro esverdeado e negro com listras verticais e pequenos adornos dourados e detalhes em pelagem branca. Também observa-se sob sua casaca escura mangas brancas de outra vestimenta. O corpo encontra-se na diagonal, voltado para a direita, de onde parece incidir o foco de luz no ambiente. Com olhar fixo e expressividade lacônica, ele apoia a mão direita sobre a mesa coberta por um tecido de veludo vermelho e bordados em tons dourados nas barras laterais, enquanto repousa a mão esquerda – com dois anéis de ouro, um no dedo indicador e outro no mínimo – sobre uma espada junto ao corpo na altura dos quadris. Há sobriedade de atributos e elementos figurativos, limitados ao colar dourado sobre os ombros e caído ao peito.

Este retrato de Felipe de Habsburgo é tradicionalmente atribuído a Ticiano. Contudo, a obra presente no Museu do Prado é considerada pela crítica moderna uma das diversas réplicas produzidas pelo ateliê do pintor a partir de um original de 1549, hoje perdido². A réplica localizada no Prado teria sido enviada por Francisco de Vargasa de Veneza a Felipe em 24 de março de 1553. O príncipe recebera-a com agrado em junho de 1553, referindo-a “como cosa de vuestra mano”, comentário significativo aludindo a não direta autoria de Ticiano³. Entretanto, para Hope⁴, a evidência da origem do retrato em 1553 seria tênue.

Apesar disso, o recurso a este retrato justifica-se neste estudo por ser uma representação de Felipe num momento em que ele ainda era príncipe. Apesar de ser considerado um trabalho do ateliê do pintor cadourino, sua provável produção, a partir de uma peça originária do primeiro encontro entre Felipe e Ticiano em 1549, situa-se dentro dos marcos temporais desta dissertação.

² Checa Cremades. *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España* (siglos XVI y XVII). Madri, Nerea, 1994. p. 276.

³ P. Beroqui, estabelecendo a trajetória da peça, destaca que provavelmente ela estava no Palácio Real de Aranjuez ao ano de 1600. No século XVII aparece no Alcázar de Madrid através dos inventários dos anos de 1666, 1686 e 1700. O retrato entra para o acervo do Museu do Prado em 1839. Beroqui, *Tiziano en el Museo Del Prado*. Madri: 1946. pp. 118-121.

⁴ C. Hope. Titian, Philip II and Mary Tudor. In: J. B. Trapp; E. Chaney; P. Mack (Eds.). *England and the Continental Renaissance: Essays in Honour of J.B. Trapp*. Woodbridge: Suffolk, Boydell Press, 1990. pp. 54-55.

Uma das primeiras referências ao retrato original de 1549 talvez esteja na carta de 13 de novembro de 1553 de Antoine Perrenot de Granvelle, escrita em Bruxelas para Simon Renard, embaixador de Carlos V no reino inglês. Na missiva, Granvelle escrevia esperar que Maria da Hungria lhe enviasse brevemente uma pintura de Felipe realizada por Ticiano, apesar da obra já não ser recente, apresentando cores irreais, o príncipe mais jovem e com menos barba: “(...) come la paincture est jà vieille, elle n’aura pas si bonne couleur que le naturel, outre ce que pour maintenant Il sera plus forme et barbu que lorsque la pourtraicture se fit”⁵. Seis dias depois, Maria da Hungria escrevia a Renard explicando que a obra sofrera danos devido à passagem do tempo - três anos -, recomendando que ela deveria ser vista com luz apropriada e a certa distância:

(...) nous vouz em envoyons, avec ceste, une faicte de la main de Titiano Il y a trois ans, jugée par tous, selon qu’il estoit lors, fort naturelle. Vray est que la pointure s’est un peu gastée par le temps et en l’apportant dois Ausbourg ici ; si est-ce qu’elle verra assez par icelle sa rassembleance, la voyant à son jour et de loing, comme sont toutes pointures dudict Titian que de près ne se reconnoissent⁶.

Desta forma, encontramos-nos, mais uma vez, ante o dilema sobre a real cronologia do retrato que teria originado a réplica encontrada no Museu do Prado: ela seria cópia de um retrato de 1549, realizado no primeiro encontro do pintor com Felipe, ou do original de Maria da Hungria, retrato pintado em Augsburg entre 1550-1551 no segundo encontro entre Ticiano e o príncipe?

Uma descrição mais precisa do retrato enviado a Maria Tudor foi escrita por Francisco de Eraso, em Bruxelas, numa carta de 21 de novembro de 1553 dirigida a Felipe:

El retracto de Vuestra Alteza que tenía la Sereníssima Reyna vestido con sayo aforrado con lobos blancos, que estava muy vivo y al propocio, hecho por Ticiano, que parece muy bien, se ha embiado secretamente a la Sereníssima Reyna de Inglaterra, y soy cierto le satisfará mucho, aunque no hubiera declarado su voluntad⁷.

A pincelada solta de Ticiano era apreciada nos círculos eruditos, mas necessitava de explicação para uma destinatária mais acostumada com o maior grau de acabamento

⁵ *Apud Hope. Op. cit.* 1990. p. 53 nota 1.

⁶ *Apud Idem, ibid.* nota 2.

⁷ *Apud Idem, ibid.*

das pinturas flamencas do período⁸. A tia de Felipe cuidou para que Maria Tudor, com pouca ou nenhuma experiência em relação à pintura italiana recente, julgasse a obra como um retrato de Holbein⁹. A questão do estilo livre da pintura dos retratos de Ticiano foi comentada com frequência, nem sempre avaliada positivamente, sequer por seus mecenas. Uma notória passagem ilustra de forma recorrente esta situação, dada pelo próprio Felipe ao queixar-se a sua tia em carta de 16 de maio de 1551 da forma como Ticiano realizara a pintura da armadura de seu retrato, como veremos adiante¹⁰.

No retrato do Prado observa-se a figura de Felipe transparecendo uma imagem típica e ideal a um ambiente cortesão. O príncipe apresenta-se numa bela vestimenta de túnica carmesim em tons escuros e bordado que se chamava *boemhio* e que só os aristocratas usavam¹¹. Carrega junto de si a espada - alusão a sua dignidade aristocrática e guerreira -, devendo portar-se com hábitos cultos e refinados, mas pronto a agir no momento necessário. A mão sobre a espada também possui forte conotação religiosa [[Fig. 11]. Ao portar a espada os monarcas tornavam-se *cultores gladii*, ou defensores da fé¹². A mesa também seria um elemento distintivo de *status*. À época, era considerada um atributo de justiça; a posição em pé, próximo à mesa, indicava autoridade e respeito, ao mesmo tempo que local de um determinado ofício¹³.



Fig. 11 – Mão direita de Felipe, com anéis, sobre o cabo e guarda-mão da espada. Detalhe da fig. 10.

⁸ Fletcher. Tiziano retratista. In: Falomir Faus (Ed.). *Tiziano*. Madri: Museo Nacional Del Prado, 2003. p. 63.

⁹ Hope. *Op. cit.* 1990. p. 53.

¹⁰ Ver H. E. Wethey. *The paintings of Titian II: the portraits*. Londres: Phaidon, 1971. p. 127, n° 78.

¹¹ Carmen Bernis. La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte. In: Saavedra, S. (Org.). *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madri: Museo del Prado, 1990. pp. 77-79.

¹² Jordan. *Op. cit.* p. 123.

¹³ P. Sánchez. El retrato clásico español. In: VVAA. *Op. cit.* 2004. p. 205.

O profundo hieratismo da postura de Felipe em sua expressão corporal e fisionômica também se destaca. Como vimos no primeiro capítulo, no desenvolvimento da retratística gestaram-se lentamente, pela encenação dos corpos, poses que se fundamentaram como estruturas representacionais, constituindo-se verdadeiros *topos* em diferentes épocas. A pose com a intenção de parecer “natural” não possui nada de “inocente”, está imbuída de sentidos. A postura do corpo é gerenciada por teorias que revelam e regulam significados.

Estabelecer como no retrato manifestam-se tendências e estruturas mentais, culturais e artísticas do século XVI significa compreender também a representação do corpo através da pintura em sua dimensão social e política. Naquela época, pode-se compreender a pose e a relação com o corpo como uma “forma simbólica”, ou seja, a posição do retratado assume um elemento retórico dentro da construção pictórica. O corpo e suas possibilidades de representação constituem um elemento na construção da imagem que podemos designar de “estrutura profunda”¹⁴ ou, como afirma Burke¹⁵ a partir de Panofsky, uma “forma simbólica”. Isso indica, em primeiro lugar, o retrato como um gênero pictórico, entre tantos, composto como arranjo num sistema de convenções que muda lentamente com o tempo. As poses e os gestos dos modelos e os acessórios ou objetos representados junto a eles seguiriam um esquema, e com frequência são carregados de significado simbólico¹⁶.

A pose em retrato pode ser entendida com um “ser visto como”, numa intenção de criação de sentido. Portanto, a criação do corpo seria também a construção de uma linguagem. Como afirmou Leon Alberti, pelo corpo reconheciam-se os movimentos da alma¹⁷. Para Leonardo da Vinci, a *postura* era o primeiro e mais nobre aspecto da pintura¹⁸. A percepção das intenções dos homens seria detectada pelos gestos e movimentos dos membros, também de acordo ao estatuto social e à idade, características observadas pelo *decorum*, segundo Leonardo¹⁹. Fermor²⁰ destaca o

¹⁴ Cf. J.A. França. Le fait artistique dans la sociologie de l’art. In : La sociologie de l’art et sa vocation interdisciplinaire. Paris : Editions Denoel/Gonthier, 1976. p. 132.

¹⁵ Burke. *Visto y no visto*. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2001. p. 30.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Apud* Baxandall. *Op cit*, 1991. p. 82.

¹⁸ *Apud* M. Kemp. *Leonardo on painting*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1989. p. 144.

¹⁹ *Idem*, p. 152.

²⁰ S. Fermor. Movement and gender in sixteenth-century Italian painting In: Kathleen Adler; Marcia Pointon (Eds.). *The body imaged*. The human form and visual culture since the renaissance. Cambridge / Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993. pp. 129-146.

Renascimento como período de significativa formulação de tipologias de linguagens das representação e atuação dos movimentos corporais, analisando também dois termos que sintetizam essas características. Para o homem a *gagliardeza*, definindo a robustez, o vigor e uma total autoconfiança; e para a mulher a *leggiardria*, indicando um corpo seguro, mas não rígido, com certa graciosidade²¹. A influência dos manuais de civilidade²² ao definirem regras de etiqueta ao comportamento de homens e mulheres, teria sido decisiva²³.

As imagens possuíam papel primordial na identidade individual do “estilo cortesão”. O *modus* cortesão no século XVI consolidou-se com estatutos fundamentais, convertidos em verdadeiras referências das normas e práticas da sociedade de corte²⁴. A própria relação cortesã desenvolveu-se mediante uma série de dinâmicas baseadas numa “iconologia social”, cujo sistema semântico deveria ser manejado com destreza. Tratava-se de um mundo de imagens. As palavras escritas nos manuais de civilidade transformaram as práticas dos cortesãos num sistema de imagens e gestos que acabou por configurar uma verdadeira “arquitetura do corpo”.

A expressão de seu rosto de perfil em três quartos com o olhar na diagonal [Fig. 12], fixo e oblíquo, traduz a distância exigida para a representação de sua dignidade *majestas*, como num soneto de louvor²⁵ composto por Aretino dedicado a um dos retratos pintados por Ticiano em 1549 em Milão, hoje perdido. A opção pela posição da cabeça é a de três quartos, ou meio-rostro. Pose adotada provavelmente pelo fato de, como referido por diversos autores, permitir a exibição de um maior número de elementos de identificação do retratado. Da mesma forma, a posição do olhar seria um elemento fundamental na representação pictórica, criando linhas de força a estruturarem a composição. Assim, o olhar seria capaz de definir um espaço. No retrato, o olhar de

²¹ *Idem.* p. 141.

²² Entre os principais tratados estão o *De Cardinalatu* [1510] de Paolo Cortesi; *Institutio principis Christiani* [1516] de Erasmo de Rotterdam; *Il cortegiano* [1528] de Castiglione; *Relox de príncipe* [1529] de Antonio de Guevara; *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio* [1531] de Maquiavel.

²³ Ver Elias, *Op. cit.* 1994.

²⁴ Sobre a função do sistema cortesão na sociedade de Antigo Regime ver: Elias. *A sociedade de corte*. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.; Sobre a interpretação da função da corte e do sistema cortesão dentro dos mecanismos da historiografia nos últimos anos, P. P. Merlin. Il tema della corte nella storiografia italiana ed europea, *Studi Storici*, I, 1986. pp. 203-244; com relação ao contexto historiográfico espanhol, P. Vázquez Gestal. *El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005. (Sobre os acontecimentos artísticos e seu papel primordial dentro do mecanismo cortesão ver em particular, pp. 280-301).

²⁵ P. Aretino. *Lettere sull'arte*. Vol. III. Milão: Edizioni Del Milione, 1960. p. 277.

Felipe direciona-se para fora do quadro, destituído de objetivo; sua figura presta-se assim a ser admirada pelo observador, criando ao mesmo tempo o distanciamento do retratado e construindo um vínculo de admiração por parte do expectador.



Fig. 12 – Rosto de Felipe. Detalhe fig. 10.

O rosto é foco de atenção na cultura retratística, e tema de manuais de retórica, obras de fisionomia, livros de civilidade. O espelho da alma seria um elemento fundamental na percepção de si próprio e nas interações da sociedade. A fisionomia foi definida por B. Coclès no século XVI, em obra muito difundida, como uma ciência real, as condições dos homens sendo conhecidas em qualquer conjectura, porque o rosto seria comumente propagandista e índice, de modo a revelar o coração e dar voz a pensamentos e conhecimentos²⁶. O rosto insere-se assim num processo modelador de comportamentos – emocionais, sociais, sentimentais – de forma a evitar os excessos.

Uma série de regras de etiqueta também era elaborada em função do corpo real. Este corpo disciplinado, civilizado, reproduzia as normas descritivas dos manuais de

²⁶ J. J. Courtine; C. Haroche. *Histoire du visage*. Paris. Éditions Rivages, 1988. p. 41.

corte. Ticiano conhecia perfeitamente esta linguagem simbólica do corpo e seus recursos retóricos. Um elemento na anatomia do retrato de Felipe destaca-se pelo contraste produzido e pela projeção pictórica representada. A região genital do príncipe claramente evidencia-se pelo contraste entre sua casaca de tons escuros e a braguilha em tom claro [Fig. 13]. Mas também observa-se claramente a projeção do itifalo do príncipe no relevo entre a abertura inferior da casaca.

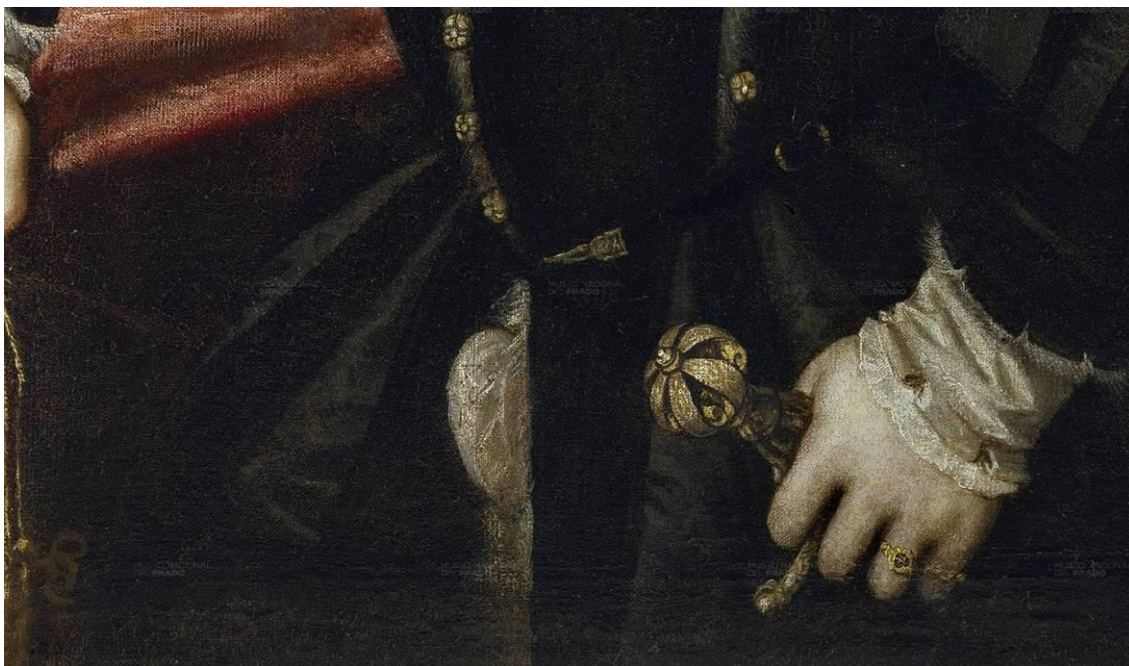


Fig. 13 – Detalhe do itifalo de Felipe. Detalhe fig. 10.

Nos retratos oficiais de monarcas - como os de Henrique VIII por Hans Holbein [Fig. 18; 19] e Henrique II por François Clouet [Fig. 20; 21], ou mesmo nas duas versões de Carlos V com um cachorro de Seisenegger [Fig. 14; 15] e Ticiano [Fig. 16; 17] - os órgãos sexuais são expostos e ampliados. Segundo Sergio Bertelli²⁷, nesses retratos, como observamos no de Felipe, a braguilha pode ser interpretada como a ostentação de um instrumento de poder e potência (*signum victoriae*). Se relacionarmos o retrato de Felipe ao destino para o qual foi produzido, a negociação matrimonial com Maria Tudor, podemos interpretar esta ênfase fálica como enaltecimento da virilidade do príncipe, capaz de fertilizar e dar vida à terra.

²⁷ O falo também era interpretado como um emblema da imortalidade em Cristo. Ver: S Bertelli. *Il corpo de re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*. Florença: Ponte Alle Grazie, 1990. p. 154.



Fig. 14 - Jacob Seisenegger. *Carlos V com um cachorro*. 1530. Óleo sobre tela, 203,5 x 123 cm. Museu Kunsthistorisches, Viena²⁸.



Fig. 15 - Itifalo de Carlos V. Detalhe da fig. 14.



Fig. 16 - Ticiano Vecellio. *Carlos V com um cachorro*. 1533. Óleo sobre tela, 194 x 112,7 cm. Museu do Prado, Madrid²⁹.



Fig. 17 - Itifalo de Carlos V. Detalhe da fig. 16.

²⁸ Disponível em: <http://www.wga.hu/art/s/seiseneg/charles5.jpg> Acesso em 01/07/2012

²⁹ Disponível em: http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00409.jpg Acesso em 01/07/2012



Fig. 18 - Anônimo, segundo cópia de Hans Holbein [c. 1536-37]. *Henrique VIII*. Óleo sobre tela, 239 x 134,5cm. Museu de Liverpool, Liverpool³⁰.



Fig. 19 – Itifalo de Henrique VIII. Detalhe da figura 18.



Fig. 20 - François Clouet (Ateliê). *Henrique II*. c. 1545. Óleo sobre tela, 43 x 27cm. Museu Condé, Chantilly³¹.



Fig. 21 – Itifalo de Henrique II. Detalhe da fig. 20.

³⁰ Disponível em: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/picture-of-month/showLarge.asp?venue=2&id=360> Acesso em 01/07/2012

³¹ Disponível em: http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0535/m505203_05-532334_p.jpg Acesso em 01/07/2012

A ausência de atributos sobre a qualidade de pessoa régia de Felipe parece evocar também a cópia de Seisenegger feita por Ticiano, na qual não encontramos uma alegoria ou ampla linguagem simbólica para apresentar a figura de um monarca como Carlos V. O atributo presente no retrato de Felipe limita-se, além da espada, ao colar da ordem do Tosão de Ouro.

O colar no peito ostentado por Felipe [Fig. 22] seria o símbolo da ordem cavaleiresca. Organizadas a partir do ideal das cruzadas medievais entre os séculos XIV e XV, essas ordens foram chamadas “ordens de corte”, algumas sendo fundadas por soberanos europeus³². A ordem do Tosão de Ouro foi uma das mais importantes surgidas ao fim do medievo. Sua fundação ocorreu em Bruges, nas núpcias do duque da Borgonha Felipe, o Bom, com Isabel de Portugal, em 1430. Um dos motivos do surgimento desta ordem foi confrontar os ingleses e sua ordem de cavalaria da Jarreteira³³. Os mestres da ordem do Tosão de Ouro, desde sua fundação, foram os duques da Borgonha. Porém, graças ao matrimônio de Maria de Borgonha com Maximiliano I de Habsburgo, em 1477, o patronato da ordem passou à casa de Áustria, com a assunção de Carlos ao trono espanhol vinculando-se àquela coroa.



Fig. 22 – Insígnia da ordem do Tosão de Ouro. Detalhe da fig. 10.

³² F. Cardini. O guerreiro e o cavaleiro. In: J. Le Goff (Org.). *O homem medieval*. Lisboa: Editor Estampa, 1989. p. 77.

³³ Sobre a importância e o desenvolvimento da cultura cortesã e normas de etiqueta, além dos rituais do poder simbólico na corte da Borgonha, ver: Campos Rodrigues, *Op. cit.*

A insígnia da ordem usada no colar é um carneiro, um velo de ouro, recordando a façanha dos argonautas, ligação evidente da ordem com a mitologia clássica. No mito grego, Jasão, jovem príncipe de Yolcos, na Tessália, partiu em busca do velo - ou toção de ouro - para recuperar seu trono roubado por seu tio Pelias. O príncipe grego reuniu um grupo de jovens heróis e semideuses - entre eles Hércules e Teseu - dispostos a ajudar Jasão em sua missão, passando por diversas aventuras até retornarem com o velo ao reino de Yolcos. A partir do poema épico de Apolônio de Rodes o grupo ficaria conhecido como os argonautas, devido ao nome do construtor da embarcação, Argos. Como Jasão, Felipe também partiu para *el felicísimo viaje* por motivos políticos e de ordem sucessória. A pedido de seu pai, o príncipe fez pela primeira vez uma viagem para fora da Península Ibérica em direção aos Países Baixos, em 1548, num momento importante sobre a discussão da sucessão imperial na casa de Áustria.

Para compreendermos o momento em que foi necessária a viagem de Felipe, permitindo o encontro do príncipe com os dois retratistas analisados e o ambiente político e cultural que cercava-os, retomaremos a compreensão do contexto histórico que proporcionou esses acontecimentos.

2.2 *A composição de uma monarquia*

A historiografia consagrou o termo monarquia hispânica para evocar as particulares circunstâncias jurídico-territoriais que perpassaram o período do reinado de Isabel e Fernando, os reis Católicos, e os domínios dos Habsburgos espanhóis. Da mesma forma, com semelhante objetivo, denominava-se aquele à frente do mosaico de territórios formado por essa monarquia pela dignidade de rei Católico. À maneira do Cristianíssimo para os soberanos franceses, a alcunha era uma denominação restrita aos monarcas hispânicos desde 1496. Finalmente, para falar do conjunto de domínios do rei Católico empregou-se também o termo monarquia Católica.

Não por acaso, em diferentes períodos e conjunturas da história da Espanha a historiografia dignificou o reinado dos reis Católicos a partir de 1474, como um modelo de aperfeiçoamento do governo e criação de um conjunto de instituições, contribuintes

para o advento de uma organização satisfatória de um Estado rumo à centralização³⁴. *De facto*, a união entre Isabel e Fernando proporcionou uma estabilidade até então desconhecida no mundo ibérico, resultando num modelo político de projeção externa³⁵. No entanto, a posição e o poder desses soberanos deram-se após anos de guerras civis e disputas hereditárias. De certa forma, fazia-se necessário reforçar por uma “propaganda” ativa a imagem dos soberanos como legítimos e portadores de funções jurídicas e religiosas³⁶.

Contudo, a atuação diplomática dos reis Católicos nos assuntos europeus culminou de forma inesperada na instauração de uma dinastia estrangeira no trono dos reinos ibéricos. A rivalidade de interesses entre os reinos de Aragão e França sobre territórios da Península Itálica teria sido determinante na indução de Fernando o Católico a convencer sua esposa a abandonar uma política de aproximação com o rei Cristianíssimo.

Entre 1480 e 1500 foram enviados embaixadores dos interesses dos reis Católicos aos territórios alemães, italianos, ao reino inglês e aos Países Baixos, no intuito de articular alianças com os Estados que de alguma forma viam-se ameaçados pelos interesses do reino francês. Ao conseguir uma coalizão entre papado, Império e o reino inglês contra o Cristianíssimo na disputa pelo domínio por territórios italianos, Fernando constituiu a base de um sistema diplomático que buscava manter e estender a influência dos interesses ibéricos no cenário europeu. Essas embaixadas converteram-se em pontos fixos da rede diplomática, com um papel de vital importância na política externa dos reis Católicos³⁷. O êxito dessas missões contribuiu para o estabelecimento de cinco embaixadas permanentes – cargos utilizados por alguns Estados italianos desde

³⁴ Com o reinado dos reis Católicos, durante muito tempo celebrou-se triunfos de distintos interesses, como: a unidade dos reinos ibéricos; a conquista da paz interna; sua projeção universal; a defesa da cristandade etc. Mas este reinado também foi, por excelência, um tempo de repressão, quando foi instaurada a Inquisição, ocorreu a expulsão dos judeus, a conversão forçada da população islâmica e a preponderância dos interesses castelhanos sobre outros reinos. Cf. H. Kamen. *Del imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España moderna*. Madri: Temas de Hoy, 2006.

³⁵ Segundo Ibáñez & Vincent, as alianças dinásticas realizadas a partir do matrimônio dos filhos dos reis Católicos com as casas de Avis e Habsburgo, além da expansão para o Atlântico, América, Granada e o sul da Península Itálica, só foram possíveis mediante uma estabilidade interna da Península Ibérica e a consolidação da hegemonia regional de Fernando e Isabel. Ibáñez J. J. R.; Vincent. B. *Los siglos XVI-XVII. Política y sociedad*. Madri, Síntesis. 2007. p. 13.

³⁶ Cf. Nieto Soria. *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (Siglos XIII-XVI)*. Madri. Eudema, 1988.; _____. *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madri: Nerea, 1993.

³⁷ J. H. Elliott. *La España imperial. 1469-1716*. Barcelona: Vicens Vives, 2005. p. 139.

o final do século XIV: em Roma, Veneza, Londres, Bruxelas e na itinerante corte austríaca³⁸.

A ascensão de uma dinastia estrangeira nos reinos ibéricos deu-se por uma série de fatalidades e mesmo contra uma última tentativa de Fernando o Católico, após ficar viúvo de Isabel, realizar novo matrimônio em 1505 com a sobrinha do rei francês Luís XII, Germana de Foix. Deste enlace nasceu João de Aragão, que viveu apenas algumas horas. Os reis Católicos tiveram cinco filhos, sendo apenas um *varón*, o príncipe D. João. Interesses régios marcaram os rumos matrimoniais das alianças dinásticas realizadas com Portugal, Inglaterra e o Império pelas bodas firmadas pelos filhos de Fernando e Isabel.

A primogênita dos reis Católicos, Isabel, casou-se em 1490 com o príncipe herdeiro de Portugal, Afonso, ficando viúva oito meses após o matrimônio e contraindo novo casamento com o rei de Portugal, D. Manuel I, em 1495. O príncipe João e sua irmã Joana formaram uma dupla aliança com os filhos do imperador Maximiliano I, casando-se com os netos deste, Margarida de Áustria e Felipe o Belo, respectivamente, em 1496. Fatalmente, aos dezenove anos de idade D. João morreu em 4 de outubro de 1497, e seis meses após seu matrimônio, a viúva Margarida, grávida, acabou sofrendo um aborto. A partir deste momento a sucessão voltava-se para Isabel, a primogênita dos reis Católicos, que retornara de Portugal para Castela, mas acabou falecendo em 23 de agosto de 1498, após dar a luz a Miguel *da Paz*. O infante Miguel converteu-se no herdeiro dos reinos ibéricos, sendo jurado sucessor de Portugal, Castela e Aragão, mas faleceu antes de completar dois anos, em 20 de julho de 1500. Desta forma a coroa de Castela e Aragão cairia sobre Joana, e em última instância sobre seu filho Carlos de Gante, nascido em 24 de fevereiro de 1500. Dentre as outras duas filhas mais jovens dos reis Católicos, Maria ocupou o lugar de sua irmã Isabel e casou-se com D. Miguel de Portugal, em 1500, e a caçula Catarina teve seu primeiro matrimônio com o príncipe Artur de Gales – primogênito de Henrique VII da Inglaterra -, em 1502, ficando viúva poucos meses depois, contraindo novo casamento com o irmão deste, o futuro Henrique VIII, em 1509.

José Javier Ruiz Ibáñez e Bernard Vincent são críticos a um posicionamento que atribui uma interpretação de único protagonismo aos reis Católicos no período, na visão

³⁸ Garrett Mattingly. *Renaissance diplomacy*. Londres: Penguin Books, 1955. pp. 64-70; 145-152.

de que esses teriam algum controle sobre a política europeia na tentativa de isolar as ambições da monarquia francesa. Pelo contrário, segundo Ruiz Ibáñez e Vincent, a série de alianças e matrimônios desenvolvidos por Fernando e Isabel com as casas de Avis e Habsburgo tinha por finalidade consolidar relações comerciais já tradicionais e buscar um ambiente estável e pacífico para a Espanha junto ao reino português, após anos de conflitos. Mais que uma política ofensiva, as bodas realizadas entre os herdeiros dos reis Católicos com outras dinastias foram o reconhecimento de uma posição débil deles e de seus aliados ante o rei Cristianíssimo³⁹.

Em 1502 Joana retornava para Castela, junto a seu marido Felipe o Belo, onde foi jurada herdeira do trono sem nenhuma oposição nas cortes de Toledo. Ao retornarem a Flandres, o casal acirrou seus conflitos pessoais, e em correspondência enviada a Castela, Felipe informava sobre o preocupante estado da saúde mental de sua esposa. Esta circunstância esclarece a cláusula do testamento da rainha Isabel instituindo Joana sua herdeira, mas com a ressalva de que, caso a futura rainha não pudesse ou não quisesse governar, nesta situação seria concedido a Fernando o Católico governar o reino até a maioridade de seu primogênito⁴⁰. No entanto, após a morte de Isabel, em um movimento político calculado, Felipe opôs-se à tese da loucura de Joana, pois ela poderia ser impedida de governar, ficando o reino a cargo de Fernando⁴¹.

Em meados de 1504 a enfermidade e a saúde debilitada de Isabel a Católica já eram evidentes em Castela. A rainha Católica encontrava-se em Medina Del Campo, onde ditou seu testamento em 12 de outubro. Semanas depois, ante seu secretário, em 23 de novembro registrou um codicilo, três dias antes de falecer. A morte de Isabel a Católica entrelaçou o destino ibérico aos acontecimentos na corte Habsburgo e nos Países Baixos. Nos anos seguintes, foram constantes os movimentos de agentes secretos e atores políticos envolvidos nas tramas e intrigas entre Castela e os Países Baixos. Fernando o Católico não se manteve alheio ao centro deste cenário; embora despossuído

³⁹ A série de matrimônios entre diferentes casas reinantes também servia como elemento de autolegitimação, devido ao discutível direito ao trono por parte desses soberanos que, em muitos casos, vinham de guerras civis que questionavam ou tentavam restringir seus poderes. Ao mesmo tempo, essas alianças ajudavam na separação física e simbólica dos soberanos do resto da nobreza local, além da função clássica de garantir a fidelidade em alianças políticas. Ibáñez & Vincent, *Op. cit.*, pp. 15; 31.

⁴⁰ Cf. L. Suárez Fernández. *Testamento de Isabel la Católica y Acta matrimonial*. Madri: Testimonio, 1992.; V. González Sánchez. *El testamento de Isabel la Católica y otras consideraciones entorno a su muerte*. Madri: Instituto de Historia Eclesiástica Isabel la Católica, 2004.

⁴¹ Elliott. *Op. cit.* 2005. p. 144.

do título de rei de Castela, o testamento de sua finada esposa garantia-lhe o direito de governar o reino na ausência ou na incapacidade da nova rainha.

Frente a um aparente poder monárquico estabelecido - certamente alcançado pelo nível dos aparatos burocráticos, de justiça e governo conseguidos durante o reinado -, a morte de Isabel contribuiu para a reivindicação de privilégios e antigas aspirações de grupos nobiliárquicos castelhanos⁴². Em janeiro de 1505, as cortes de Toro ficaram divididas, mas acabaram reconhecendo Joana como rainha de Castela e Fernando como legítimo administrador e governante dos reinos e senhorios da herdeira de Isabel⁴³. Felipe o Belo foi o primeiro soberano Habsburgo em Castela, reinando oficialmente menos de dois anos. Entretanto, sua atuação como rei consorte em Castela foi ainda mais curta, de 26 de abril de 1506, quando desembarcou no reino, até sua morte em circunstâncias polêmicas e duvidosas em 25 de setembro do mesmo ano.

Após a morte de Felipe I, desencadearam-se conflitos políticos prestes a converterem-se em nova guerra civil em Castela. Joana teve questionada sua possibilidade de governar, e a certeza de sua debilidade mental foi mais evidente e agravada com a morte de seu marido. A nobreza castelhana dividiu-se em diferentes “partidos”. Um deles, por intermédio do cardeal Cisneros, com os grandes de Castela e outros dignitários da corte, defendia o respeito ao testamento de Isabel a Católica, solicitando que Fernando retornasse ao governo; outro, próximo às ideias políticas do finado Felipe o Belo, apoiava a entrega do governo de Castela ao imperador Maximiliano I, que atuaria como regente até Carlos de Gante ser proclamado rei. Não obstante, um terceiro grupo de nobres sustentava a ideia do infante Fernando, nascido em Castela e com apenas três anos, ser declarado regente.

Após a coroação de Joana e Felipe como reis de Castela, e a hostilidade dos nobres castelhanos, o rei Fernando retornara para Aragão, onde casou-se novamente, com Germana de Foix, partindo para o reino de Nápoles. Mas Fernando acabou por aceitar o chamado do grupo de nobres em torno do cardeal Cisneros, voltando ao reino castelhano em 1507. Para prevenir-se contra uma possível contestação, conseguiu apoio

⁴² Os conflitos políticos entre Felipe o Belo e Fernando o Católico em torno do governo de Castela despertaram o desejo de revanche por parte de uma ala da nobreza castelhana, ansiosa por ver-se livre do jugo aragonês. Esta aristocracia também esperava no apoio dado a Felipe que este ficasse grato e ajudasse a restituir à nobreza os poderes políticos outrora suprimidos durante o reinado dos reis Católicos.

⁴³ Ibáñez & Vincent, *Op. cit.* p. 110.

das cortes para converter a rainha Joana em uma reclusa, encerrada em Tordesilhas desde 1509.

Como vemos, a ascensão ao trono castelhano não foi simples para Carlos, pois uma complexa rede de interesses colocava em cheque a certeza ao trono de Castela que, oficialmente, ainda era ocupado por Joana. Castela e os Países Baixos converteram-se assim em cenários de estratégias dinásticas conflitantes. Após a morte de Felipe o Belo, o imperador Maximiliano I nomeou Margarida de Áustria regente dos Países Baixos, sendo ela também ativa responsável pela educação de Carlos em Flandres. Em Castela, a incapacidade da rainha Joana deixou o rei Católico com liberdade suficiente para almejar que seu neto Fernando, nascido e educado no reino ibérico, fosse o legítimo sucessor⁴⁴. Somente em 1516, em seu leito de morte, o rei Católico foi convencido a rescindir seu testamento de 1512, no qual favorecia como governante espanhol seu neto Fernando, reconhecendo Carlos como legítimo herdeiro e o cardeal Cisneros como regente até sua chegada⁴⁵.

Após a morte de Fernando o Católico, em 23 de janeiro de 1516, Carlos proclamou-se rei de Castela e Aragão em sua residência em Bruxelas, em 14 de março de 1516. Novo período de instabilidade abateu-se então após a morte de Fernando sobre os reinos ibéricos, entre o período de regência do cardeal Cisneros e a coroação de Carlos I. Novamente, os nobres fomentados por disputas e ambições constituíram uma ameaça à ordem régia, também buscando desacreditar a capacidade de Cisneros como regente ante os conselheiros de Carlos, sem sucesso. Vários ainda empenharam-se no projeto de tentar que o infante Fernando fosse proclamado rei, mas Cisneros conseguiu impedir o movimento⁴⁶.

Em agosto de 1517, Carlos e seu séquito partiram do litoral dos Países baixos rumo a Tordesilhas, onde desembarcaram em 4 de novembro do mesmo ano. Após o

⁴⁴ Segundo Alonso de Santa Cruz, Fernando havia sido "criado a la manera y costumbre de España". A. de Santa Cruz. *Crónica del emperador Carlos V*. Vol. I. Madri: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares, 1920. p. 519.

⁴⁵ Elliott, *Op. cit.* 2005. p. 147.

⁴⁶ Em 1516, um grupo de nobres – entre eles figurando o duque de Albuquerque, o conde de Benavente e D. Pedro Girón – reuniu-se no palácio do duque do Infantado, em Guadalajara, para planejar a deposição do cardeal, mas Cisneros foi mais rápido ao afastar o infante de seus partidários, criando uma milícia realista, a *gente de la ordenanza*, inspirada na antiga *Hermanidad* do tempos dos reis Católicos. Na regência do cardeal ainda houve constante atrito com o círculo de oficiais aragoneses, antigos servidores do rei Fernando. Elliott. *Op. cit.*, 2005. p. 149; Valdeón, Pérez & Juliá. *Historia de España*. Madri: Espasa Calpe, 2006. pp. 184-185.

encontro com a rainha Joana, Carlos conseguiu a autorização necessária para assumir o poder real⁴⁷. O novo soberano ibérico, com apenas dezesseis anos e uma mandíbula inferior pronunciada (prognatismo), não causou boa impressão em sua primeira aparição no reino castelhano. Além de sua aparência pouco apreciável, tinha um defeito imperdoável, não falava castelhano⁴⁸, também parecendo ignorar os assuntos ibéricos, sendo rodeado por servidores flamengos⁴⁹.

A figura do jovem monarca estava em desvantagem em comparação a de seu irmão, o infante Fernando, e os conselheiros de Carlos I consideravam sua presença hesitante. Por este motivo, em 1518, após alguns meses de sua chegada à península, Fernando foi enviado para Flandres⁵⁰. Desta forma, os Grandes do reino e o povo castelhano viam-se privados do símbolo de uma possível alternativa real, aumentando a insatisfação⁵¹.

As cortes de Castela foram convocadas em janeiro de 1518 em Valhadoli, onde foi prestado o juramento ao rei. Nesta ocasião, os procuradores castelhanos aproveitaram para protestar contra o que consideravam a exploração do reino por estrangeiros – Carlos I atuava sob forte influência de seu principal conselheiro flamengo, o senhor de Chièvres, e todos os cargos de honra eram ofertados a seus aliados. Em maio do mesmo ano o jovem monarca enfrentou um ambiente tão pouco receptivo quanto o castelhano nas cortes de Saragoça, onde realizou o juramento e foi reconhecido pela coroa de Aragão⁵².

Em Barcelona desde 15 de fevereiro de 1519, Carlos I recebeu primeiramente a notícia da morte de seu avô o imperador Maximiliano I (12 de janeiro do mesmo ano),

⁴⁷ Neste momento, o principal conselheiro de Carlos, Guilherme de Cröy, senhor de Chièvres, redigiu uma carta ao cardeal Cisneros dispensando seus serviços. O clérigo, apoiado por nobres castelhanos que nos anos anteriores tentavam afastar Carlos da influência dos conselheiros borgonheses em detrimento de uma política direcionada às prioridades do reino, com a saúde debilitada acabou falecendo no mesmo dia em que recebera a carta, em 8 de novembro de 1517.

⁴⁸ Elliott, *Op. cit.* 2005. p. 152.

⁴⁹ Ibáñez & Vincent, *Op. cit.* p. 133.

⁵⁰ Um ambiente conturbado cercou a saída do infante da península. A nave onde Fernando viajaria foi incendiada misteriosamente em Santander, e houve a circulação de folhetos anônimos em Valhadoli advertindo: “Ay de ti Castilla, si consientes que se lleven al infante Fernando”. M. Fernández Álvarez (org.). *Historia de Castilla y León*. Madri, 1983. p. 199.

⁵¹ Em seus últimos meses de vida, Isabel a Católica teria cotejado a possibilidade de desviar a sucessão castelhana de Joana a partir de duas alternativas: designar como seu sucessor primeiramente Fernando, o Católico e a seguir seus filhos e netos; ou transmitir diretamente a sucessão para os filhos de Joana, dando preferência para o infante Fernando, com a regência de Fernando o Católico. Para ser aceita esta proposta, foi ofertado a Felipe o Belo o título de rei de Nápoles, mas as negociações não tiveram êxito. Suarez Fernández. *Op. cit.* 1992. p. 83.

⁵² Elliott. *Op. cit.* 2005, p. 153; Valdeón, Pérez & Juliá. *Op. cit.* p. 205.

abrindo o caminho da sucessão imperial, seu principal objetivo nos meses seguintes. Em março celebrou um capítulo da ordem do Tosão de Ouro, onde ingressaram membros da alta nobreza ibérica, e em 6 de julho tinha conhecimento da sua eleição como Rei dos Romanos⁵³, para a qual concorreu com o rei francês Francisco I, o que lhe facilitava o pleito à coroa imperial, confirmada no mesmo ano em Colônia. Todas essas manobras políticas impuseram-lhe um enorme gasto para assegurar os votos dos príncipes eleitores⁵⁴. Apenas um ano e meio após sua chegada à Península Ibérica, Carlos I deveria partir para o norte com o objetivo de ser reconhecido como titular do Sacro Império Romano Germânico⁵⁵, mas antes precisou convocar novamente as cortes de Castela para solicitar ao reino auxílio econômico para sua viagem e pelo financiamento de sua eleição imperial – que contou também com o decisivo suporte financeiro dos Fuggers, apoio dado com grande dificuldade⁵⁶.

O recém-eleito imperador Carlos V partiu da Península Ibérica rumo ao norte em 20 de maio de 1520, deixando seu preceptor Adriano de Utreque – futuro papa Adriano VI – como governador. Passou pela Inglaterra de Henrique VIII, ainda casado com sua tia Catarina. Nesta ocasião deu-se a negociação de uma futura união dinástica pela realização do matrimônio de Carlos V com a princesa Maria Tudor, então com apenas quatro anos⁵⁷. Carlos seguiu viagem para os Países Baixos até os territórios alemães, onde foi coroado pela primeira vez como imperador em 23 de outubro de 1520, na cidade de Aquisgrão⁵⁸.

A eleição de Carlos V modificou inevitavelmente suas relações com os súditos, contribuindo para aumentar seu prestígio, abrindo novos e inesperados horizontes. O

⁵³ Fernández Álvarez. *Carlos V, el César y el hombre*. Madrid: Espasa Calpes, 2002. pp. 102-114.

⁵⁴ Maximiliano I não havia conseguido seu propósito de ser coroado pelo próprio papa, conseqüentemente não pode propor seu neto como Rei dos Romanos, o que garantia a designação automática para a sucessão da coroa imperial. Era preciso entrar na complicada mecânica da eleição imperial conforme a Bula de Ouro de 1356, pela qual a eleição era confiada a sete grandes eleitores: três eclesiásticos, os arcebispos de Mogúncia, Tréveris e Colônia; o rei da Boêmia; o margrave de Brandemburgo; o conde do Palatinado e o duque da Sabóia. *Idem*, pp. 105-106.

⁵⁵ O título de imperador ao final do século XV estava com seu poder limitado aos territórios essencialmente de cultura germânica, e pelo poder político dos príncipes dessas regiões. Mesmo assim, o título imperial guardava prestígio e dignidade, representando o poder temporal e a vocação universal do imperador como sucessor dos imperadores romanos, além de ser o chefe temporal da cristandade e coroado pelo papa. O título concedia proeminência face a todos os outros príncipes do ocidente cristão, em particular na corte de Roma. Sua existência permanecia sob o mito político de transferência da dignidade imperial dos romanos aos francos, posteriormente aos germânicos - o *translatio imperii*. J. M. Sallmann. *Géopolitique du XVIe siècle 1490-1618*. Paris: Seuil. 2003. pp. 50-51.

⁵⁶ Fernández Álvarez. *Op. cit.* 2002. pp. 116-120.

⁵⁷ *Idem*. pp. 124; 127

⁵⁸ *Idem*. pp. 128-132.

monarca transformava-se e adquiria uma personalidade própria⁵⁹. Na Península Ibérica, estava definitivamente aberto o caminho para as contestações dos reinóis ibéricos contra aquele jovem monarca de uma dinastia estrangeira e ausente em seus domínios. As crises alavancadas pela eleição, as disputas de privilégios e poderes políticos entre as principais casas nobres, reivindicações não ouvidas, descontentamento e receios sobre os rumos futuros de Castela, foram os principais fatores para a insurgência da revolta dos *comuneros* na última semana de maio de 1520, estendendo-se até 23 de abril de 1521⁶⁰. Outra revolta propagada no mesmo período de ausência de Carlos V foram as *germanías* (agermanats/agermanadas), em Valência entre o verão de 1520 e a primavera de 1522⁶¹.

Nos Países Baixos, os conselheiros do imperador já estavam preocupados com os problemas reformistas levantados por Lutero desde 1516. Após longas discussões decidiram que seriam feitas certas concessões ao movimento *comunero*, como a suspensão da arrecadação de alguns serviços e a nomeação de estrangeiros para ocupar cargos em Castela, entre outras. Quando Carlos V retornou a Península Ibérica, desembarcando em Santander em 16 de julho de 1522, voltava para uma Espanha pacificada; mas por precaução estava acompanhado de uma tropa de 4.000 soldados alemães⁶². Em outubro do mesmo ano sentiu-se seguro o bastante para conceder perdão

⁵⁹ Elliott. *Op. cit.*, 2005. p. 154.

⁶⁰ A revolta dos *comuneros* ainda sustenta uma difícil definição e já foi objeto de diversos estudos de diferentes perspectivas interpretativas históricas e sociológicas. Ainda que sua presença no mundo rural tenha sido destacável como movimento anti-senhorial, a revolta teve um destacado caráter urbano com um claro domínio de um patriciado *hidalgo* e letrado. A alta nobreza permaneceu, *a priori*, à margem da revolta para posicionar-se ao lado do imperador quando o forte tom anti-senhorial do movimento provocou temor entre os aristocratas. O movimento parece ter expressado ao mesmo tempo um profundo descontentamento e um ardente sentimento de indignação em Castela. Segundo Gutierrez Nieto, a revolta pode ser considerada fruto de um “(proto)nacionalismo” castelhano. Cf. _____. *Las comunidades como movimiento antiseñorial*. Barcelona. Planeta, 1973. pp. 28-35; Ver também: S. Haliczzer. *Los comuneros de Castilla*. La forja de una revolución, 1475-1521. Valhadoli: Universidad de Valladolid, 1987.; Maravall. *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*. Madri: Siglo XXI, 1982; _____. *Las comunidades de Castilla*. Una primera revolución moderna. Madri: Revista de Occidente, 1984.; Pérez. *La revolución de las comunidades de Castilla*. Madri: Siglo XXI, 1981.

⁶¹ A *germanía* foi uma revolta tão ou mais perigosa que a dos *comuneros*, e causou muito mais mortes. Foi um movimento anti-fiscal e anti-senhorial, com elementos anti-*moriscos* também. A peste provocara o abandono de zonas urbanas do reino de Valência pelos nobres e patrícios, a maior parte da população ficou exposta à epidemia, abandonada, desamparada e sujeita a incursões de corsários. À rebelião popular seguiu-se uma forte repressão até setembro de 1522, quando foi sufocada. Sobre a revolta ver: R. García Carcel. *Las germanías de Valencia*. Barcelona, Ediciones 62, 1975; M. Barceló. *Los antiguos territorios de la corona de Aragón*, _____. (org.). *Historia de los pueblos de España*. T. III. Barcelona: Argos-Vergara, 1984.; J. Fuster. *Rebeldes y heterodoxos*. Barcelona: Ariel, 1972.

⁶² Fernández Álvarez. *Op. cit.* 2002. pp. 271; 274-279.

aos *comuneros*, com exceção de aproximadamente 300 rebeldes, excluídos desta anistia⁶³.

Segundo John Elliott⁶⁴, a derrota das duas revoltas teve uma importância transcendental ao futuro de Espanha, significando o estabelecimento da sucessão dos Habsburgos nas coroas de Aragão e Castela. O triunfo régio fechou em Castela o conflito aberto com a morte de Isabel em 1504, e que durante os anos seguintes ameaçara a realização das ambições dos reis Católicos: a união das duas coroas, a submissão da aristocracia e a imposição da autoridade real nos reinos.

No entanto, para J. Pérez⁶⁵, essas crises revelariam duas características essenciais marcantes na monarquia Habsburgo: a debilidade de um Estado não coincidente às distintas nacionalidades componentes de seu domínio; e a força representada pela aristocracia *terratiente*, salvando a coroa em ambos os casos, quando elementos “burgueses” foram constantemente marginalizados a favor da influência e do prestígio do estamento nobiliárquico.

Com o título de imperador, Carlos V fazia-se chamar por *Sacra, Cesárea, Católica, Real Magestad*⁶⁶. De 1519 a 1556, a história dos reinos ibéricos viu-se na pouco habitual posição de ser regida por quem também era o imperador, o que acabou por dotar de um tom especialmente universalista seu projeto exterior⁶⁷. Certamente, o imperialismo carolino não despertou rápida aceitação, principalmente em Castela. Segundo J. A. Maravall⁶⁸, após manter-se ao longo da Idade Média distante de uma tradição imperial, os reinos hispânicos nas primeiras décadas do século XVI encontraram-se em estreita relação a uma concepção imperial de mundo e de história. Uma nova configuração secular vinculada ao Império começava a estabelecer-se nos reinos ibéricos, e territórios tradicionalmente vinculados ao Império eram incorporados, assim como sua cultura.

Nos primeiros anos da atuação imperial de Carlos V formulou-se a ideologia de seu governo, sobre a qual se assentaria a projeção de sua monarquia. Havia diferentes tradições possíveis a serem eleitas – castelhana, aragonesa ou borgonhesa, por exemplo.

⁶³ Elliott. *Op. cit.* 2005. p. 167.

⁶⁴ *Idem*, p. 167-169.

⁶⁵ Valdeón, Pérez & Juliá. *Op. cit.* p. 211.

⁶⁶ Maravall. *Op. cit.* 1999. p. 65.

⁶⁷ *Idem*. pp. 69-71.

⁶⁸ Maravall. *El concepto de España en la Edad Media*. Madri: Instituto de Estudios Políticos, 1954. pp. 315-358.

Mas, *de facto*, foi o modelo simbólico borgonhês que figurou, desde o princípio, como o escolhido. Carlos havia se educado como um flamengo com sua tia Margarida de Áustria nos Países Baixos, além de não haver dúvidas sobre a atração exercida pela corte dos duques de Borgonha, título sustentado pelo próprio imperador. Logicamente, houve adaptações sobre o cerimonial cortesão borgonhês, mas os símbolos imperiais adotados por Carlos V, em essência, foram os da casa de Borgonha: o toirão de ouro, a cruz de santo André ou mesmo a roseta vermelha a unificar todos os seus súditos⁶⁹.

Entretanto, para Checa Cremades⁷⁰, mesmo ante o império de Carlos V não encontramos uma verdadeira representação de arte de corte, no sentido em seu tempo atribuído às práticas nas cortes dos reis Valois franceses, ou mesmo entre os Médicis florentinos. Segundo o historiador, a instabilidade da corte, devido às contínuas e prolongadas viagens imperiais, seria uma das causas desta ausência que, sem dúvida, não impediu que suas representações artísticas comportassem uma imagem oficial patrocinada pelos círculos imperiais.

Para Checa Cremades⁷¹, a construção de um sistema referencial de tipo mítico em torno de Carlos V passou por várias etapas relacionadas a acontecimentos políticos ao longo de seu reinado, à evolução cultural do século XVI e ao distinto jogo de forças presentes em sua corte e em relação a outros Estados em contato ou conflito com seus domínios. Em termos gerais, podemos observar, segundo o historiador, desde os momentos iniciais em que se estruturava um ideal de *miles Christi* na representação artística do imperador, a ideologia cavaleiresca de origem borgonhesa fundia-se a uma forte influência do intelectualismo erasmista. A partir das vitórias militares de Pávia, em 1525 sobre o rei francês, e da Tunísia em 1535 sobre Barba Ruiva, almirante aliado ao Império otomano, ocorria uma transição para uma imagem mítica estruturada em torno da estética classicista e romana, imbuída de valores do estoicismo.

Como vimos, a forma flamengo-borgonhesa não era nova aos reinos ibéricos, pois a monarquia de Carlos V teria acentuado práticas e relações já desenvolvidas desde a Baixa Idade Média com Flandres e a Borgonha. Do mesmo modo, houve o enriquecimento das relações com a cultura italiana do Renascimento, já desenvolvidas desde o começo do século XV. Este momento da monarquia hispânica de Carlos V

⁶⁹ Ibáñez & Vincent, *Op. cit.* p. 125.

⁷⁰ Checa Cremades, *Op. cit.* 1999. p. 12.

⁷¹ *Idem.* p. 15.

consagrou-se em parte da historiografia como o debate sobre a definição do início do *Siglo de Oro*⁷².

Segundo Fernández Alvarez⁷³, a partir de 1522 o imperador passou por um processo de *hispanización*, fazendo uso de um número cada vez maior de servidores espanhóis, com o passar dos anos adquirindo simpatia pela terra e por seu povo, até escolher o reino como lugar para seu retiro ao final de sua vida. Ibáñez e Vincent⁷⁴, por sua vez, discordam do marco temporal desta suposta *hispanización* sobre Carlos V, proposto por Fernández Álvarez. Para eles, o maior protagonismo de ministros castelhanos sobre a política do imperador deu-se mais próximo ao final de seu governo, a partir de meados do século XVI.

Os domínios de Carlos V articulavam-se por quatro espaços relativamente solidários, mas autônomos e ao mesmo tempo interdependentes: os territórios da Península Ibérica; da Península Itálica; a herança borgonhesa, como os Países Baixos; e os domínios Habsburgo⁷⁵. Considerava-se cada domínio uma entidade independente, governado segundo suas próprias leis e possuindo em comum apenas o mesmo soberano. Duas importantes consequências derivavam deste conceito de império carolino como simples conglomerado de territórios, apenas unidos por um soberano comum. Em primeiro lugar, o desenvolvimento de uma organização institucional comum a todo o império era impedido pelos diferentes sistemas constitucionais desses territórios. Em segundo lugar, não houve uma estreita associação dos diferentes territórios com fins econômicos ou políticos, o que poderia ter contribuído para a mística imperial. Os domínios de Carlos V seguiram pensando exclusivamente em seus

⁷² Para M. Desfourneaux, o *Siglo de Oro* compreenderia o período a partir do reinado de Carlos V até o tratado dos Pirineus (1659), caracterizado pelo privilégio que o ouro e a prata saídos da América teriam proporcionado a Espanha empreender grandes empresas internacionais, estendendo seus poder e influência, políticos e culturais, pela Europa e outras partes do globo. Contudo, Bennassar, apesar de concordar com a perspectiva que legitima o período ao qual a Espanha exerceu forte influência entre os séculos XVI e XVII, restringe esta hegemonia mais especificamente aos anos de 1525 a 1648, propondo sua concepção de *Siglo de Oro* como: “la memoria selectiva que conservamos de una época, ya se trate de la política, de las armas, de la diplomacia, de la moneda, de la religión, de las artes o de las letras”. Cf. M. Desfourneaux. *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d’Or*. Paris: Hachette, 1996. p. 5; B. Bennassar. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001. pp. 10-16.

⁷³ Fernández Álvarez. *La España del emperador Carlos V*. Madri: Espasa Calpe, 1990. pp. 217 e ss.

⁷⁴ Ibáñez & Vincent, *Op. cit.* p. 23.

⁷⁵ Como afirmam Ibáñez & Vincent, os Estados pertencentes a essas zonas sob a soberania de Carlos V possuíam interesses defensivos comuns, tanto contra a ambição do reino francês como contra os do Império otomano. Desta forma, o modelo de monarquia, representado pelo *caesar*, por sua natureza aditiva, respeitava em essência cada particularidade dos territórios, atraindo as elites locais que temiam serem destituídas por uma ameaça de conquista. *Idem.* p. 17.

próprios interesses e lamentando sua implicação em guerras ou demandas feitas em favor de outros territórios.

Ou seja, podemos compreender o império de Carlos V a partir da conceituação desenvolvida por J. Elliott⁷⁶, como uma monarquia compósita. Em artigo publicado originalmente em 1992, Elliott consagrou historiograficamente o termo “monarquia compósita” (*composite monarchy*) para aludir a uma das estruturas constitucionais mais comuns da Europa moderna. Segundo Xavier Gil Pujol⁷⁷, até a publicação do texto de Elliott a historiografia europeia pressupunha que a maioria dos reinos europeus era unitária e compacta, como precedentes não muito distantes das nações-Estados. O autor assim chama a atenção para a força e a inércia de tal concepção unitarista, como se o termo “monarquia” não comportasse quase de forma inerente uma composição múltipla.

Como vemos, a modalidade de união dinástica não implicava a uniformidade de leis, conservando cada uma das partes integrantes de diferentes domínios seus próprios sistemas jurídicos e institucionais. Segundo António Manuel Hespanha⁷⁸, isso foi uma forma de conciliar unidade e diversidade próprias de um universo corporativo e estamental jurisdicional baseado no privilégio. A vinculação entre jurisdição e espaço resultava própria da organização particularista que, de acordo com o historiador, era definidora das sociedades do Antigo Regime. A sociedade estamental buscava manter o ideal global de comunidade coerente, e *de facto*, hierarquizava as jurisdições e os espaços até colocá-los sob a proeminência de um rei e um reino. A função pela qual existia a figura do soberano régio e seu ofício era, primeiramente, encarar com sua majestade a própria existência de uma comunidade, e em segundo lugar velar para manter a justiça no seio da comunidade regida.

Comprendemos assim o advento da sucessão nesta complexa configuração territorial. O herdeiro, jurado previamente como sucessor, deveria ser reconhecido em todos os territórios e em cada um deles, ao passo que deveria jurar a manutenção de todos os foros, privilégios e liberdades que formavam cada território. De igual forma, o novo soberano passava a ocupar um lugar na particular sucessão dos diferentes

⁷⁶ Elliott. “Una Europa de monarquías compuestas”, _____. *España en Europa. Estudios de historia comparada*. Valência: Universitat de València, 2003. pp. 65-93.

⁷⁷ Xavier Gil Pujol. Visión europea de la monarquía española como monarquía compuesta, siglos XVI y XVII, C. Russell & J. Andrés-Gallego (Ed.). *Las monarquías del Antiguo Régimen, ¿monarquías compuestas?* Madri: Complutense, 1996. pp. 65-95.

⁷⁸ Cf. António Manuel Hespanha. *As vésperas do Leviathan*. Instituições e poder político - Portugal, séc. XVII. Coimbra: Almedina, 1994.

domínios, como ficava registrado na numeração atribuída a seu nome: Carlos I em Castela e Carlos V no Império.

Ainda que, sem dúvidas, a união *aeque principaliter* implicasse certo grau de “independência” dos reinos ou províncias integrados num corpo político maior, tudo isso teria pouco ou nada a ver com a noção de uma “independência nacional”. A monarquia compósita não se tratava de uma mera soma de membros integrantes, senão de domínios dotados de suficiência normativa e institucional, baseada por sua vez em sua condição de unidades jurisdicionais completas relacionadas entre si e com os órgãos da monarquia, evitando na medida do possível que as causas judiciais saíssem de seus limites. Caso isso ocorresse, essas deveriam ser tratadas na corte ou num conselho correspondente.

Nessa visão, a monarquia compósita de Carlos V seria meramente patrimonial, integrada por uma série de possessões hereditárias – dos Habsburgos, borgonhesas e Trastâmaras – e adquiridas em épocas diferentes. Governando-se sob condições que variavam muito de um território para outro, a continuidade e a conformidade dos domínios não levavam, necessariamente, a uma união integral. Esse domínio *aeque principaliter* de diferentes territórios era semelhante ao formado, outrora, pela federação da coroa de Aragão, por exemplo⁷⁹. Cada um dos territórios seguia gozando de suas próprias leis, e qualquer modificação dessas para uniformizar os sistemas constitucionais dos diferentes Estados era considerada um flagrante ato de violação das obrigações herdadas pelo soberano com respeito a seus súditos.

Dessa forma, a monarquia hispânica de Carlos V seria a soma de distintas sociedades de Estados que, reunidos em torno de sua figura régia, precisavam enfrentar o problema da impossibilidade do monarca residir pessoalmente em todos esses domínios que, teoricamente, exigiam a sua presença. Em tese, a presença do soberano era uma exigência nascida da própria compreensão jurisdicional de cada domínio, ao considerar-se politicamente uma realidade autônoma. As formas pelas quais cada um desses territórios manteve viva e aberta sua relação com o monarca foram diversas. As questões consideradas de maior importância eram levadas às cortes, por exemplo. Certos vice-reinos e governos territoriais ou alguns dos conselhos podem ser

⁷⁹ Jesús Lalinde Abadía. *La gobernación general en la corona de Aragón*. Madri: CSIC, 1963.

considerados expressão dessa mesma vontade de vincular particularmente a figura do soberano a cada um de seus domínios.

As funções encomendadas aos vice-reis e governadores nasciam de sua condição de “alter-egos” de Carlos V. Dependentes diretamente do monarca, e por um período de atuação não determinado, esses colocavam-se teoricamente à frente da administração da justiça e dos diversos trabalhos exigidos pela função de governo. Os vice-reis trabalhavam conforme instruções diretas do soberano, sendo os máximos veladores do seu cumprimento. Contudo, vice-reinos e governos foram mais que meros instrumentos de administração, sendo também a prova da manutenção do particularismo dos domínios, muito além de meros instrumentos de um poder centralizador.

Como ressaltam Ruiz Ibáñez e Vincent⁸⁰, ainda que o conceito de monarquias compostas fosse frequente na modernidade, para a compreensão política do Antigo Regime haveria algo de antinatural na acumulação de senhorios autônomos em apenas um soberano. Esses territórios tinham seu fundamento na relação particular dos súditos com seu príncipe, uma relação construída a partir de um contato direto. O exercício da graça e da justiça, inerentes à legitimidade de um soberano, era justificado pela presença deste em seus territórios. Ruiz Ibáñez e Vincent⁸¹ afirmam que, de forma relativamente rápida, articulou-se uma entidade própria entre os quatro espaços da monarquia de Carlos V. Um dos fatores contribuintes para isso teria sido a menoridade de Carlos, ao favorecer o estabelecimento de uma monarquia complexa caracterizada pela ausência de seu príncipe na maioria de seus domínios. Em contrapartida, a tomada do poder pessoal por Carlos teria implicado no confronto com as administrações de cada território, propiciando uma sequência de revoltas como a dos *comuneros* e das *germanías* na Península Ibérica, ou a revolta na cidade de Gante, nos Países Baixos, logo nos primeiros anos de seu governo.

A peculiar estrutura política do Império de Carlos V, com sua série de possessões unidas somente por vínculos pessoais, faz-nos entender também as distintas representações de Carlos V em cada um desses lugares. A contínua recordação da especificidade de cada um de seus domínios é perceptível através das representações plásticas feitas para esses territórios, respeitando os foros e privilégios particulares. Esta

⁸⁰ Ibáñez & Vincent, *Op. cit.* p. 16.

⁸¹ *Idem.* p. 19.

realidade política obrigou a um processo de estruturação autoritária do poder representativo, traduzindo em um modelo sua condição. A corte imperial buscou realizar a produção de uma política representativa unitária, de forma a promover a imagem do *caesar* com um caráter mais universal. Com o passar dos anos, cada vez mais acentuavam-se seus traços clássicos e estoicos, em detrimento dos cavalheirescos e medievais.

Apesar da importância crescente de Castela na balança imperial, esta teria ocupado um lugar secundário entre os conflitos de interesses do imperador, mais voltados para o embate com o Islã no Mediterrâneo e nos Bálcãs, a heresia no Império e os conflitos territoriais com a França. A ausência de Carlos, a extensão de seus domínios e seus vários compromissos expunham numerosos problemas, bem como a necessidade de buscar soluções. A revolta *comunera* deixara claro que a Espanha não poderia ser governada do exterior, e a rainha Joana era incapaz de ocupar o cargo, ainda que mediante um título puramente nominal, na ausência de seu filho.

Em 1523, as cortes de Valhadoli demonstraram pela primeira vez sua preocupação com relação à ausência de herdeiros da parte de Carlos V. A falta de um príncipe na linha sucessória preocupava Castela, que não via um sucessor natural desde a morte do príncipe D. João, em 1497. O receio da coroa recair novamente sobre um príncipe estrangeiro manifestou-se, sobretudo, no momento em que o imperador entrara em negociações para um possível matrimônio com sua prima inglesa, Maria Tudor.

As cortes solicitaram então que Carlos casasse com outra prima sua, a infanta Isabel de Portugal, filha de sua tia Maria com D. Manuel I de Avis. O matrimônio realizado com Isabel, em 11 de março de 1526, perpetuou a lógica política seguida pelos reis Católicos para associar mais estreitamente Castela e Portugal. Também acabou por atender algumas das reivindicações dos *comuneros* de Valhadoli, que pediam ao imperador para tomar por esposa a infanta de Portugal, “muy amiga de nuestra nasción y de todos los castellanos y que habla nuestro castellano como lo hablamos”⁸². No ano seguinte ao matrimônio com Isabel, Castela via nascer em seu reino um príncipe herdeiro que poderia garantir a estabilidade e a influência castelhana na política de Carlos V.

⁸² Cf.: Elliott. *Op. cit.* 2005. p. 174; Maravall. *Op. cit.* 1984. p. 63.; Parker. *Op. cit.* p. 21.

Ao partir da península em 1529, o imperador deixava como regente dos reinos espanhóis a imperatriz, também responsável pela supervisão dos primeiros anos da educação do príncipe Felipe. A residência em solo ibérico do futuro herdeiro serviu como uma imagem de continuidade ao governo “natural” do imperador⁸³.

2.3 Felipe de Habsburgo, entre *Princeps Hispaniarum* e *Caesar*

O primogênito e herdeiro do imperador Carlos V foi cuidadosamente preparado para seu futuro ofício. É possível constatar a preocupação com a educação política do príncipe Felipe logo após seu nascimento e a partir das cartas escritas por seu pai desde 1529. As *instrucciones*⁸⁴ feitas pelo imperador revelam também sua habilidade política, formando uma síntese da arte de governar e um modelo para os atos de um bom príncipe⁸⁵.

Até 1548 o *caesar* escreveu uma série de quatro cartas de *instrucciones* para guiar a formação de seu herdeiro, caso a morte viesse a chamá-lo repentinamente. A primeira, de novembro de 1529, foi escrita em Madri quando Carlos V preparava-se para viajar aos Países Baixos, apenas dois anos após o nascimento de seu herdeiro. A segunda são os escritos feitos ao norte de Barcelona, em Palamós, em maio de 1543, quando o imperador deixava a Espanha a caminho da guerra contra a França. Na terceira e mais longa destas séries de *instrucciones*, de janeiro de 1548, Carlos V escrevia da cidade de Augsburgo a seu filho após a vitória sobre os príncipes protestantes alemães da Liga de Esmalcalda, convocando-o a estar presente nos Países Baixos para participar dos rumos da sucessão imperial. A última e mais curta das cartas de *instrucciones* é de 1556, escrita em Bruxelas, no momento em que o imperador se preparava para voltar à Espanha.

Felipe, de fato, herdaria mais que as vastas possessões de seu pai, mas também seus numerosos e crescentes problemas políticos⁸⁶. Quando Felipe de Habsburgo nasceu

⁸³ Ibáñez & Vincent, *Op. cit.* p. 150.

⁸⁴ Estas séries de *instrucciones* e mais uma numerosa documentação escritas por Carlos V foi transcrita e publicada em: Fernández Álvarez (Ed.) *Corpus documental de Carlos V*. 5 vol. Madri: Espasa Calpe, 2003.

⁸⁵ Sobre o desenvolvimento do pensamento político de Carlos V, ver: Fernández Álvarez. *Política mundial de Carlos V y Felipe II*. Madri: CSIC, 1966.; Maravall. *Op. cit.* 1999.

⁸⁶ Da mesma forma, Carlos V herdou muito mais do que os territórios de seus avôs, os reis Católicos e os Habsburgos. O imperador havia herdado a guerra contra o reino da França, por questões de direitos

em Valhadoli, em 21 de maio de 1527, ele representava mais que um príncipe, era considerado um presente divino predestinado a vencer o drama sucessório castelhano. A alegria de seu nascimento proporcionado à coroa de Castela foram tamanhas que despertou entre sevilhanos e granadinos, face à impossibilidade de reclamar o príncipe como nascido em seus territórios, uma curiosa polêmica: a discussão sobre em qual das duas cidades havia se dado a concepção do príncipe⁸⁷.

O sentimento era de que Castela fora abençoada. Desde a morte da rainha Isabel, a Católica, em 1504, deflagrou-se um drama sucessório no reino. Os castelhanos ansiavam por um soberano que representasse sua terra. A ideia de ser governada por um monarca e uma dinastia estrangeira, a dos Habsburgos, teve influência nas tentativas de buscar um legítimo representante do reino no infante D. Fernando (1503-1564), que nasceu em Alcalá de Henares, ou mesmo na inválida rainha Joana, a Louca (1479-1555) durante a revolta dos *comuneros* (1520-1522).

Nascido em Gante, nos Países Baixos, território Habsburgo, Carlos conseguiu ser coroado em 1516 como Carlos I de Espanha, mas até o fim do movimento *comunero* não havia assegurado, *de facto*, seu poder político. O nascimento de Felipe veio corroborar a estabilidade da casa de Áustria na Espanha, parecendo concluir a procura de Castela por seu legítimo herdeiro. O *corpo místico* do reino apresentava-se novamente completo, com a presença de um príncipe nascido em Castela.

Dentre as teorias do poder político dos monarcas predominantes na Espanha da época⁸⁸, muitos teóricos políticos estavam de acordo ao fato de que, mesmo sendo Deus a origem última do poder político, os soberanos obtinham seu poder e autoridade não diretamente Dele, e sim através da comunidade. Consequentemente, o soberano era considerado um administrador e tutor do reino. Apesar de algumas dessas teorias serem questionadas a partir do final do século XV, os teóricos políticos espanhóis não o fizeram. Somaram-se a esta concepção sobre o poder real novas práticas que ajudaram a

dinásticos e territórios estratégicos, a obrigação de proteger a fé e a Igreja católica contra a ameaça da heresia protestante, além de defender a cristandade de seu tradicional inimigo, o Islã. Sob estas circunstâncias, o *caesar* alimentou um sentimento providencial e missionário, motivo pelo qual acreditava que a Providência Divina havia-o concedido extraordinária herança e responsabilidades. Carlos V buscou transmitir para seu filho estes mesmos sentidos e sentimentos.

⁸⁷ Gonzalo Sánchez-Molero. *Op. cit.* 1998. p. 74.

⁸⁸ Ver: P. Fernández Albaladejo. *Fragmentos de Monarquía*. Madri: Alianza Universidad, 1992. p. 72-85; B. Clavero. *Hispania física, persona ficta: concepción del sujeto político en la época Barroca*. In: _____. *Tantas personas como estados. Por una antropología política de la historia europea*. Madri: Tecnos, 1987. pp. 53-105.

transformar o monarca em um ser humano superior. As novas teorias políticas enfatizavam o papel oficial do monarca e sua *dignitas* real sobre a sua natureza humana, o que refletiu a teoria política dos “dois corpos do rei”: um natural, débil e perecível; e outro público, perfeito e imortal⁸⁹. Também a comunidade investia sua autoridade na pessoa pública imortal do rei, a quem estava obrigada a obedecer devido a ele ser o detentor do ofício público. Da mesma forma, um dos principais deveres do monarca era resguardar sua vulnerável pessoa natural, guiada pela paixão e pelo interesse próprio.

Já na época dos reis Católicos, após a vitória na guerra civil dinástica, seus partidários promoveram a ideia de que, mesmo sendo uma pessoa natural, o monarca teria certas qualidades pessoais que o tornavam único. Tais qualidades reais eram também aceitas como herdáveis, o que seria fundamental para a formação e a legitimação política de Carlos V e Felipe II no século XVI.

Nessa visão, Felipe nascera para servir a Deus, seu povo e seu pai, mas também para conciliar todos os castelhanos entorno de uma dinastia questionada sobre sua legitimidade desde o princípio. Nesse contexto – simbólico, histórico e social – específico, devemos enquadrar o entusiasmo com que se acolheu o nascimento do príncipe herdeiro de Carlos V. À época do nascimento de Felipe, o imperador produziu cartas dirigidas às cidades e vilas castelhanas noticiando o acontecimento. Mesmo com o natural tom protocolar, essas não significavam mensagens atemporais ou sem conteúdo. O imperador reconhecia que seu herdeiro conciliaria os Habsburgos com Castela⁹⁰.

Antes mesmo do nascimento do príncipe, a forma como era tratada a imperatriz Isabel (1503-1539) chamava a atenção pelos excessos de zelo e cuidado, cerimonial e pompa. Em 6 de maio de 1527, o embaixador do rei polonês Zygmunt I, Johannes Von Höfen (1485-1547) escrevia de Valhadoli, com certo tom de ironia, uma carta para a rainha da Polônia, Bona Sforza, sobre a forma como era tratada a imperatriz:

La llevaban en litera de la misma forma como la gente suele transportar a los muertos hasta El sepulcro. Nunca vi un espectáculo semejante. También los cadáveres suelen ser llevados en camillas, adornadas al mismo modo que lo estaba la litera. Y desde que fue llevada a palacio, nunca ha vuelto a salir más. Apenas se le permite moverse y es cuidada con gran atención por médicos y doncellas⁹¹.

⁸⁹ Cf. Kantorowicz. *Op. cit.* 1998.

⁹⁰ Fernández Alvarez. *Carlos V. Un hombre para Europa*. Madri: Espasa Calpe, 1976. p. 78.

⁹¹ *Apud* A. Fontán; J. Axer. *Espanoles y polacos en la corte de Carlos V*. Cartas del embajador Juan Dantisco. Madri: Alianza, 1994. pp. 196-197.

Contudo, um mês após o nascimento de Felipe os festejos encerraram-se. Carlos V recebera a notícia que suas tropas concentradas na península itálica para lutar contra a coalizão de Francisco I de França e o papa Clemente VII, fora de controle, haviam saqueado Roma. A ultrajante ofensa à capital do cristianismo ocidental chocou a Europa.

Na Península Ibérica, Castela se apropriava da figura do príncipe não apenas como consequência espontânea do entusiasmo e exaltação de seu herdeiro, mas a partir do ideal de *castellanización* que já era exercido sobre Carlos V e devido aos longos períodos de ausência do imperador esta prática se reproduziu sobre a figura de Felipe. Isso seria vital para garantir a tranquilidade em Castela após o evento da *Revolta dos Comuneros*. A inserção de Felipe no sistema social castelhano pode ser considerada como preparatória e antecipatória do papel social que o príncipe, como indivíduo, ocuparia na idade adulta. Essas singularidades mentais se refletiam por meio de marcos de identificação, verdadeiros vetores de transmissão de uma consciência coletiva que iriam definir a identidade principesca e refletir na formação social do futuro rei⁹².

Em 1527, o nome do herdeiro de Carlos V havia despertado uma intensa polêmica entre os espanhóis que tinham a preferência por nomes de Fernando ou Juan para dar ao seu príncipe. A determinação do imperador pelo nome pouco comum em Castela não agradou seus súditos⁹³. Os nomes Carlos e Felipe não eram comuns entre os reis espanhóis, e sim mais habituais na linhagem dos Valois, os duques da Borgonha⁹⁴. É compreensível o fato dos castelhanos não desejarem para seu príncipe um nome borgonhês, e sim algum de seus antigos reis. Estamos diante de uma questão de um valor maior que o puramente estético ou sentimental, a escolha do nome do futuro soberano espanhol representava um modelo dinástico a ser seguido, o Trastâmara ou o Habsburgo. Mesmo que Carlos V tenha batizado de Felipe seu filho, não pode evitar que o príncipe fosse visto pelos espanhóis como a encarnação do único filho dos reis Católicos, D. João (1478-1497).

Entre 1527 e 1547, a sociedade castelhana reconheceu em Felipe a imagem de seu finado príncipe. Gerou-se assim um marco idealizado e imitativo, um *exemplum vitae* que foi aplicado ao jovem Habsburgo durante sua infância e juventude, com

⁹² Gonzalo Sánchez-Molero. *Op. cit.* 1998, p. 75.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ P. Pierson. *Felipe II de España*. Madri: Fondo de Cultura Económica de España, 1998. p. 15.

obsessiva insistência. A memória de D. João ainda estava muito presente na primeira metade do século XVI em Castela, e a comparação de Felipe com ele era inevitável, por ser o único referente histórico que os castelhanos podiam sobrepôr à imagem do novo príncipe. Este marco imitativo gerou todo um modelo de atuação dentro do amplo processo de *castellanización*. O passado era o espelho em que se buscava a tradição e se fundava a permanência de alguns valores castelhanos que não podia ser dispensados a um *Princeps Hispaniarum*⁹⁵.

Em 1535, o imperador retirou Felipe da tutela materna para começar sua educação em um ambiente específico. Instituiu a Casa do Príncipe encarregando Juan de Zúñiga Avellaneda y Velasco (1488-1549) e Juan Martínez Silíceo (1477-1557) como preceptores da educação de seu herdeiro. Zúñiga, nobre castelhano e Comendador Mayor de Castilla, era amigo e conselheiro de Carlos V, e foi o responsável pela educação correspondente à vida cortesã e das artes viris de Felipe. Ensinou ao príncipe como montar, caçar, participar de diversos torneios e comportar-se com garbo e elegância, graça e cortesia. Modos correspondentes ao ideal de um príncipe do Renascimento. Quando assumiu a regência espanhola, em 1543, Felipe ainda estava sob o olhar atento de Zúñiga com quem também aprendeu a ter autodomínio e autodisciplina, acostumou-se a ocultar seus sentimentos e conter suas emoções. O príncipe adquiria em sua educação um ar de autoridade que induzia a todos os que se encontravam com ele a tratá-lo com respeito. A educação política do jovem Habsburgo também estava a cargo de Zúñiga, além do cardeal Juan Pardo de Tavera (1472-1545) e Francisco de los Cobos (1477-1547). O clérigo espanhol Silíceo foi responsável pela educação acadêmica de Felipe, e teve o apoio de humanistas como Honorato Juan, discípulo de Juan Luis Vives, e Juan Ginés de Sepúlveda.

Entre 1535 e 1548, a corte principesca converteu-se em um intenso modelo de *castellanización* para Felipe. A etiqueta castelhana deixava ordenado que tudo se dispusesse como fora na Casa de D. João Felipe deveria reviver o dito modelo de *principi virtuosissimi hispaniarum* idealizado sobre o filho dos reis Católicos. A partir de 1548 o processo de *castellanización* foi subjugado pelo modelo paterno e imperial de Carlos V. Deste momento em diante, a formação do príncipe deveria corresponder à imagem de um novo *caesar*.

⁹⁵ Gonzalo Sánchez-Molero. *Op. cit.* 1998. p. 76.

Ciente das limitações do ambiente cortesão espanhol, o imperador enviou no início de 1548 o duque de Alba à Espanha portando ordens de reformulação do cerimonial da corte espanhola, para que esta fosse adaptada às práticas de ritualização de poder da corte da Borgonha⁹⁶. Com as novas normas do ritual cortesão, o *caesar* convocava Felipe para realizar uma viagem aos Países Baixos.

Antes de partir da Espanha pela última vez como rei de Castela, em 1543, Carlos V tratou da definição dos últimos preparativos para a emancipação política de Felipe. O monarca Habsburgo selou o matrimônio de seu filho com uma prima portuguesa, Maria Manuela (1527-1545). Ao embarcar em Palamós, em maio de 1543, para seus domínios ao norte, o *caesar* já havia nomeado Felipe como regente do reino espanhol. Ele ainda não havia completado dezesseis anos. Com o apoio de um grupo de ministros da confiança do imperador, o jovem príncipe foi auxiliado nos assuntos de Estado. Nessa ocasião, Felipe recebeu de Zúñiga as *instrucciones* de seu pai, que tinham dois objetivos principais: estabelecer regras precisas para sua conduta na arte de governar e oferecer conselhos sobre os problemas que provavelmente surgiriam durante sua regência. Além disso, introjetava na mente de Felipe seu alto sentido de dever a cumprir:

Hijo, pues ya mi partida de estos reinos se va allegando (...) como en Madrid os lo dije y a los de mi Consejo, y de dejaros, como es razón, durante mi ausencia en mi lugar, para que gobernéis estos Reinos. Y no embargante que vuestra edad es poca para tan gran cargo (...) Y así, hijo, es necesario que os esforcéis y os encomendéis a Dios para que El os favorezca, de manera que le podáis servir en ello y juntamente ganar honra y fama perpetua, y a mi vejez me deis tal reposo y consentimiento, que yo tenga muy mucha causa de dar gracias a Dios, de haberme hecho padre de tal hijo. (...) Para este efecto, ante todas cosas, habéis menester determinaros en dos cosas; la una y principal: tener siempre a Dios delante de vuestros ojos (...) y lo otro, creed y ser sujeto a todo buen consejo⁹⁷.

Nessas *instrucciones*, o imperador também advertia seu filho sobre as facções políticas de nobres que havia entre seus servidores reais e para que evitasse ser identificado com uma ou outra. Tecia também conselhos para sua vida íntima, sobre como deveria se relacionar com suas irmãs e sua esposa, em quem poderia confiar, e, que acima de tudo, tivesse sempre presente Deus e respeitasse a Inquisição, não permitindo jamais a entrada de hereges no reino. Carlos V destacava que para o sucesso

⁹⁶ “Carlos tinha consciência da pobreza do ritual real na Espanha e desejava preparar o príncipe para as formas mais elaboradas utilizadas no norte”. Kamen. *Felipe de Espanha*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 64.

⁹⁷ Carlos V a Felipe de Habsburgo, *Instrucciones*, Palamós, 4 de mayo de 1543

de um bom governo, a principal virtude do governante deveria ser a justiça. À medida que *caesar* se desiludia cada vez mais frente ao fracasso de suprimir a heresia no Sacro Império, mais se convenciu de que somente uma implacável Inquisição evitaria que a Espanha seguisse pelo mesmo caminho⁹⁸.

Os hábitos e temperamentos maternos também tiveram influência sobre Felipe no período em que a imperatriz, entre 1527 e 1535, cuidou da tutela de seu filho, principalmente com relação a sua religiosidade e a postura pública reservada⁹⁹. Mas as *instrucciones* de Carlos V foram determinantes na formação do príncipe, que buscou segui-las firmemente pelo profundo respeito e admiração, beirando a veneração, por seu pai – que apesar de não ter estado muito tempo em sua companhia era afetuoso quando o via.

Durante a infância de Felipe, o imperador esteve pouco tempo na Espanha, de modo que sua ausência era parcialmente preenchida a partir da correspondência dirigida a seu filho e pela imagem mais imediata e venerada deste por meio de seus retratos. Dentre estes estavam presentes principalmente as obras de Ticiano¹⁰⁰. Felipe queria ser digno deste pai que lhe confiava os grandes assuntos de Estado. Assim que assumiu a regência, o príncipe dedicou-se com entusiasmo, seriedade e diligência¹⁰¹. Francisco de los Cobos, em carta ao imperador, descrevia a atuação de Felipe na regência do governo:

(...) aseguro Su Majestad, yo no sólo no debo rechazar lo que él decide, sino que estoy asombrado con su prudencia, sus bien consideradas recomendaciones, las cuales son más apropiadas en un hombre entrenado toda su vida en estado y otros asuntos que en un gobernante tan nuevo como lo es él, en años y años en el poder. Él está, señor, consagrado a la virtud y justicia, desdeñando todo lo contrario a ellas. Por qué nosotros aceptamos y respetamos sus consejos porque en medio de su gravedad y moderación con la cual otorga y señala los errores, es acompañado por una autoridad y majestad natural que es aterradora¹⁰².

Nestes primeiros anos de aprendizagem, Felipe teve pouca experiência sobre assuntos externos ao reino espanhol, centrando sua atuação sobre a administração

⁹⁸ Pierson, *Op. cit.* p. 24.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Hope. El retrato de Felipe II de Tiziano y su contexto. In: VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005. p. 132.

¹⁰¹ Kamen, *Op. cit.* 2003. p. 33; Pierson, *Op. cit.* p. 18.

¹⁰² *Apud* H. Keninston. *Francisco de los Cobos, secretary of emperor Charles V*. Pittsburg: 1960. pp. 269-270.

interna da Espanha, sempre sob a supervisão de Carlos V e dos conselheiros que atuavam junto ao príncipe.

O ano de 1547 foi, de fato, determinante para Carlos V e os rumos futuros que deveriam ser eleitos. Às suas constantes preocupações financeiras e seu estado de saúde já debilitado, somou-se a vitória da batalha de Mühlberg sobre a Liga Esmalcalda dos príncipes protestantes germânicos e o contexto da morte dos últimos representantes da geração de ministros espanhóis, que lhe haviam servido desde o começo de seu reinado e tutelavam a regência espanhola e a preparação da emancipação política do príncipe Felipe. A morte de seu secretário imperial Francisco de los Cobos, em 1547, somou-se a do cardeal Juan Pardo de Tavera falecido em 1545, e a do confessor de Carlos, arcebispo de Sevilha, García de Loayasa, em 1546, além da morte de Juan de Zúñiga, preceptor e conselheiro pessoal do príncipe Felipe, no mesmo ano. Entre os anos de 1545-1547, Carlos viu desaparecer uma geração de personagens que marcaram a história da primeira metade do século XVI na Europa, como Martinho Lutero, em 1546, e Henrique VIII de Inglaterra, Francisco I de França e Hernán Cortez em 1547. Em 1548, o jovem príncipe, com 21 anos, recebia a ordem de reunir-se com seu pai em Bruxelas, deixando em seu lugar como regente sua irmã Maria. A experiência que havia adquirido como regente do governo na Espanha desde 1543 seria complementada com o conhecimento do mundo exterior em sua primeira viagem fora da Península Ibérica¹⁰³.

Após os acontecimentos de 1547, Carlos V já estava ciente da maneira como disporia de seu patrimônio. Em abril de 1521, pelo tratado de Worms, o imperador havia outorgado a Áustria a seu irmão Fernando, que nesta época precisava de territórios próprios para aspirar à mão de Ana da Boêmia e Hungria (1503-1547). O matrimônio de Fernando e Ana, em maio de 1521, conferiu ambições inesperadas aos Habsburgos, sempre tão afortunados em suas políticas matrimoniais. No ano de 1526, na batalha de Mohács, o irmão de Ana, o rei Luis II da Boêmia e Hungria casado com Maria de Habsburgo (1505-1558) – irmã de Carlos V e Fernando, morreu lutando contra os turcos. Sem descendentes diretos do rei Luis II, ascendeu ao trono Fernando, que a partir de então garantia o domínio de um poderoso Estado.

Fernando demonstrou ser um aliado fiel de seu irmão ao colaborar contra o avanço turco sobre o leste europeu e os rivais da coroa da Hungria. Carlos V, por sua

¹⁰³ Parker. *Op. cit.* p. 34.

vez, confirmou em 1531 o lugar de Fernando no sistema de sucessão imperial ao dispor o nome do seu irmão como “rei dos romanos”, título que outorgava a possibilidade de sucessor na coroa do Sacro Império. Até este momento, *caesar* havia decidido deixar o restante de seus domínios para Felipe¹⁰⁴.

No entanto, essa decisão haveria de afetar a situação dos domínios da monarquia católica, tornando o quadro relativamente sensível. Os reis Católicos reuniram sob suas coroas uma série de heranças que vinham de séculos de conquistas legitimadas, a exceção dos reinos de Nápoles e Navarra, que Fernando, o Católico havia obtido mais pela força que pelo direito natural. Carlos V sentia-se inclinado a entregar o domínio sobre os Países Baixos e o Franco Condado a Felipe, mas ficou ciente que do ponto de vista estratégico, seria difícil para seu filho defender tais territórios contra as pretensões do rei da França a partir da Espanha e da Itália, sem o apoio dos territórios alemães.

Após a vitória sobre a Liga de Esmalcalda, o *caesar* viu seu poder e autoridade restituídos nos assuntos imperiais. Foi então que decidiu buscar para Felipe um lugar na sucessão do império, se não de imediato, pelo menos em um segundo momento, após a morte de seu irmão Fernando. Mas para isto deveria enfrentar, além da oposição de seu irmão junto com seu filho Maximiliano, o posicionamento contra de católicos e protestantes alemães. Dentro deste contexto Carlos V ordenou em 1548 que Felipe viajasse para os Países Baixos, onde se reuniria em Bruxelas com seu pai para as negociações sobre a sucessão imperial. O príncipe também deveria visitar os domínios imperiais de seu pai. A experiência que Felipe havia adquirido como regente do governo na Espanha desde 1543 seria complementada com o conhecimento do mundo exterior, em sua primeira viagem fora da Península Ibérica¹⁰⁵.

No mesmo momento em que o jovem príncipe partia em viagem, o imperador encaminhava sua intenção de abdicar da pesada carga de seus títulos nobiliárquicos. Felipe saiu pela primeira vez da Espanha no outono de 1548 em direção a Gênova e o ducado de Milão. O príncipe entrou em Gênova em 26 de novembro de 1548 e partiu em 11 de dezembro. Oito dias após sua partida, Felipe chegou a Milão, onde foi realizado o primeiro encontro entre o jovem Habsburgo e o pintor Ticiano Vecellio, entre o fim de 1548 e o começo de 1549.

¹⁰⁴ Fernández Álvarez, *Op. cit.* 1966. pp.127-163.

¹⁰⁵ Parker. *Op. cit.* p. 34

2.4 Apeles cadorino

Ticiano Vecellio di Gregorio é notoriamente o principal artista veneziano do Renascimento. Foi o primeiro pintor da Sereníssima a alcançar ainda em vida o reconhecimento europeu e - como veremos -, desde meados de sua carreira, o primeiro cujas encomendas procediam em maior parte de fora de Veneza. Além disso, Ticiano pertence à primeira geração de artistas venezianos com relativa boa documentação, permitindo saber de forma mais exata informações sobre sua personalidade, amigos, família, inclusive sobre seu caráter¹⁰⁶. Contudo, apesar de poucos artistas de sua época terem desfrutado fama semelhante e deixado sobre si numerosas fontes e documentos, a vida e a personalidade de Ticiano ainda reservam-nos diversas incógnitas. A primeira, sobre seu nascimento.

A data de nascimento de Ticiano é até hoje tema de discussão. Podemos ter certeza sobre o local em que nasceu Pieve di Cadore¹⁰⁷ e a data de seu falecimento, 27 de agosto de 1576, período em que Veneza fora assolada por uma das mais devastadoras epidemias de peste. No entanto, provavelmente, o pintor não morreu vítima da peste, já que no dia seguinte ao seu óbito foi solenemente enterrado na igreja de Santa Maria Gloriosa dei Frari, na Sereníssima¹⁰⁸. As fontes contemporâneas a Ticiano já divergiam com relação à data de seu nascimento; algumas atribuíam-na ao ano de 1473, outras a 1477¹⁰⁹, ou mesmo entre 1488 e 1490¹¹⁰. O próprio pintor foi responsável pela “mística” criada em torno de sua idade ao declarar-se “este servidor suyo de noventa y cinco años de edad” em carta datada de 1º de agosto de 1571, dirigida ao então rei Felipe II de Espanha. Segundo Panofsky¹¹¹, Ticiano teria nascido na primeira metade dos anos

¹⁰⁶ Hope. Vida y época de Tiziano. In: Falomir Faus (Ed.). *Op. cit.* 2003. p. 17.

¹⁰⁷ Comunidade situada em uma região montanhosa próxima aos Alpes e a planície do norte da Península Itálica, Cadore era um local rico na oferta de madeira, minerais e produtos lácteos, mas muito pobre em trigo – tanto que três quartos das provisões do cereal que demandava o sustento de sua população eram importadas, armazenadas e distribuídas sob controle oficial. Antigo domínio imperial, Cadore submeteu-se a vassalagem de Veneza, mas mantendo relativo grau de autonomia. Panofsky. *Tiziano*. Problemas de iconografía. Madri: Akal, 2003. p. 25.

¹⁰⁸ *Idem.* p. 26.

¹⁰⁹ Na certidão de óbito de agosto de 1576, era atribuída a idade de 103 anos ao pintor.

¹¹⁰ Segundo as obras de Lovovico Dolce, *Dialogo della pittura* [1557] e a segunda edição de *Le vite de' piru eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* [1568] de Giorgio Vasari.

¹¹¹ Panofsky. *Op. cit.* 2003. pp. 26; 171 e ss.

1480, no entanto, Hope e Falomir¹¹² situam sua data de nascimento em 1490, ou imediatamente antes, devido à maior coerência com os acontecimentos conhecidos das primeiras décadas de vida do pintor.

Os Vecelli – família de Ticiano – tinham raízes traçadas desde o século XIII. Apesar de não serem ricos, eram cidadãos respeitados na região, onde ocuparam postos de relativa importância como membros de negócios, juristas, funcionários e oficiais da milícia de Cadore. O pai do pintor, Gregório de Conte Vecelli, casado com Lucia – mãe de Ticiano -, exercera cargos relevantes como intendente de armazéns de trigo, inspetor de minas e capitão da milícia local. Tanto Ticiano como Francesco – provavelmente seu irmão mais velho – parecem ter sido os primeiros pintores da família que até aquele momento não teria se feito notar por membros com dotes artísticos. Além de Francesco, Ticiano tinha mais duas irmãs, Dorotea e Orsa¹¹³.

Ticiano casou-se em 1525 com Cecília, com quem já tinha dois filhos, Oracio e Pomponio, e logo após o casamento nasceu sua filha Lavinia. Em 1530 o pintor ficou viúvo e nunca mais voltou a contrair matrimônio. A genialidade de Ticiano parece não ter sido herdada por seus filhos. Oracio não passou de um pintor mediano a serviço do ateliê de seu pai; Pomponio fora destinado à Igreja e, mesmo com os esforços do artista – como veremos -, tampouco alcançou destaque entre os quadros eclesiásticos; Lavinia casou-se em 1555 com Cornelio Sarcinelli de Serravalle, mas morreu jovem, em 1562. Ticiano não teve netos¹¹⁴.

Os biógrafos parecem ser unânimes ao destacar que os dotes artísticos devem ter se manifestado em Ticiano quando este era ainda muito jovem. Os pais do pintor teriam enviado-o por volta dos seus dez ou doze anos à casa de um tio em Veneza, onde faria sua formação. Inicialmente Ticiano teria feito parte do ateliê de um pintor e musivario chamado Sebastiano Zuccato. Ticiano não permaneceu muito tempo com Zuccato, trocando seu ateliê pelo de outro pintor veneziano, Gentili Bellini, em seguida passando a fazer parte do ateliê do irmão deste, Giovanni Bellini, o mais importante pintor de Veneza no período¹¹⁵. Por volta de 1506, Ticiano teria ficado impressionado com um

¹¹² Hope. *Op. cit.* 2003, p. 17; Falomir Faus. Orígenes [Hasta 1616]. In: _____. (Ed.). *ibid.* p. 135.

¹¹³ Panofsky, *Op. cit.* 2003, p. 26.

¹¹⁴ *Idem.* p. 34.

¹¹⁵ Segundo Panofsky, Ticiano não teria aprendido muito com Zuccato, por este motivo acaba por deixar o seu atelier. No entanto, para Joannides, Ticiano provavelmente deve ter aprendido com todos os seus mestres: de Zuccato, e sua dedicação ao mosaico, teria aprendido a enfrentar-se com grandes superfícies e

dos discípulos de Giovanni, Giorgione, que adotara um estilo de pintura mais livre e naturalista¹¹⁶.

As derrotas militares e a epidemia de peste que assolou Veneza entre 1508 e 1510 – ano da morte de Giorgione - podem ter contribuído para a partida de Ticiano a Pádua, onde morou entre 1510 e 1511. Ao retornar à Sereníssima, o pintor acabou ascendendo à fama e à riqueza. As referências ao seu nome em documentos da época tornam-se cada vez mais frequentes. Em 1513, Ticiano era o mais jovem pintor a participar das pinturas para o salão do Grande Conselho de Veneza - destruído por um incêndio em 1577. Após a morte de Giovanni Bellini em novembro de 1516, recebeu em janeiro de 1517 a sinecura estatal de pintor oficial da Sereníssima, título até então de seu antigo mestre. A concessão deste cargo permitiu a Ticiano dispor de ingressos fixos para o resto de sua vida. A projeção exterior do artista foi concomitante ao seu reconhecimento interno.

Ticiano apresentou desde cedo sinais de ambição artística e profissional. Sua escalada na hierarquia pictórica em Veneza teria sido fruto de uma hábil combinação de talento, esforço e habilidade no tratamento de suas relações sociais - como veremos adiante. Apesar de apresentar um talento precoce, ele parece não ter sido um gênio desde o princípio; suas primeiras obras apresentam imperfeições anatômicas e problemas de perspectiva. Contudo, sua ambição pelo êxito e o rápido progresso artístico em suas obras demonstra capacidade no estudo e esforço em corrigir essas limitações primárias. Segundo Brown¹¹⁷, o objetivo de Ticiano não seria apenas igualar-se aos irmãos Bellini ou a Giorgione pelo domínio de seus estilos; o cadorino aspirava

poucas figuras, de gestos claros e perfis nítidos; com Gentile, o primeiro pintor veneziano enobrecido, este possa ter proporcionado um exemplo do reconhecimento social que poderia alcançar exercendo seu ofício; e, na *bottega* de Giovanni, aprendido a não descuidar da vertente econômica e artesanal da pintura. *Idem*. 2003, p. 26; P. Joannides. *Titian to 1518: the assumption of genius*. New Haven / Londres: 2001, pp. 10-17. Warke, *Op. cit.* pp. 95; 120

¹¹⁶ Segundo Hope, a partir de 1508 Ticiano já possuía um estilo próprio e, acima de tudo, uma capacidade de dotar de vida e movimento suas pinturas, característica que nem mesmo seu mestre Giovanni podia igualar-se. Como destaca Panofsky, ao fazer parte do atelier de Giorgione, em 1508, Ticiano teria sido muito mais um jovem sócio do que um simples aprendiz ou ajudante. A confusa relação entre a identificação da autoria ou atribuição de obras de ambos os artistas dá-se desde que Vasari, em seu *Vite*, afirmou ser Ticiano um ajudante de Giorgione, e tendo assimilado em tal grau o novo estilo deste na aplicação da cor diretamente às obras, sem a necessidade de um desenho prévio. Isso dificulta a distinção entre a autoria das obras dos artistas nesse período. Hope, *Op. cit.* 2003. p. 18.; Panofsky, *Op. cit.* 2003. p. 27. Falomir Faus. *Op. cit.* 2003. p. 135.

¹¹⁷ D. A. Brown. Tiziano y Bellini: de discípulo a rival. In: *VVAA. Op. cit.* 2005. p. 18.

decididamente supera-los. Ticiano também era incapaz de recusar uma boa encomenda, mesmo que ela interferisse sobre outras com as quais já se comprometera.

Acumulando benefícios e pensões, Ticiano também cobraria caro por suas obras. As referências a cobranças e assuntos econômicos são presença constante em suas cartas. Apesar disso ele não seria avarento ou egoísta, sendo generoso quando necessário. Em sua residência em Cadore, vivia como um príncipe, recebendo dessa forma seus clientes nobres. Segundo Ludovico Dolce, Vasari e agentes da família Farnese e seus contemporâneos, era um homem encantador de tratamento agradável e brilhante eloquência, sabendo muito bem como circular entre os ambientes sociais, além de ser excelente músico¹¹⁸. Carlos V gostava tanto de sua companhia que em Augsburgo ofereceu-lhe aposentos próximos aos seus para facilitar seus encontros secretos e frequentes. Os cortesões viam com inquietude o fato do imperador lhe ter tanta confiança, não lhes parecendo próprio um artista gozar de tal prerrogativa¹¹⁹.

Ticiano também foi pintor de amplo domínio artístico. Era formado em diferentes técnicas e pintava tanto em afresco como a óleo, sobre os mais diversos suportes e formatos, embora pareça não ter produzido retratos sobre suporte rígidos¹²⁰. Produziu obras nos mais variados gêneros pictóricos, de quadros de altar a pinturas narrativas ou retratos. Talvez por ter sido um dos primeiros pintores venezianos formados na técnica a óleo, soube explorar suas propriedades visuais e a liberdade para correções e alterações permitidas pela técnica devido a sua lenta secagem de tinta¹²¹.

Além das atividades em Veneza, até meados da década de 1530, Ticiano ligou-se a uma clientela formada por um círculo estreito de famílias nobres aparentadas entre si e ante o governo de pequenos Estados próximos à Sereníssima, principalmente os Estes de Ferrara e os Gonzagas de Mântua.

¹¹⁸ Panofsky. *Op. cit.* 2003, p. 29; Hope. *Op. cit.* 2003, p. 24. Sobre a fama de homem agradável ver carta dirigida ao cardeal Alessandro Farnese em Hope. *Titian*. Londres / Nova Iorque: Jupiter Books, 1980. p. 86.; Ticiano também possuía um bom humor, como demonstra em uma promessa de pintar a todos os Farnese, incluídos os gatos da casa. ver: Campbell. *Op. cit.* 1990. p. 266, nota 99. Fletcher. *La vraie ressemblance. La vraie ressemblance. Les portraits de Titien*. In: Pommier, E.; Castelnuovo, E.; Paolucci, A. (Org.). *Op. cit.* p. 35.

¹¹⁹ Fletcher, *Op. cit.* 2003. p. 70. É certo que o imperador tratou Ticiano como um igual em espírito, se não na mesma categoria, e que em algumas ocasiões sua correspondência se pode ler como uma relação entre dois iguais, evidentemente não na forma – já que Ticiano escreve sempre com tom de humildade e adulação convenientes. Panofsky. *Op. cit.* 2003. p. 31.

¹²⁰ Fletcher. *Op. cit.* 2006. p. 43.

¹²¹ Falomir. *Op. cit.* 2003. p. 136.

Entre 1515 e 1516 Ticiano desenvolveu relações com Afonso d’Este, terceiro duque de Ferrara e irmão de Isabel d’Este. A partir de 1523 começou a trabalhar para o filho de Isabel, Federico II de Gonzaga, marquês de Mântua¹²², que nos anos seguintes sucedeu seu tio Afonso como principal patrono do pintor. Entre 1523 e 1540, Ticiano pintou para ele mais de 30 obras, entre elas seu retrato de Federico de 1529.

Ao fim da segunda década do século XVI Ticiano consolidara sua carreira dentro e fora de Veneza. Este momento coincidiu com o sucesso de suas mitologias de Mântua¹²³, tornando-lhe conhecido entre a aristocracia e as elites sociais e culturais italianas ao norte da Península Itálica. A partir da década de 1530, Ticiano também trabalhou com frequência para a corte de Urbino, onde governava o genro de Isabel d’Este, o duque Francisco Maria della Rovere - casado com Eleonora Gonzaga -, e seu filho e sucessor Guidobaldo II della Rovere.

A relação de Ticiano com mecenas como Afonso e Federico trouxe mais que benefícios materiais ao pintor; ela possibilitou-lhe entrar em contato com as principais famílias aristocráticas do norte da Península Itálica, abordar novos temas artísticos e, sobretudo, contar com patronos de relevo para assentar o seu prestígio¹²⁴. Além disso, a proximidade entre as cortes de Ferrara e Mântua e a vassalagem devida por elas ao imperador facilitaram a apresentação de Ticiano a Carlos V.

Federico Gonzaga foi hábil mestre na utilização da arte para fins diplomáticos. Tanto o imperador Carlos V como seu secretário imperial Francisco de los Cobos foram personagens beneficiários dessa *arte política*, na qual Ticiano desempenhou papel fundamental para o sucesso da estratégia de Federico. Em 10 de outubro de 1529, Federico solicitava a presença do pintor cadorino em Mântua “per retrare l’imperatore”, então na península para sua coroação em Bolonha, realizada em 24 de fevereiro de 1530. No entanto, o primeiro encontro entre Ticiano e Carlos V não seria realizado em

¹²² O título ducal foi outorgado por Carlos V em 1530.

¹²³ Em 1517, Alfonso d’Este decidiu encomendar uma série de composições mitológicas para seu *studiolo* em Mântua, dentre os artistas requisitados estavam pintores como Rafael Sanzio, Fra Bartolomeo, Dosso Dossi e Ticiano. Rafael se limitou a mandar um desenho e Fra Bartolomeo morreu antes de realizar sua obra. Ao fim, Ticiano realiza a maior parte da série mitológica que constitui êxito definitivo no terreno da pintura mitológica da época. As pinturas colocaram Ticiano ante não somente o primeiro enfrentamento sistemático com temas da Antiguidade clássica, mas de uma superação clara da imobilidade figurativa e do sentido emblemático. Checa Cremades. *Op. cit.* 1994. p. 218

¹²⁴ Falomis Faus. Apeles revivido [1516-1533]. In _____. *Op. cit.* 2003b. p. 152. Sobre esta série mitológica e a relação de Alfonso d’Este e Ticiano, ver: Checa Cremades. Alfonso I d’Este, Tiziano y la pintura de los antiguos. In: VVAA. *Op. cit.* 2005. pp. 41-72.

Mântua, frustrando as expectativas do pintor¹²⁵. O pintor e o imperador encontraram-se, finalmente, em Bolonha, novamente tendo por intermediação Federico Gonzaga. Deste primeiro encontro Ticiano produziu um retrato de Carlos V com armadura - infelizmente perdido¹²⁶.

Em outra passagem por Bolonha, entre dezembro de 1532 e fevereiro de 1533, o próprio Carlos V realizou o convite para Ticiano voltar a reunir-se com ele. Nessa ocasião Ticiano pintou o retrato do imperador copiado do modelo de Jacob Seisenegger¹²⁷ e de outro do qual não possuímos detalhes¹²⁸. Neste momento, satisfeito e impressionado com os retratos, Carlos V nomeou Ticiano, em janeiro de 1533, conde Palatino, concedendo-lhe a ordem da Espora de Ouro¹²⁹. Também nesta ocasião o imperador, em referência à ação de Alexandre, o Grande, junto ao pintor Apeles, confiou a exclusividade da produção de seus retratos ao pincel de Ticiano¹³⁰ - provavelmente uma ação mais propagandística e retórica que *de facto*¹³¹.

Em 1542, Ticiano entrou em contato com uma das famílias mais poderosas do centro da Península Itálica, com fortes vínculos e parentescos com a casa de Áustria, a Farnese, cujo chefe era o papa Paulo III. No ano seguinte, em Busseto – próximo a Parma -, Ticiano testemunhou o encontro entre Paulo III e Carlos V. Trabalhou então ao

¹²⁵ Falomir Faus. *Op. cit.* 2003b. p. 152.

¹²⁶ Não se conserva o original desta obra, senão apenas uma cópia de Rubens (Inglaterra, col. Particular), onde o imperador aparece de três quartos, com armadura e empunhando uma espada. Igualmente possuímos uma estampa de Giovanni Brito, datada de 1536, na qual Carlos V apoya a espada sobre seu ombro direito, a qual poderia tratar-se de uma variação sobre o quadro de Ticiano, ou outra versão muito similar a de 1532. Segundo Checa Cremades, o retrato Francesco Maria della Rovere, de 1538, Florenza, Uffizi, efigiado de três quartos e vestido de armadura seria uma obra parecida com o primeiro retrato de armadura pintado para o imperador. Checa Cremades. *Op. cit.* 1994. pp. 199; 220.

¹²⁷ A solicitação de cópias ou réplicas com ligeiras variações de composições próprias ou distintas constituiu um dos mecanismos primeiros e universais da demanda artística e nenhum pintor do Renascimento comprometia seu prestígio satisfazendo-a. Falomir Faus. Tiziano: réplicas. In: _____. *Op. cit.* 2003c. p. 77. Sobre réplicas de Ticiano ver nota 2.

¹²⁸ Wethey sugere que pudesse ser o “Carlos V com bastón” em posse de Maria de Hungria. *Apud* Checa Cremades. *Op. cit.* 1994, p. 199.

¹²⁹ A corrente de ouro, prova da distinção nobiliárquica, é o único adorno visível que Ticiano carrega em seus autorretratos, cujos originais chegaram até nós. Ticiano se autorretratava quando lhe solicitavam. Contudo, para promover-se perante o príncipe Felipe de Habsburgo o pintor lhe presenteou com um quadro pequeno onde havia se pintado segurando um retrato do príncipe. Essa obra se encontrava junto aos retratos reais do Palácio do Pardo, onde um incêndio a destruiu em 1604. Hope. *Op. cit.* 1990, p. 56.

¹³⁰ Em 1536, em uma carta a Pedro de Toledo, Carlos V qualifica a Ticiano de “nuestro primer pintor”, mas a carta não trata de nenhum encargo pictórico, senão de facilitar ao artista a retirada de uns carros de cereais de maneira que não se pusesse nenhum tipo de impedimento. Este lado menos amável e mais material da vida de Ticiano será constante em sua relação com a casa de Austria. Checa Cremades. *Op. cit.* 1994. p. 220.

¹³¹ Sobre a analogia da relação entre Ticiano - Carlos V / Apeles - Alexandre ver: R. W. Kennedy. *Apelles redivivus*. Essays in memory of Karl Lehman. Nova Iorque. 1964. pp. 160 e ss.; carta de Ticiano a Felipe II en C.-C., II, pp. 278 ss (datada de 22 de setembro de 1559).

mesmo tempo para os chefes máximos dos poderes religioso e secular do Ocidente, produzindo retratos de ambos.

Apesar de relutar em permanecer longe de Veneza, em 1545 deixou-se atrair pelo convite de Paulo III para ir a Roma, onde permaneceu entre outubro deste ano até março de 1546. Foi nesse contexto em que Ticiano foi nomeado cidadão honorário de Roma¹³². Contribuiu para aceitar o chamado a promessa dos Farneses de conceder um benefício ao seu filho mais velho, Pomponio, ordenado sacerdote¹³³. Essa foi a única visita feita pelo pintor à Cidade Eterna, onde dedicou-se à pintura de retratos, obras religiosas e mitológicas. Em Roma produziu-se o famoso encontro, narrado por Vasari, entre os dois pintores vivos mais importantes do Renascimento italiano, Ticiano e Miguel Ângelo. Um encontro admirável, mas por assim dizer reticente, pois ambos representariam os dois polos opostos da ideia renascentista de pintura¹³⁴, o *disegno* e o *colorito*. A experiência romana também fez Ticiano reformular e projetar sua posição no meio artístico italiano¹³⁵.

Não limitar-se ao horizonte veneziano e aos territórios italianos do norte da península foi um dos principais fatores para consolidar o nome de Ticiano em sua época. A personalidade inquietante do pintor também teria sido um elemento fundamental para ele buscar novos desafios e aprender com diversas referências, não apenas da Antiguidade, mas também de artistas como Dürer, Rafael, até mesmo Miguel Ângelo ou pintores maneiristas. Panofsky¹³⁶ destaca como essas diferentes “influências” alimentaram a originalidade de Ticiano. Outro destaque importante na carreira do cadornino, talvez o maior, segundo Hope¹³⁷, foi seu contributo para a ampliação da gama de pigmentos oleosos. Enquanto os principais artistas de Florença e Roma dedicavam esforços à elaboração de suas criações por meio do desenho, Ticiano pensava com o seu pincel¹³⁸.

¹³² Fletcher. *Op. cit.* 2006. p. 38.

¹³³ Fletcher. *Op. cit.* 2003. p. 67.

¹³⁴ Checa Cremades. *Op. cit.* 1994. p. 221

¹³⁵ O modo de difundir suas aspirações intensificou-se com a reprodução de gravuras de suas composições. Falomir Faus. De Bolonia a Augsburg [1533-1551]. In: _____. (Org). *Op. cit.* 2003d. p. 183.

¹³⁶ Panofsky. *Op. cit.* 2003. p. 34.

¹³⁷ Hope. *Op. cit.* 2003. 23.

¹³⁸ Diferentemente de seus primeiros mestres, os irmãos Bellini, Ticiano não teve sua formação artística fundamentada na técnica da têmpera com clara de ovos, de secagem rápida, e sim com a óleo, de secagem lenta. Uma técnica relativamente nova que lhe fez perceber a possibilidade de experimentar novos pigmentos aglutinados em óleo, que permite uma maior gama de pesos e texturas – que vão desde a rica

Como afirma Hills, não é fácil explicar a fascinação exercida pela cor nas obras de Ticiano¹³⁹. Seus contemporâneos chamavam-lhe o mestre do *colorito*, aludindo a sua habilidade do domínio sobre a pintura, a *belleza di colore*. Lodovico Dolce afirmava que Ticiano possuía “Il colorito próprio della natura”, ou seja, o pintor, como uma força da natureza, infundia vida às suas criações¹⁴⁰.

Este deleite de cores e a oportunidade de sua materialização na pintura de Ticiano foram favorecidos pela cidade em que ele se formou e desenvolveu sua carreira. Vecellio pertenceu à primeira geração de pintores venezianos que tinham abandonado a têmpera em favor da pintura a óleo, o que permitia efeitos cromáticos que podiam ser comparados a tecidos. O preto era um ingrediente essencial nos retratos de Ticiano, era a cor dominante do vestuário dos aristocratas e venezianos. O negro tornou-se, de fato, a partir da influência espanhola, a cor internacional mais elegante¹⁴¹. Para além de ser utilizada nos tecidos, permitia pausas de colorações da sombra sobre a representação dos elementos que compunham o retrato. A Veneza do Renascimento era um grande empório onde se importava, imitava, trocava, comercializava e empregava materiais coloridos. Cidade portuária de vocação oriental, nela o fascínio e o uso brilhante de diversos materiais coloridos talvez tenham adquirido valor ornamental e suntuoso pelas exóticas e vistosas mercadorias circulando por seus moles, procedentes dos lugares mais distantes. Durante muito tempo, as elites mercantis venezianas associaram o gosto pela cor ao luxo¹⁴². Como centro do comércio de pigmentos, Veneza era ponto obrigatório para artistas sequiosos de cores de boa qualidade, especialmente os melhores esmaltes vermelhos e o azul mais caro, procedente do lápis-lazúli¹⁴³.

amálgama de cores até veladuras translúcidas, quase líquidas, aplicadas sobre camadas opacas. Ver: P. Hills. El color de Ticiano. In: Falomir Faus (Ed.). *Op. cit.* 2003. p. 33.

¹³⁹ *Apud* P. Hills. *Ibid.*

¹⁴⁰ Lodovico Dolce *apud* M. W. Roskill. *Dolce's "Aretino" and venetian art theory of the Cinquecento*. Nova Iorque: New York University Press, 1968. p. 186.

¹⁴¹ Fletcher. *Op. cit.* 2006. p. 44.

¹⁴² Nesta cidade consciente de sua singularidade e rica em seus artesãos, as maneiras de fazer e as maneiras de ver fortaleciam umas as outras. Hills. *Venetian color: marble, mosaic, painting and glass, 1250-1550*. New Haven / Londres: Yale University Press, 1999; Entre as manufaturas da Sereníssima sobressaía-se a de vidro. Os sopradores de vidro de Murano criaram, com destino a mesas dos ricos, uns recipientes de vidro claro – *crystallo* -, outros com tingimentos translúcidos azuis safira, verdes e púrpura de magnésio que imitavam as pedras das ruas, conhecidas como “cristal de calcedônia”. Hills. *Op. cit.* 2003. p. 34.

¹⁴³ Sobre o comércio de pigmentos ver: L. C. Matthew. Vendecolori a Venezia: the reconstruction or a profession, *The Burlington Magazine*, CXLIV, 2002.

A partir do século XV, Veneza assimilou os princípios doutrinários da arte renascentista como elo transmissor entre a pintura produzida ao norte dos Alpes e a projetada na Península Itálica. O naturalismo pictórico veneziano transformava o fundamento da pintura, ao situar a cor ao mesmo nível de relevância que o desenho¹⁴⁴.

A partir das décadas de 1540 e 1550 Ticiano esteve cada vez mais atento à necessidade de posicionar-se frente às pretensões de Miguel Ângelo, o mestre do *disegno*¹⁴⁵. Desde que Paolo Pino estabeleceu, em seu *Dialogo della Pittura* (1548), a equação “Miguel Ângelo/desenho” e “Ticiano/cor”, o cadorino foi considerado o colorista por excelência¹⁴⁶. Ticiano assim teria desafiado as críticas toscanas¹⁴⁷, aconselhando o uso da cor para alcançar propriedades fora do alcance do *disegno*. As texturas evocando sensações táteis eram uma dessas propriedades; outra era a impressão de explosões de luz e fogo geradas dentro do quadro¹⁴⁸.

Ticiano, por intermédio das obras produzidas para seus clientes, colaborou para a libertação artística da cor de certos preconceitos humanistas do século XV, que haviam herdado da Antiguidade clássica a ideia da cor como inferior às propriedades derivadas da geometria, como ordem e proporção. Ele era leitor de Filostrato, o Velho, que escreveu no século III d. C. *Imagens*, definindo a pintura como “imitação empregando cores”. Se Platão considerava a cor enganosa, e para Aristóteles ela era secundária como um mero tom de pele, Filostrato entendia a cor como um sinal essencial de vida, exaltando a combinação pictórica¹⁴⁹.

Sobre a técnica de pintura de Ticiano, sabemos que ele esboçava seus quadros com certa massa indistinta de cores, base para as figuras a serem pintadas por cima.

¹⁴⁴ O naturalismo veneziano acabou por redimensionar também a hierarquia dos gêneros artísticos, ao reivindicar à paisagem, ao retrato e as cenas cotidianas um destaque e importância histórica que ascendeu nos séculos seguintes. F. Calvo Serraller. Veneza, “manancial de pintura”. In: VVAA. *Op. cit.* 2005. p. 14.

¹⁴⁵ Sobre este tema ver F. H. Jacobs. Aretino and Miguelangelo, Dolce and Titian: femmina, mascolo, grazia, *Art Bulletin*, LXXXII, 2000. pp. 51-67.

¹⁴⁶ Panofsky. *Op. cit.* 2003. p. 35.

¹⁴⁷ Para Paolo Pina, a luz (lume) era a alma (anima) da cor. Em defesa de Ticiano, Lodovico Dolce argumentava a favor da cor. Roskill. *Op. cit.* 1968. p. 142.

¹⁴⁸ A sociedade renascentista era instruída ao simbolismo cristão da luz e das sombras como manifestações do bem e do mal. Ticiano buscou desenvolver formas para adaptar esta linguagem simbólica e estabelecer um equilíbrio dinâmico entre massas que formavam luz e sombra em suas obras. Uma vez estabelecida esta relação, o pintor dotava-as de grandiosidade, tanto em temas mitológicos como para os religiosos e em seus retratos. Ticiano adaptava as zonas de cor desenvolvendo um jogo de luz para dar-lhes maior esplendor, colaborando com sua estratégia fundamental de aproximar o espectador da cor ao mesmo tempo em que envolvia todas as formas em uma atmosfera singular dentro de suas obras. Hills. *Op. cit.* 2003. pp. 35-37; 43.

¹⁴⁹ Hills. *Op. cit.* p. 39.

Normalmente trabalhava diretamente sobre a tela, sem a ajuda de desenhos ou esboços preparatórios e a repintura ao longo do desenvolvimento da obra era frequente¹⁵⁰. Aplicava traços decididos em pinceladas densas de cores, dando formas e relevos em tons claros e escuros como esboços; depois deixava seus quadros descansando contra a parede, não raro por vários meses, até vê-los novamente. Quando voltava a pôr seus pincéis sobre eles, examinava-os com rigorosa atenção, observando-os como seus inimigos no intuito de descobrir algum detalhe desagradável e de delicado entendimento. Ao finalizar a ação dedicava seu pincel a outra obra até que a primeira estivesse seca, seguindo seu ofício¹⁵¹. O desgaste do tempo e dos séculos, assim como as restaurações, não nos permitem apreciar plenamente o brilhantismo técnico e o senso de inovação de Ticiano, o desenvolvimento do quadro em tela, seu empasto e o uso para vernizes coloridos¹⁵².

Contudo, não contamos com descrições detalhadas sobre o processo de trabalho de Ticiano com o retrato. Seu primo Cesare Vecellio, ávido em aprender, observou como Ticiano pintava a armadura do eleitor da Saxônia em Augsburgo¹⁵³, mas em poucas palavras. Ticiano lançava-se sobre os retratos basicamente com o mesmo método que em outros tipos de pinturas¹⁵⁴. Via de regra, os clientes de Ticiano estavam muito ocupados para posar em sessões longas ou repetidas, e para alguns não era agradável posar. Ele sabia pintar retratos em pouco tempo, ainda que em outras obras fosse lento na finalização¹⁵⁵. O pintor mesmo orgulhava-se de poder alcançar um retrato parecido sem ter tido acesso direto ao modelo¹⁵⁶. Ticiano também sabia ser condescendente, colocando-se à disposição dos clientes para retocar suas obras, caso

¹⁵⁰ Fletcher. *Op. cit.* 2006. p. 44.

¹⁵¹ Ao trabalhar assim, Ticiano buscava atribuir as suas obras a mais perfeita simetria para que pudessem representar o belo da Natureza e da Arte. Checa Cremades. *Op. cit.* 2004. p. 180.

No século XVII, Marco Boschini equiparou Ticiano como “el buen cirurgajo que a veces reduce una inchazón o um exceso de carne”. Boschini. *La carta del navegar pitoresco*, edición de A Pallucchini, Roma. 1966, p. 711 *apud* Hills. *Cuerpo y espíritu en el arte de Tiziano*. In: VVAA. *Op. cit.* 2005. p. 173.

¹⁵² Fletcher. *Op. cit.* 2006. p. 45.

¹⁵³ *Juan Federico da Saxônia*, 1548. Óleo sobre tela. Museu Nacional Del Prado, Madri.

¹⁵⁴ Costumava trabalhar diretamente sobre o suporte preparado, traçando as linhas mestras da composição com pintura ou giz negro. às vezes pintava sobre retratos descartados de outros modelos, e com frequência introduzia modificações substanciais ao longo da execução. Logicamente, a cabeça era o que costumava sustentar um grau maior de acabamento. Fletcher. *Op. cit.* 2003. pp. 67-68.

¹⁵⁵ Essa foi uma característica que teve desde jovem, normalmente demorava em terminar suas pinturas e era comum atrasar até vários anos em satisfazer suas encomendas, mesmo dos clientes mais poderosos. Isso se devia, em parte, a necessidade de deixar que as camadas de pintura fossem secando antes de aplicar a seguinte. Hills. *Op. cit.* 2003. p. 45.

¹⁵⁶ Fletcher. *Op. cit.* 2003. p. 69.

algo não lhes agradasse, afirmando que apenas seu pincel poderia retocar suas pinturas ou para reparar danos causados pelo transporte¹⁵⁷.

As mudanças de composição, modificações e reutilizações de tela foram habituais em Ticiano; podemos comprová-las atualmente através de imagens de raio-X em várias de suas obras. Parece que, para ele, elas nunca estavam terminadas. Assim vemos que, uma vez acabados os quadros, ele seguia introduzindo mudanças na localização de personagens, eliminando e incluindo diferentes figuras e detalhes nas cenas¹⁵⁸.

O trabalho intenso e de procedimentos longos e elaborados exigiu a colaboração de discípulos e assistentes experientes que pudessem fazer frente a demanda crescente de cópias e de réplicas. Ticiano estava na cabeça de um grande ateliê. Depois de sua primeira temporada em Augsburg, ele pediu que os custos de sete pessoas que o acompanhavam fossem cobertos. Vecellio trabalhou com os membros de sua família, Horácio seu filho mais novo, e seu primo distante, Cesare, ambos competentes no gênero e dispostos a segui-lo em missões retratísticas que o acompanharam com a cidade imperial. Desse modo Ticiano satisfazia a demanda de réplicas e versões, por vezes limitando-se a fazer um esboço muito preliminar antes de encomendar a finalização a um ajudante de confiança¹⁵⁹.

Sua qualidade mais destacada na retratística era a capacidade de modelar um parecido convincente e conseguir, mediante eleição de atitude e atributos e a justa quantidade de espaço circundante, uma caracterização simples e louvável. O espaço – externo e interno - nas obras de Ticiano também era essencial. As personagens retratadas pelo pintor ocupam o maior espaço possível nos marcos em que se representam, conferindo à obra uma atmosfera peculiar¹⁶⁰. Sua arte não baseava-se na repetição de fórmulas.

¹⁵⁷ Fletcher. *Op. cit.* 2006. p. 35.

¹⁵⁸ C. Garrido. Aproximaciones a la técnica de Tiziano. In: Falomir Faus (Ed.). *Op. cit.* 2003. p. 105.

¹⁵⁹ Em vista do elevado número de retratos pintados por Ticiano e sua oficina, surpreende que sejam tão poucos os desenhos que se podem relacionar com eles. Naqueles casos em que se conservaram um desenho ou está documentado um *modello* pintado, parece provável que foram feitos a pedido do cliente. Fletcher. *Op. cit.* 2003, pp. 68; 70, ver nota 63.

¹⁶⁰ Garrido. *Op. cit.* 2003. pp. 102-103.

Profundamente interessado na aparência individual e em determinados efeitos ópticos¹⁶¹, Ticiano variava o toque, o tamanho e a direção da pincelada de acordo com a escala, o lugar de destino e o gosto de cliente¹⁶². Os retratos de Ticiano impressionaram contemporâneos como Vasari e Dolce por sua qualidade e quantidade¹⁶³. Os contemporâneos encontravam em seus retratos não apenas representações parecidas, mas vida. Ticiano sabia criar a ilusão de que um modelo de tamanho semelhante ao natural fosse capaz de ver ao espectador e responder-lhe¹⁶⁴.

Como destaca Panofsky¹⁶⁵, diferentemente de vários outros pintores do Renascimento - como Leonardo, Dürer, Miguel Ângelo - Ticiano não foi um *peintre philosophe*, ou um *peintre poète*, nem *peintre scientifique* ou *peintre savant*. O cadorino não escreveu poemas ou tratados sobre problemas de teoria artística ou mitologia. Contudo, isso não significou que não fosse culto pois ele vinculava-se a um círculo de amizades como as de Andrea Navagero, Sebastiano Serlio, Jacopo Strada e Pietro Bembo, além de Pietro Aretino e Jacopo Tatti, mais conhecido como Jacopo Sanssovinio¹⁶⁶.

Ticiano soube valer-se das relações e dos conselhos de algumas célebres personagens de seu tempo. Para a sua “correspondência oficial”, dirigida a seus clientes, Ticiano contava com a ajuda de amigos como Aretino, vindo de Mântua a Veneza em 1527, e de Sansovino, vindo de Roma, grande arquiteto e escultor. Quase imediatamente a sua chegada iniciou-se uma amizade que duraria toda a vida do pintor. Este triunvirato, formidável aliança entre as “três artes do desenho” e a literatura, exerceu uma enorme influência. Seus membros, unidos por afeto e interesses próprios, desfrutavam do prazer de estarem juntos, prestando-se favores¹⁶⁷.

¹⁶¹ Os observadores entendidos, como Dolce, reconheciam que as pinturas de Ticiano eram compostas de uma pintura óptica, com sugestões insinuante e manchas de cores que, à distância adequada, tomavam vida para despertar a reação do espectador. Hills. *Op. cit.* 2003. p. 44.

¹⁶² Fletcher. *Op. cit.* 2003. p. 71.

¹⁶³ *Idem.* p. 64, ver nota 13.

¹⁶⁴ *Idem.* 2003. p. 72. Os retratos de Ticiano chamavam a atenção também pela representação das roupas e seus tecidos que vestiam seus modelos, seu pincel era capaz de descobrir equivalências às texturas dos tecidos. Hills. *Op. cit.* 2003. p. 33.

¹⁶⁵ Panofsky. *Op. cit.* 2003. p. 97.

¹⁶⁶ Estava, sem dúvida, familiarizado com os temas em debate e as discussões ao longo do século XVI. Em seus quadros podemos perceber como demonstrou seu interesse pessoal por um conjunto de problemas fundamentais e interdependentes da existência humana – como a natureza da vida, da morte, do tempo, da beleza e do amor. *Idem.* p. 97.

¹⁶⁷ *Idem.* p. 32. A complexidade estilística da linguagem epistolar de Ticiano manifesta, como ricamente analisado na tese de Mancini, uma espécie de antologia dos numerosos literatos que o rodearam durante

Provavelmente, na amizade com Aretino Ticiano teve seus maiores êxitos. As cartas escritas pelo pensador - incluindo mais de 200 referências ao artista - foram publicadas em seis volumes em 1557, contribuindo decisivamente para difundir a fama de Ticiano além de Veneza. Graças a sua ampla difusão, governantes e cortesões de toda a Europa ocidental conheceram Ticiano como o pintor mais destacado de sua época, sobretudo como o melhor retratista dos tempos modernos¹⁶⁸.

A formação veneziana de Ticiano contribuiu para ele fixar-se como grande retratista. Seus mestres, os dois irmãos Bellini, foram à época retratistas afamados, legando êxitos como o Dux Leonardo Loredan de Giovanni e o sultão Mahomet II de Gentile¹⁶⁹. Os retratos produzidos para Afonso e Federico ao longo da década de 1520 já revelavam a inigualável maestria com que Ticiano conseguia uma caracterização encantadora e favorável aos retratados. Ou seja, uma das principais habilidades de Ticiano consistia em pintar a seus modelos como eles queriam parecer, mas ao mesmo tempo resultando algo convincente¹⁷⁰. Desta forma o pintor fixou cânones para o retrato aristocrático que exerceriam influência inclusive nos séculos seguintes.

Após retornar de Roma em 1546, Ticiano manteve relações com os Farnese, interrompidas no começo de 1548, quando Carlos V convidou-lhe para ir à corte imperial em Augsburgo, onde permaneceu entre janeiro e outubro daquele ano. A partir de então Ticiano permaneceria definitivamente a serviço da casa de Áustria, pintando para a corte e a família imperial no resto de sua vida. Em princípio as encomendas eram

sua vida. O pintor ajustou ou, melhor dito, fez que se ajustassem a grafia, o léxico, a gramática e a sintaxe de suas cartas com arranjo a seus destinatários respectivos, consciente de que sua correspondência constituía parte integrante de um sistema “público”, como o da corte, de que dependia acima de tudo sua autopromoção. Inaugurou sua relação com a corte imperial dos Habsburgos com Carlos V e continuou em seguida com a de Felipe, conseguindo instaurar e manter relações com os máximos expoentes daquelas cortes. Mancini. *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España*. Tese de doctor. Universidad Complutense de Madrid, Madri. 2010.

¹⁶⁸ Hope. *Op. cit.* 2003, p. 24.

¹⁶⁹ O sucesso do retrato garantiu a Gentile o título *eques auratus* concedido pelo próprio sultão, em 1481. National Galery de Londres.

¹⁷⁰ Ticiano contava com muitos recursos para manipular a expressão facial. Podia aumentar os olhos, romper a curva de uma sobrancelha. Era suscetível a beleza de um dedo estendido e ao brilho de uma cadeira de ouro, e hábil no tratamento das entradas dos cabelos. Explorou habilmente as oportunidades que lhe ofereciam as modas, por exemplo a das camisas decotadas, que incluíam um atrativo aos olhares por cima do ombro e das cabeças em volta, e convidava a comprar as texturas e as cores da tela. Fletcher. *Op. cit.* 2003. p. 71.

quase exclusivamente retratos¹⁷¹, a maioria deles destinada a formar parte da galeria dinástica pensada por Carlos V e sua irmã Maria da Hungria¹⁷².

Como vimos, entre a década de 1530 e 1550, Ticiano pintou para os duques de Mântua, Ferrara e Urbino, o papa Paulo III e o imperador Carlos V e suas respectivas famílias. Além disso, trabalhou para o governador de Milão, Afonso de Ávalos, e diversas obras suas foram enviadas como presentes ao duque da Toscana e ao rei da França.

Estas duas décadas marcam o ápice da atividade de Ticiano como retratista, em boa medida como consequência da vinculação com os maiores poderes temporais e espirituais da época, como vimos. Seus retratos exibem uma excelência técnica e capacidades psicológicas singulares, mas também a flexibilidade do pintor, capaz de representar com igual maestria duques, papas e príncipes, e a letrados, ou crianças e velhos. Os retratos destas décadas revelam igualmente sua adaptação às distintas tradições iconográficas, principalmente quando a serviço do imperador, mediante a adoção de novas tipologias como os retratos sentado, de corpo inteiro, equestre ou matrimonial, derivados de modelos romanos e nórdicos¹⁷³. Em Augsburgo, onde esteve por duas vezes, Ticiano ficou impressionado com o gosto e as tipologias alemãs e se encontrou com Lucas Cranach, o Velho¹⁷⁴.

No final de 1548, após regressar a Veneza, Ticiano voltou a deslocar-se, desta vez para Milão, onde se daria o primeiro encontro com Felipe de Habsburgo. Recém chegado a Genova, o príncipe Felipe escrevia ao embaixador espanhol em Veneza, Juan de Mendoza, para que convidasse Ticiano a Milão: “Y porque holgaríamos de hallar ahí en Milán a Ticiano cuando llegásemos, os encargamos mucho que vos le escribáis de manera que venga luego a esa Ciudad que en ello me haréis mucho servicio”¹⁷⁵. Ticiano aceitou o convite e partiu ao encontro do príncipe. Ainda sem conhecer pessoalmente o

¹⁷¹ Hope. *op. cit.* 2003. p. 26.

¹⁷² Muito menor é o número de retratos femininos de Ticiano, ainda que contando com as várias mulheres da casa de Áustria que não chegaram até nós. Sobre a destruição desses retratos mencionados no inventário de Maria da Hungria, ver: Wethey. *Op. cit.* pp. 202-203, n° L-24.

¹⁷³ Falomir Faus. *Op. cit.* 2003d. p. 183. Sobre Ticiano e os modelos do norte ver, Campbell. *Op. cit.* 1990. pp. 234-236.

¹⁷⁴ Fletcher. *Op. cit.* 2006. p. 36.

¹⁷⁵ Mancini. El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas. In: F. Checa Cremades (Dir.). *Felipe II, un monarca y su época*. Madri: Museo Nacional del Prado, 1998. p. 237.

artista, Felipe já pudera apreciar sua arte, especialmente a dos retratos pintados do imperador e da imperatriz Isabel, sua mãe.

Devido ao êxito de suas obras, Ticiano foi convidado para ir uma segunda vez a Augsburg, desta vez pelo próprio Felipe. Entre novembro de 1550 e agosto de 1551, realizou mais retratos dinásticos dos Habsburgos. Também entrou no serviço permanente de Felipe, comprometendo-se, ao que parece, a proporcionar-lhe dez quadros mais em intervalos regulares em troca de uma pensão vitalícia. Entre os quadros realizados por Ticiano para Felipe, os mais famosos são as chamadas “poesias”, uma série de temas mitológicos similar a *Dánae*, mas ligeiramente maior¹⁷⁶. Após o retorno desta segunda viagem a Augsburg, Ticiano começou a deslocar-se cada vez menos. Ao contrário de Antonio Moro, Ticiano não era poliglota, e isso pesou sobre suas relações com Felipe, com quem se comunicava em espanhol¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Hope. *Op. cit.* 2003. p. 27.

¹⁷⁷ Fletcher. *Op. cit.* 2006. p. 46.

2.5 O príncipe de Ticiano



Fig. 23 - Ticiano Vecellio. *Felipe II*. 1550-1551. Óleo sobre tela, 193cm x 111cm. Museu Nacional Do Prado, Madri¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Disponível em http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00411.jpg Acesso em 01/07/07/2012.

Neste retrato, Felipe apresenta-se em posição frontal de corpo inteiro em pé, no primeiro plano, ocupando o centro da tela com o corpo levemente voltado à direita, preenchendo praticamente metade do espaço delimitado do quadro. O príncipe ocupa o primeiro plano do quadro e esta ocupação do espaço dá uma sensação de monumentalidade e dignidade enfatizada ainda pela sua armadura, e se destaca pela luz em sua armadura, que aparece como banhada por um halo luminoso. A luz refletida é simulada de forma frontal.

A figura posiciona-se levemente na diagonal direita em direção ao foco de luminosidade incidente sobre o espaço retratado. Traja uma armadura de meio corpo de tom escuro, ornamentada com elementos dourados de motivos geométricos e florais. Suas calça e sapatilhas são de tonalidade branca. A personagem repousa sua mão direita sobre o elmo posto à mesa, onde se encontra também um par de manopla¹⁷⁹, enquanto a esquerda porta dois anéis, frente à lâmina de uma espada na altura da pélvis. Sua perna esquerda está tensionada, enquanto a direita está em repouso à frente, com o joelho levemente flexionado. A perspectiva horizontal da base retangular de uma coluna, com elementos florais ao centro, encontra-se na mesma altura do olhar do retratado. Este se volta para frente, ao encontro do possível observador da obra. Felipe é representado de cabelos curtos em tom castanho e barba curta em tom mais claro que os cabelos. Seu rosto angular de queixo estreito e projetado à frente alarga-se até as têmporas. Seus lábios grossos estão fechados. A composição do ambiente é austera, sem demais elementos votivos.

Segundo Checa Cremades¹⁸⁰, este retrato de Felipe com armadura constitui uma das mais solenes representações de poder no Renascimento, ressaltando a magnitude da obra, semelhante a outros retratos do imperador Carlos V, além do fato do príncipe apresentar-se de armadura. O historiador relaciona esse modelo de representação ao estudo realizado por Ernst Kantorowicz¹⁸¹ sobre antigos retratos de armadura, denominados *deuses de uniforme*. Conforme o estudo sobre os dois corpos do rei, essas

¹⁷⁹ Manopla é um tipo de luva que não possui a divisão entre os dedos, exceto pelo polegar, modelo comumente utilizado em armaduras.

¹⁸⁰ Checa Cremades. Felipe II en El Escorial: la representación del poder real. *Anales de historia del arte*, Madri: Universidad Complutense, n° 1, 1989. p. 125.

¹⁸¹ Kantorowicz. *Selected studies*. Nova Iorque: Locust Valley, 1965.

estátuas com couraça, também conhecidas como esculturas *thoracata* (ou *thoraca*)¹⁸², apareceram em diferentes regiões na época helenística. Posteriormente, generalizaram-se, quando príncipes e generais conceberam sua representação em formas divinas, desnudos ou vestidos. Prática relacionada a troféus e triunfos romanos que, *a priori*, possuíam um significado, e a partir do século II transformaram-se na concepção de *virtus perpetua* ou *virtus invicta*.

De acordo com Jenkins¹⁸³, esse modelo de escultura, como a de Augusto de Prima Porta [Fig. 1], seria a gênese do retrato oficial, ou *retrato de estado*, no século XVI. Rodríguez López¹⁸⁴ corrobora esta ideia, ao considerar a célebre estátua do *caesar* Augusto um excepcional modelo de traje militar copiado durante o Renascimento – momento em que a armadura *thoracata* teria tido ampla repercussão –, recebendo também o nome de armadura *alla antica*¹⁸⁵.

Na Europa do século XV, deu-se o desenvolvimento da armadura para a função defensiva. A partir do século XVI, esta adquiria um caráter suntuário e desportivo, com a difusão de decorações. Em pouco mais de 25 anos, houve uma autêntica revolução decorativa no trabalho dos armeiros, com novas técnicas, atribuindo a suas peças o sentido suntuário exigido à época¹⁸⁶. O imperador Maximiliano I destacou-se nesta nova prática, ao regulamentar assuntos referentes a torneios e exposições de nobres. Por volta de 1525, esses novos modos distintos da armadura propagaram-se pela Europa, na decoração dos principais centros de produção armadora - a corte de Augsburgo e o ducado de Milão -, com características distintas. No reinado do imperador Carlos V, por esses centros armeiros de maior prestígio, o monarca seguia a moda imposta por seu avô paterno.

¹⁸² Tipo de escultura onde o tronco e o abdômen do corpo de um homem com traje militar e peitoral encouraçado é composto por imagens de exaltação alusivas a vitórias em que supostamente o personagem da escultura teria participado. Sobre estatuas *thoracatas*, ver: P. Acuña Fernández. *Esculturas militares romanas de España y Portugal, I. Las esculturas thoracatas*. Madri: CSIC, 1975.; S. Perea Yébenes. Una *thoracata* imperial hispana, inédita, posible escultura de Trajano. *AnnMurcia*. Múrcia: Universidad de Murcia n° 19-20, 2003-2004.

¹⁸³ Jenkins, *Op. cit.*

¹⁸⁴ M. I. Rodríguez López, Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madri, *Gladius*. CSIC. N° 22, 2002. p. 238

¹⁸⁵ Filippo Negroli foi o primeiro que pôs a prática destas armas *a la antigua* no Renascimento. É em suas obras onde aparecem pela primeira vez os termos *alla antica*, *alla romana* ou *all'eroica*. Cf: S. W. Pyhrr; A. J. Godoy. *Heroic armor of the italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1998. p. 2.

¹⁸⁶ Rodríguez López. *Op. cit.* p. 241,

A esmerada educação de Carlos V convertera-o num cavaleiro *alla antica*, um *miles christianus*, seguindo um código medieval de conduta. Mas sem dúvida, os ideais surgidos com o Renascimento fizeram-no, da mesma forma, conhecedor da Antiguidade clássica, seus mitos e lendas, assuntos explorados como emblemas representativos de poder. A vinculação de Carlos V à Antiguidade apresentou-se de duas formas distintas: como exaltação e superação desta época, e mediante o exemplo dos heróis antigos¹⁸⁷. No século XVI, reis e nobres impuseram a prática de assimilar sua própria imagem às dos heróis e deuses da mitologia clássica, feito que alcançou uma de suas principais manifestações no fabrico de armas e armaduras.

O motivo do elmo, onde Felipe repousa sua mão direita¹⁸⁸ sobre uma base recoberta por tecido aproximado ao veludo vermelho [Fig.24] – cor referenciada à aristocracia e aos deuses olímpicos, também foi utilizado por Ticiano anteriormente em outros retratos de príncipe, como no de meio corpo do duque de Urbino [Fig. 25; 26] e num de corpo inteiro do imperador Carlos V [Fig. 27; 28]. No entanto, chama a atenção o fato do elmo do retrato de Felipe - diferente dos dois citados antes - ser um modelo aberto, ao estilo clássico romanizado das representações dos *caeseres*. Não por acaso, o elmo do retrato de Felipe é muito semelhante ao utilizado por seu pai no retrato equestre pintado por Ticiano para o imperador em Mühlberg, uma alegoria comemorativa da vitória sobre os que ousavam enfrentar o poder imperial do *caesar*. Outro tradicional emblema, a coluna presente em diversas representações de retratos dos Habsburgos, seria também uma clara referência à Antiguidade. A coluna, além de ser um símbolo de força moral, era também um elemento arquitetônico ligado ao brasão e insígnias da casa de Áustria¹⁸⁹. Segundo Woodall, a coluna estava associada ao poder e alcance da autoridade dos Habsburgos¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Checa Cremades. *Op. cit.* 1989. p. 199.

¹⁸⁸ Com relação a este detalhe, Campbell chama atenção para a característica de distorção natural da aparência para um efeito artístico empregado por Ticiano. O pintor teria achado mais conveniente, a fim de acomodar o elmo sobre a mesa, deixar o braço direito de Felipe com um desenho fora de perspectiva para que sua mão direita pudesse repousar sobre o elmo na mesa. Campbell. *Op. cit.* 1990. p. 239.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ Woodall. An Exemplary Consort: Antonis Mor's Portrait of Mary Tudor, *Art History*, 14, 2, Londres, junho 1991. pp. 211-212.



Fig. 24. Detalhe do elmo sobre a mesa na fig. 23.

Em seu estudo sobre a pintura espanhola no *siglo de oro*, J. Gallego interpreta a mesa onde figura o elmo como atributo de majestade e justiça que os monarcas representavam, pois o móvel quase nunca aparece em retratos *plebeyos*. Uma curiosidade da composição desta mesa seria o formato de seu pé de apoio, no canto direito da tela, lembrando uma pata de animal com garras.



Fig. 25 - Ticiano Vecellio. *Francesco María della Rovere, Duque de Urbino*, 1536-1538. Óleo sobre tela, 114 x 100 cm. Galeria dos Uffizi, Florença¹⁹¹.



Fig. 26 – Detalhe do capacete na fig. 25.

¹⁹¹ Disponível em <http://www.titian-tizianovecellio.org/Francesco-Maria-della-Rovere,-Duke-of-Urbino-1536-38.jpg> Acesso em 01/07/2012.



Fig. 27 - Pantoja de la Cruz, Juan. *El emperador Carlos V*, cópia segundo Ticiano [1548], 1605, óleo sobre tela, 183 cm x 110 cm. Madri, Museu Nacional do Prado¹⁹².



Fig. 28 – Detalhe do capacete na fig. 27.



Fig. 29 - Ticiano Vecellio, *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, 1548, 335 cm x 127 cm. Madri, Museu do Prado¹⁹³.



Fig. 30 – Detalhe do elmo da fig. 29.

¹⁹² Disponível em http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01033.jpg Acesso em 01/07/2012.

¹⁹³ Disponível em http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00410.jpg Acesso em 01/07/2012.

Felipe demonstrou que realmente queria suceder ao imperador. Antes e durante a reunião familiar dos Habsburgos e na dieta imperial de Augsburgo, em 1551, pressionou seu pai para assegurar-lhe o título, incluindo o direito também para seu filho D. Carlos. Entre o inverno de 1550-1551, graças à mediação de Maria de Hungria, chegou-se a um acordo entre os dois ramos dos Habsburgos. Fernando, como “rei dos romanos”, sucederia a Carlos V no Sacro Império, a seguir na linha sucessória seria a vez de Felipe e depois o arquiduque Maximiliano. Estabelecia-se assim o princípio de sucessão alternada entre os ramos austríaco e espanhol dos Habsburgos¹⁹⁴.

A figura de Felipe no retrato segue uma tradição de atitude estatuária, referenciando alguns atributos da majestade real no século XVI, além da Antiguidade clássica pela analogia ao cânone de proporções da beleza do corpo humano e à estátua grega de Doríforo, de Policleto. Na Espanha dos Áustria, os monarcas eram representados de pé, exceto na velhice quando poderiam figurar sentados. Outro detalhe na anatomia de Felipe, a exemplo do retrato de três quartos analisado no começo do capítulo: a região genital do príncipe é destacada novamente com a projeção de seu itifalo.



Fig. 31 – Itifalo de Felipe em detalhe da fig. 23.

Novamente, como característica da dignidade de majestade, o rosto de Felipe expressa indiferença e serenidade, alheio a qualquer tipo de preocupação. O olhar de Felipe lança-se em direção ao observados, fazendo-se de cima para baixo, como em diversos outros “retratos de Estado”. A fisionomia, em voga na época, fazia do rosto e da aparência do monarca uma forma de representar suas virtudes¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Sobre a disputa dinástica entre os Habsburgos pela coroa imperial trabalharemos com mais detalhes no Capítulo III – A síntese pictórica (subcapítulo: 3.2 Do *felicísimo viaje* à crise na casa de Áustria)

¹⁹⁵ Bouza. La majestad de Felipe II. Construcción del mito real. In: J. Martínez Millán (Ed.). *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial, 1998b. p. 48.



Fig. 32 – Detalhe do rosto de Felipe na fig. 23

Segundo Juan Huarte de San Juan, os reis teriam o humor, diferentemente dos mortais que teriam vários, numa mostra de equilíbrio ideal. Sua aparência e seu comportamento refletiriam qualidades internas. O rei deveria apresentar beleza perfeita de rosto para atrair o amor de seus súditos, cabelos loiros - um meio termo entre o branco e negro -, além de um peso médio e um comportamento virtuoso. Essas concepções da fisionomia influenciaram as formas como os monarcas espanhóis eram representados no século XVI. Seu comportamento, expressões e controle das emoções deveriam fazer tremer qualquer um em sua presença, e essa autoridade e glória deveriam ser assim reproduzidas nos retratos de corte.

Em carta de los Cobos ao imperador, na qual comunicava-se o desenvolvimento da atuação política do jovem regente e como este seguia os conselhos de Carlos V enviados nas *instrucciones* de Palamós, o secretário imperial informava que Felipe tratava os assuntos entre seus conselheiros com “una natural terribleza y magestad e ímpeto que estremeze”. Já no reinado de Felipe II, seu secretário Antonio Pérez escrevia que o sorriso do rei cortava como o fio de espada, relatando a astúcia e a sagacidade do monarca com seu olhar basilisco e de gato, que cravava a alma dos que estavam por perto, até deixá-los tremendo¹⁹⁶.

¹⁹⁶ *Idem.*

Os traços físicos de Felipe no retrato de Ticiano são semelhantes às descrições e outros retratos de pintores deste príncipe. Em 1554, John Elder, um observador escocês, descrevia Felipe com uma estatura mediana:

De rostro es bien parecido, con frente ancha y ojos grises, de nariz recta y de talante varonil. Desde la frente a la punta de la barbilla, su rostro se empequeñece; su modo de andar es digno de un príncipe y su porte tan derecho y recto que no se pierde una pulgada de altura; con la cabeza y barba amarillas. Y así, para concluir, es tan bien proporcionado de cuerpo, brazo, pierna, y lo mismo todos los demás miembros que la naturaleza no puede labrar un modelo más perfecto¹⁹⁷.

Em 1557, na abdicação de Carlos V à coroa imperial em Bruxelas, Federico Badoaro, embaixador veneziano, descrevia Felipe ao senado da Sereníssima República:

Es de estatura pequeña y sus miembros son finos. Tiene la frente despejada y hermosa, grandes ojos azules, las cejas espesas, la nariz bien proporcionada, a boca grande y un labio inferior grueso que le causa alguna molestia. Lleva la barba corta y en punta. Es de piel blanca y de cabello rubio, lo que le hace parecerse a un flamenco. En cambio su aspecto es altivo porque su comportamiento es español (...)¹⁹⁸

A Época Moderna conheceu retratos com o fito de registrar a *vera facies* dos indivíduos, seus traços mais particulares, abrindo um leque de peças no qual seria conveniente falar de verossimilitude na representação, de adequação da retórica entre a condição e o *status* do modelo e sua expressão visual¹⁹⁹. O caso mais extremo dessa nova forma de pensamento e prática, segundo o autor, estaria nos retratos de estado e majestade, nos quais, como sugeria o artista português e teórico da arte Francisco de Holanda em 1548, nem seria necessário esboçar os traços particulares de um indivíduo para reconhecer nele sua identidade real. O conflito entre ideal e real seria tema fundamental no debate de uma cultura renascentista fundamentada em modelos da retórica ciceroniana e da analogia horaciana entre pintura e poesia para forjar a imagem de um monarca no século XVI.

Na Época Moderna, perpetuou-se a ideia de que apenas um grande artista seria digno de produzir uma pintura ou escultura de um soberano para registrá-lo pela eternidade. Ticiano Vecellio logrou em vida ser reconhecido como maior artista de seu tempo, o Apelles de sua época, consagrando-se com retratista preferido de Carlos V e continuando a ter êxitos sob o mecenato de Felipe II.

¹⁹⁷ Apud G. Parker. *Op. cit.* p. 30.

¹⁹⁸ Apud Bennassar. *Op. cit.* p. 26.

¹⁹⁹ Bouza. *Palabra e imagen en la corte*. Madri: Abada, 2003. pp. 97-105.

Há um debate ainda em aberto sobre a data de criação do retrato de Felipe de armadura do Museu do Prado. De um lado, alguns situam a origem do retrato entre 1550-1551 – como catalogado no museu espanhol -; de outro, há os que reivindicam à obra uma data anterior, entre 1548 e 1549. No primeiro encontro de Felipe com Ticiano em Milão, o jovem príncipe teria encomendado obras ao pintor, incluindo um retrato seu. A partir deste ponto ocorre a divergência historiográfica. A documentação escassa referente a esse pedido e à comunicação entre Felipe e Vecellio, intermediada também pelo embaixador espanhol em Veneza, Juan Hurtado de Mendoza, não permite tomar afirmativas exatas sobre a data e a procedência do retrato do Museu do Prado.

Para Campbell²⁰⁰ parece impossível, devido à falta de documentação, afirmar se o retrato do Museu do Prado foi realizado em Milão entre 1548-1549, ou como uma pintura para Maria da Hungria em Augsburgo, em 1550-1551. Campbell inclina-se a acreditar – a partir da aparência de Felipe no retrato e possíveis influências da obra sobre pinturas de Antônio Moro em 1550 [Fig. 32] – se tratar do retrato produzido em Milão.



Fig. 33 – Antonio Moro, Maximiliano II de Áustria, 1550. Óleo sobre tela, 184 x 100cm. Museu Nacional do Prado, Madri²⁰¹.

²⁰⁰ Campbell. *Op. cit.* 1990. pp. 239-243.

²⁰¹ Disponível em http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P02111.jpg Acesso em 01/09/2012

Hope²⁰² é mais categórico na oposição à data atribuída pelo museu espanhol, buscando reconstruir, a partir das fontes disponíveis e suas hipóteses, o contexto da produção do retrato. Brown²⁰³, apesar de referir-se à obra como feita entre 1548-1549, não chega a apresentar uma argumentação. Kusche²⁰⁴, aparentemente, não discorda da cronologia oficialmente conferida ao retrato.

Em 29 de janeiro de 1549, Domingo de Orbea, um dos tesoueiros de Felipe, reembolsava-se de mil escudos com que tinha pagado a Ticiano “por razón de ciertos retratos que saca por mi mandado”²⁰⁵. Segundo Hope, a partir da carta de um amigo de Ticiano, um desses retratos era do próprio Felipe. Por outra carta, de Antoine Perrenot de Granvela, escrita em 21 de junho, sabemos que Ticiano realizava outro retrato de Felipe para sua tia Maria da Hungria. E a partir de uma resposta de Ticiano, em 1º de junho, a uma carta de Granvela escrita em 28 de abril, descobrimos o pintor trabalhando numa segunda cópia do retrato de Felipe, desta vez a pedido do próprio Granvela. Em 9 de julho, o embaixador Hurtado de Mendoza informou ao príncipe que Vecellio entregara-lhe o primeiro retrato de Felipe, sendo enviado para Flandres, e a partir deste retrato o pintor fazia outros dois - versões para Granvela e Maria da Hungria. A data de chegada do retrato original não é documentada, mas o historiador acredita que esta se daria ao fim do verão de 1549. Nestes dois pontos, referentes às duas cópias encomendadas para Ticiano e à época em que Felipe recebeu seu primeiro retrato pintado pelo veneziano, Hope²⁰⁶ e Campbell²⁰⁷ concordam.

Em fins de 1549, Ticiano teria ficado doente, não enviando a cópia do retrato de Felipe para Granvela até 22 de março de 1550. Na correspondência conservada, Hope não encontra mais nenhuma referência explícita à cópia do retrato do príncipe a sua tia. Mas numa carta escrita por Felipe a Hurtado de Mendoza, de 3 de julho de 1550, este solicitava que o pintor veneziano fosse para Augsburgo levando consigo uma obra do príncipe. Sobre esta obra, Hope não tem certeza se seria a cópia referente a Maria ou a

²⁰² Hope. *op.cit.* 2005. pp. 127-148.

²⁰³ J. Brown. *Pintura na Espanha 1500-1700*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 47.

²⁰⁴ Kusche. *Op. cit.* pp. 62-69.

²⁰⁵ Hope. *Op. cit.* 2005. p. 134.

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ Campbell. *Op. cit.* 1990. p. 243.

Dánae que o príncipe encomendara²⁰⁸. Está claro apenas que, nos dois encontros entre Felipe e Ticiano, foram pintados retratos do príncipe.

O primeiro comentário de Felipe sobre um retrato seu de Ticiano encontra-se na carta escrita a Maria da Hungria em 5 de maio de 1551 em Augsburgo. Nela encontra-se a crítica do príncipe a alguns autores que subestimavam seus gosto e conhecimento artísticos. Felipe afirma ter enviado a sua tia um retrato não muito de seu agrado, por parecer a armadura feita às pressas. Como o único retrato conservado de Felipe de armadura é o encontrado no Museu do Prado, este seria a obra citada na carta de 1551. Assim, este retrato teria sido feito no segundo encontro do príncipe com Ticiano, em Augsburgo, entre 1550-1551. Mas para Hope²⁰⁹ esta teoria tropeça numa série de equívocos. Pois Maria de Hungria certamente possuía uma obra com as mesmas características, como aponta seu inventário póstumo em 1558.

Os clientes mais sofisticados de Ticiano entendiam o processo criativo descrito em detalhes em uma carta enviada por Juan Hurtado de Mendoza, em 1549, para o príncipe Felipe:

Quanto a lo que Vuestra Alteza envió a mandar en el enviar de los retratos, Titian me ha dado el primero, el qual envió con este correo. Del mismo se han sacado otros dos que, a mi parecer, non están tan propios, pero están bien, y estarán mejor como salgan de la postrera mano, porque cada día lo va Titian afinando; y creo estarán del todo acabados de aquí a pocos días²¹⁰.

Este impasse divide a opinião dos historiadores sobre a origem do retrato do Museu do Prado: seria o original enviado para Felipe em 1549? A cópia pertencente a Granvela de 1550? Ou o presente dado a Maria da Hungria, em 1551? A definição da cronologia correta ao retrato torna-se determinante, pois de acordo com o período de sua produção ele insere-se num contexto específico da formação de Felipe em sua primeira viagem pelos territórios de seu pai, entre 1548-1549. Caso sua origem seja do período entre 1550-1551, abre-se um novo cenário interpretativo, pelo fato de serem esses os anos da dieta de Augsburgo, onde o debate sobre os rumos sucessórios de Carlos V e a divisão de seus domínios acabaram por acirrar a cisão entre os dois ramos da casa de Áustria, na disputa pelos territórios e a coroa imperial por Fernando e Felipe, como veremos no próximo capítulo.

²⁰⁸ Hope. *Op. cit.* 2005. p. 135.

²⁰⁹ *Idem.* pp. 138-140.

²¹⁰ *Apud* Fletcher. *Op. cit.* 2006. p. 45.

Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle, historiadores da arte do século XIX, afirmaram que a finalidade da viagem de Ticiano para Augsburg era pintar retratos de Felipe para fins de propaganda e divulgar a imagem do príncipe²¹¹. Ambos afirmam que o retrato de Felipe do Cincinnati Art Museum [Fig. 34], que analisaremos adiante, é um protótipo para o retrato do Prado de armadura e outro de corpo inteiro da Galeria dos Uffizzi [Fig. 33], sendo ambos simplesmente alterados de traje e pose. Este esforço de propaganda foi necessário, como sugerem de forma perspicaz, pois foi em Augsburg que se deram em 1550 os acordos sobre a abdicação de Carlos V e a sucessão ao trono imperial.



Fig. 34 - Ticiano Vecellio (Ateliê). Felipe II. c. 1554. Óleo sobre tela. 185cm x 103cm. Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florença²¹².

²¹¹ J. A. Crowe; G. B. Cavalcaselle. *The life and times of Titian*. vol. 2. Londres: John Murray, 1881. pp. 207-208.

²¹² Disponível em: <http://www.wga.hu/art/t/tiziano/10/22/10philip.jpg> Acesso em 01/07/2012.

Os retratos de Felipe de armadura ou em traje de corte ilustram seu desejo de imitar seu pai através da tradição visual de Carlos V que Ticiano estabeleceu para a casa de Áustria, e eles demonstram o interesse de Ticiano em manter esta continuidade visual entre pai e filho. Esta continuidade é transmitida também através do retrato de Felipe sentado, que analisamos a seguir.

2.6 *Philippvs Hispan Rex*



Fig.35 - Ticiano Vecellio. *Felipe II*. c. 1550-1551 (?). Óleo sobre tela. 107,2 x 92,7cm. Museu de Arte de Cincinnati, Cincinnati²¹³.

²¹³ Disponível em: <http://www.cincinnatiartmuseum.org/explore/collection/collections/?u=6036453>
Acesso em 01/07/2012.

O retrato abrigado no Cincinnati Art Museum constitui uma obra singular sobre a imagem de Felipe de Habsburgo. Raríssima representação no formato três quartos, nela o príncipe figura sentado num trono suntuoso com detalhes de encosto em vermelho bordados de dourado e apoios para os braços de madeira, adornados de tons também de ouro; ele carrega um cetro em sua mão direita e leva uma coroa decorada, ao que parece, com pedras preciosas incrustadas. Ao fundo, observa-se a constituição do espaço com uma rica cortina com detalhes em arabesco e motivos florais, e na parte da lateral direita do retrato uma janela aberta, denotando a atmosfera de um ambiente interno da cena retratada.

A obra tem sido objeto de estudos de restauração e recuperação, criando uma mistica sobre sua análise. A superposição de retoques e atributos possivelmente incluídos em diferentes momentos de sua produção transforma o retrato num perigoso desafio de interpretações, com o risco de se tornarem demasiadamente intuitivas e/ou arbitrarias. As radiografias realizadas do retrato, ajudando a identificar e eliminar retoques sobre sua superfície pictórica²¹⁴, esclarecem parcialmente as questões suscitadas por sua enigmática iconografia e as informações sobre a data de sua produção.

Com evidente intenção de exaltar a dignidade régia de Felipe, o retrato parece estar ainda em estado de esboço, pois alguns de seus detalhes indicam uma execução um tanto sumária – claramente perceptível na composição das mãos e pela vestimenta trajada por Felipe. Sabemos que Ticiano e Felipe encontraram-se por duas vezes - a primeira em Milão (1548-1549), a segunda em Augsburg (1550-1551) –, antes do matrimônio de Felipe com Maria Tudor em agosto de 1554, e antes da abdicação ao trono de Nápoles e dos Países Baixos por parte de Carlos V. Portanto, respeitando-se a datação atribuída ao retrato segundo o Cincinnati Art Museum, supõe-se que elementos como o cetro e a coroa foram incluídos à peça num segundo momento. Esta hipótese corrobora a ideia da obra ser um *modello*, espécie de suporte visual sobre o qual Ticiano registrou de maneira rápida e breve os dados necessários à elaboração e ao desenvolvimento posterior da composição.

²¹⁴ M. F. Rogers Jr. & R. L. Mayers. Titian's modello of Philip II'. Cincinnati, *Cincinnati Art Museum Bulletin*, XII, 1984. pp. 4-10.

No entanto, alguns estudiosos acreditam que este não é um esboço, mas uma obra inacabada²¹⁵, o que nos leva a outros questionamentos: se o retrato é mesmo uma obra inacabada, porque Ticiano a preservaria neste estado por, no mínimo, duas décadas em seu ateliê? Ou então não reaproveitou a tela, como sabemos ser uma prática comum em seus trabalhos? A maioria dos estudiosos, contudo, concorda que esta foi certamente um esboço ou estudo para versões posteriores.

Uma coleção particular de Genebra²¹⁶ abriga um quadro ligeiramente menor [Fig. 35], mas muito semelhante ao retrato atualmente em Cincinnati. Tradicionalmente os estudiosos aceitam sua atribuição a Ticiano²¹⁷. Somente John Spike insinuou a possibilidade de que a versão final não pode ser do pintor²¹⁸. Miller também se posiciona de forma cética à autoria do retrato aos pincéis de Ticiano ou de seu ateliê²¹⁹.



Fig. 36 – Ticiano (?) ou Franz von Lenbach (?). *Felipe II*. c. 1550–1556 ou c. 1880s. Óleo sobre tela. 96cm x 75cm. Coleção privada²²⁰.

²¹⁵ S. R. Miller. A tale of two portraits: Titian's seated portraits of Philip II. *Visual Resources*, Volume 28, Routledge, part of the Taylor & Francis Group, Number 1, 1 March 2012. p.109 n. 34.

²¹⁶ F. Valcanover. *Tutta la pittura de Tiziano*. Vol. II. Milão: Rizzoli, 1960. Tav. 49. Sua localização permanece incerta. A literatura recente simplesmente se refere à sua localização como antigamente na coleção de Dr. Torsten Kreuger, em Genebra. Miller. *Op. cit.* p. 106.

²¹⁷ Wethey. *Op. cit.* pp. 130-131; B. Berenson. *Italian pictures of the Renaissance: the venetian school*. Vol. I. Londres: Phaidon Press, 1957. Vol. I p. 184, Vol. II, p. 994.; R. Pallucchini. *Tiziano*. Florença: G. C. Scansono Editore, 1969. p. 300, fig. 289; H Tietze. *Titian paintings and drawings*. Viena: Phaidon Press, 1937.

²¹⁸ John Spike. Italian paintings in the Cincinnati Art Museum. Cincinnati. *Cincinnati Art Museum*, 1993. p. 93.

²¹⁹ Segundo Miller, a dificuldade de localização da pintura, a falta de estudos e exames técnicos para assegurar sua atribuição podem ser devido às intenções de algum inescrupuloso proprietário ou um erro honesto de autoria e, embora o retrato da coleção de Franz Von Lenbach não tenha a intenção de enganar, a pintura, no entanto, tem enganado a um público talvez disposto. Miller. *Op. cit.* p. 113.

²²⁰ O. Fischel. *Tizian: Des meisters Gemälde in 230 Abbildungen*. Estugarda: Deutsche Verlags-Anstalt, 1904. p. 110.

Os dois retratos mostram em cerca de três quartos de comprimento Felipe sentado em uma cadeira de madeira coberta com dorsel de tecido com o rosto voltado para a esquerda dirigindo o olhar para o espectador. As principais diferenças entre as duas obras estão nos detalhes e acabamentos da pintura. No retrato de Genebra Felipe aparece sem luvas, com mãos e dedos bem finalizados e sustentando o cetro em posição mais firme, com a mão sobre o colo. O acabamento de suas vestes está mais definido, com detalhes conferindo ao tecido maior volume e movimento que no retrato de Cincinnati. O detalhamento da paisagem externa visível ao fundo da cena pela janela lateral também apresenta uma execução mais cuidadosa e destacada. Outra mudança destacada na composição seria a boina sobre a cabeça de Felipe no lugar da coroa adornada do outro retrato. Essas características do retrato de Genebra podem contribuir para conceber a obra localizada em Cincinnati como um *modello* conservado para a produção de outras peças no mesmo formato²²¹.

Contudo, esta hipótese pode ser refutada pelos estudos radiográficos apresentado por Rogers-Mayer²²², que parecem confirmar a adição posterior da coroa ao retrato, mas não do cetro, que teria sido pintado ao mesmo tempo do restante da figura de Felipe e do fundo do cenário representado, mesmo que se consiga distinguir alguns retoques de detalhes na posição dos dedos. Tietze-Conrat²²³ atribuem o retrato ao ano de 1554, justificando esse posicionamento pelo fato de Felipe estar representado com o cetro em mão, numa alusão ao período em que o príncipe fora coroado rei de Nápoles por ocasião de seu casamento com a rainha da Inglaterra, ou a 1555, momento em que Carlos V realizou a abdicação de diversos títulos em nome de seu filho, partindo para sua reclusão no mosteiro de Yuste, na Estremadura espanhola.

A presença da coroa e do cetro [Fig. 36; 37] neste esboço levou muitos a acreditarem que uma data entre 1554 e 1556 seria a mais adequada. A data de 1554 é quando Felipe tornou-se rei da Inglaterra depois de seu casamento com Maria Tudor, e também quando se tornou rei de Nápoles, como presente de casamento de seu pai. O ano de 1556 é quando Felipe tornou-se, oficialmente, rei de Espanha e dos territórios

²²¹ ROCCHI, G. *Titien*. Le pouvoir en face. París: Skira, 2006. p. 71.

²²² Rogers Jr & Mayers. *Op. cit.* p. 7.

²²³ Cf. E. Tietze-Conrat. Titian's workshop in his late years. *Ars Bulletin*, XXVIII, 1946.

herdados após a abdicação de Carlos V. Neste esboço, Felipe aparenta praticamente os mesmos traços faciais da idade do retrato de armadura do Prado.



Fig 37 – Detalhe da coroa na fig. 35.



Fig 38 – Detalhe do cetro na fig. 35.

Apesar da dubitativa cronologia de criação, ao retrato é consensualmente atribuído a Ticiano pelos especialistas. Podemos resgatar a trajetória da obra através de sua primeira menção, no inventário produzido por Carlo Ridolfi em 1648, no qual o quadro é citado entre as peças encontradas na casa de Ticiano no momento de sua morte²²⁴. Isso ocorria pelo fato desses quadros não satisfazerem ao critério convencional de acabamento de Ticiano, uma questão sem dúvida subjetiva ao artista. Provavelmente eram necessários retoques em seus detalhes decorativos para facilitar a entrega ou a venda da tela²²⁵.

A venda da residência de Ticiano foi realizada em 1581 por seu filho Pomponio. O comprador do imóvel, incluindo seu ateliê e as obras existentes no local, foi um antigo amigo do pintor Cristoforo Barbarigo. Depois o retrato passou à coleção de Sebastiano Giustiniani Barbarigo, de Pádua²²⁶. Nesta cidade, o quadro foi visto e

²²⁴ Wethey. *Op. cit.* p. 130.

²²⁵ Entre alguns dos exemplos de obras que ficaram inacabadas no ateliê de Ticiano estão *O castigo de Marsias*, onde faltavam detalhes decorativos na coroa de Midas, a joia no turbante de Pilados no *Ecce-Homo* de Saint Louis. Falomir Faus. *El último Tiziano [1551-1576]*. *Op. cit.* 2003e. p. 247.

²²⁶ G. Barbarigo. *Portraits of Philip II of Spain and Francis I of France by Titian: formerly in the possession of Count Sebastian Giustiniani Barbarigo (of Padua)*. Londres: 1912.

estudado por Cavalcaselle e Crowe no século XIX²²⁷. O retrato ainda pertenceria a alguns proprietários em diferentes locais entre os séculos XIX e XX - como Lenbach, de Mônaco, e Thomas J. Emery, de Cincinnati²²⁸ -, antes de ser adquirido pelo Cincinnati Art Museum em 1913.

Equívocos sobre qual o pertencimento e a proveniência da pintura levaram a confusão no passado, mas o esboço a óleo na verdade tem origem muito segura e documentada. Embora do retrato do Cincinnati foi, por vezes, erroneamente conectado com o retrato acabado, segundo Miller²²⁹, Ridolfi afirmou em 1648 que o esboço estava no estúdio de Ticiano no ano de sua morte, em 1576²³⁰, e mais tarde foi vendido pelo filho do pintor Pomponio para Cristoforo Barbarigo, de Pádua, em 27 de outubro de 1581²³¹. Pouco depois da morte do pintor, a sua casa foi assaltada e documentos foram roubados, o que provavelmente explica a falta de livros que registrem os contratos e finanças de Vecellio tal como realizavam Lotto ou Bassano²³². O esboço a óleo permaneceu na família até 1880, quando Barbarigo Franz Von Lenbach, um colecionador e artista alemão, comprou o quadro. A viúva de Lenbach vendeu a pintura em 1911 para os negociantes de arte da Agnew, em Londres. Sir Hugh Lane comprou da empresa da Agnew em 1913 e vendeu para Mary Emery no mesmo ano. Em 1927, o esboço foi transmitido para o Cincinnati Art Museum por Emery²³³.

Recentemente Hope²³⁴ reconsiderou a questão sobre a localização do retrato, concluindo que não há, de fato, evidência de que Cristoforo Barbarigo tenha comprado ao mesmo tempo a casa e os quadros de Ticiano lá contidos. Além disso, Hope observa que o quadro não aparece na lista de quadros inventariada em 1600, pouco antes da morte de Barbarigo. Mas isso pode significar, também, que Barbarigo não tenha considerado o quadro como um trabalho de Ticiano, ou que o quadro possa ter entrado na coleção dos Barbarigos após 1600.

²²⁷ G. B. Cavalcaselle; J. A. Crowe. *Titian: his life and times*. Vol. II, Londres: Garland Pub, 1878. pp. 157-159.

²²⁸ Valcanover. *Op. cit.* p. 36.

²²⁹ Miller. *Op. cit.* p. 105.

²³⁰ Rogers Jr & Mayer. *Op. cit.* p. 5; Carlo Ridolfi. *The life of Titian*. In: Julia Conway Bondanella, Peter Bondanella, et al. (Ed.). University Park: Pennsylvania State University Press, 1996. pp. 124-125.

²³¹ Giuseppe Cadorin *apud* Rogers Jr & Mayer. *Op. cit.* p. 5.

²³² Fletcher. *Op. cit.* 2006. p. 36.

²³³ Miller. *Op. cit.* p. 105

²³⁴ Hope. *Op. cit.* 1990. p. 57.

De qualquer forma, para os objetivos de nosso estudo, a influência e a formação iconográfica da imagem retratística de Felipe de Habsburgo, o quadro legitima-se como fonte para nossa pesquisa por, no mínimo, três motivos: primeiramente, ele apresenta nossa personagem em análise, Felipe; em segundo lugar, a autoria do retrato é até o presente conferida incontestavelmente ao pincel de Ticiano; finalmente, o debate da crítica especializada localiza sua produção em nossas balizas temporais.

A história das alterações no esboço, transformações e restaurações revela muito, mas não pode por completamente de lado as preocupações com relação à cronologia e intenção²³⁵. Uma fotografia em raios-X revela traços de uma inscrição no retrato do Cincinnati que diz PHILIPPVS HISPAN REX em letras amarelas pintadas sobre um pedestal cinza em algum momento do século XVIII, ou antes²³⁶. Também não é possível determinar quando a coroa foi incluída no retrato²³⁷. A coroa é raramente aceita como sendo da mão de Ticiano, mas pode ter sido adicionada por um de seus assistentes, mas a inclusão do cetro é confirmada por fotografias de raios-X que corroboram a sua presença. O cetro e a coroa podem colaborar para a datação em 1554 ou 1556, apesar do fato de que muitos concordam que o esboço do rosto de Felipe foi feito pessoalmente, empurrando a data para 1550-1551. Wethey argumenta que o esboço deve ser de 1551, e provavelmente tenha sido alterado em 1554 ou 1556, quando a coroa teria sido adequada²³⁸.

Em raras oportunidades no gênero pictórico, como neste retrato sentado, Ticiano elaborou uma imagem tão evidente de majestade ligada a um elemento de alto valor simbólico como a representação de um trono. Enquanto Carlos V sentado [Fig. 38] é representado em figura de corpo inteiro, Felipe não, e o último é claramente derivado do primeiro, sendo ambos retratados em uma pose tradicional. Ao contrário, do retrato do imperador, Ticiano ou achou necessário para Felipe retratá-lo de cetro e coberto de vestes reais, ou este traje foi especificado em sua encomenda.

²³⁵ Em 1877, quando Crowe e Cavalcaselle viram o esboço do Cincinnati na coleção de Barbarigo em Pádua, a pintura parecia diferente do que aparenta hoje. Wethey argumentou que provavelmente os historiadores devem ter se confundido com a versão de Genebra, mas Miller ressalta que em nenhum momento Crowe e Cavalcaselle mencionam a existência de uma segunda obra semelhante. Miller. *Op. cit.* p. 107.

²³⁶ *Idem*

²³⁷ *Idem.* notas. 27 e 28.

²³⁸ Wethey. *Op. cit.* pp. 129-130.



Fig. 39 – Ticiano Vecellio. *Carlos V sentado*. 1548. Óleo sobre tela. 205 x 122 cm. Alte Pinakothek, Munique²³⁹.

No retrato de Carlos V sentado Ticiano elabora uma representação qualificada como expressão “não oficial”²⁴⁰ da imagem do imperador. Este sentido “não oficial” deve, provavelmente, ser atribuído num primeiro momento à origem de sua encomenda, relativamente afastada da corte imperial. A primeira menção à obra é encontrada na coleção em Augsburg da família Függer, em 1650²⁴¹. Contudo, não tratava-se de um retrato alheio ao mundo “oficial”; os Függer, família de banqueiros, tinham fortes relações econômicas com Carlos V, sendo os principais credores dos empréstimos realizados pelo imperador. Observa-se mais uma vez a imagem de distanciamento, comum à tipologia de retratos de Estado, e a dissimulada austeridade na figura do monarca. Dissimulada, pois sua presença seria profundamente impactante ao postar-se ante o expectador numa cadeira. O retrato de Ticiano do imperador sentado de 1548 mostra uma figura, o envelhecimento fisicamente passivo, mas ainda maciçamente poderoso. Ele é entronizado no centro de um mundo de riqueza natural e cultural, a

²³⁹ Disponível em: <http://www.wga.hu/art/t/tiziano/10/22/05charle.jpg> Acesso em 01/07/2012.

²⁴⁰ Checa Cremades. *Op. cit.* 1994. p. 47. ver nota 34.

²⁴¹ *Idem.* nota 35.

perna estendendo-se até as bordas do seu reino, a expressão impassível reiterada pelo perfil claramente delineado do pilar monumental que forma a espinha central da composição. Embora ela não fosse um trono, conferia ao quadro uma atmosfera sutil e especialmente ostentatória em torno da personagem retratada. Outro notório retrato sentado pintado por Ticiano seria o do papa Paulo III.

Por isso, surpreendem-nos as duas versões do retrato sentado de Felipe [Fig. 34; 35], trajando luxuosas vestimentas e com majestosa postura, rica em atributos da simbologia régia. Ao que parece, elas não foram encomendadas para o ambiente de corte. Em ambos os retratos Ticiano desenvolveu em plenitude a ideia proposta por Rafael sobre a representação sentada da majestade, como nos quadros de Júlio II e Leão X citados anteriormente. Mais uma vez vê-se a superação da ideia de frontalidade absoluta no momento de representar a figura régia sentada em majestade, estilo outrora utilizado em certas pinturas medievais, em frontispícios gravados de diversas crônicas e em algumas representações imperiais na Época Moderna, como estampas de Maximiliano I. Para Checa Cremades²⁴², não há dúvida que os retratos de Rafael, bem como sua famosa obra realizada em colaboração com Julio Romano, Joana de Aragão, situam-se na base das posteriores reinterpretações ticianescas de retratos sentados em majestade.

O recurso da cortina ao fundo do retrato de Felipe sentado era estratégia recorrente nas telas de Ticiano, principalmente nas de grande formato. O pintor aproveitava a cortina como elemento convencional num grande campo modelado de cor sobre a superfície pictórica do retrato, inculindo-lhe uma aparente textura de tecido. A cortina criaria a distância, a separação, sendo um atributo de soberania. Os retratos reais quase sempre seriam acompanhados de uma cortina. Como Francastel destacou, a cortina numa obra pictórica indicaria a ação ocorrendo no interior de um espaço²⁴³. Símbolo de grandeza, além de uma maneira vistosa de encerrar um local, a cortina seria usada por quase todos os grandes retratistas europeus.

A cortina e as roupas de Felipe comporiam uma relação óptica na intenção de adornar o quadro e convidar o expectador a sentir-se dentro de um ambiente de opulência e riqueza, digno de uma personalidade em representação régia. Em nenhuma

²⁴² *Idem.* p. 52, nota 39.

²⁴³ Francastel. *Peintre et société*. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme. Lyon: Audin, 1951. p. 20.

de suas obras, anteriores ou posteriores, Ticiano incluiu a barra de sustentação das cortinas nos cenários de seus quadros²⁴⁴; elas simplesmente parecem descer dentro do ambiente, criando campos de luminosidades e texturas e construindo a atmosfera desejada a cada obra.

Os retratos existentes de Felipe pintados por Ticiano ou sua oficina possuem datação questionáveis, incluindo seu mais famoso, o de corpo inteiro de armadura do Prado. No caminho de sua *felicíssima viagem*, Felipe encontrou Ticiano pela primeira vez em Milão entre o fim de dezembro de 1548 e janeiro de 1549. Embora os documentos mencionem que pagamento deveria ser feito para “certos retratos”, iniciados durante este encontro, não há nenhuma descrição ou indicação clara de um retrato específico. Embora Hope acredite que o retrato de armadura tenha sido pintado no primeiro encontro de Felipe com Ticiano, a maioria dos estudiosos afirma que ele foi pintado entre 1550 e 1551 em Ausburgo. Os retratos do príncipe Felipe desempenharam diferentes usos e funções, e foram produzidos em estreito vínculo com os diversos momentos da atuação política do jovem Habsburgo. A necessidade da apresentação como um príncipe perfeito ao modelo cortesão, de uma imagem propagandística imperial ou do reconhecimento de um novo status régio foram determinantes na transformação das diferentes formas de representação desses retratos.

A maioria dos modelos de Ticiano era aristocrata, membros masculinos dos Habsburgos e sua corte. Ricos e poderosos que poderiam pagar generosamente e dar-lhe alguns benefícios. Até a década de 1530, Ticiano adotava preferencialmente o modelo de três quartos, quando começou a produzir para os membros da casa de Áustria e da corte imperial os modelos de corpo inteiro em pé. Em seus retratos, o modelo é frequentemente posicionado de forma central e o observador é objeto do foco do olhar. Noutras vezes os olhos do retratado estava voltado para o distante, como se estivesse perdido em seus próprios pensamentos.

Ticiano desenvolve uma decoração pictórica que destaca a condição de magnificência do príncipe, fazendo uso de elementos como a coluna, mesa, armadura,

²⁴⁴ Hills. *Op. cit.* 2003. p. 44.

trono entre outros. O pintor foi capaz de produzir variedades de poses muito nobres para cada um de seus retratos, além da dimensão em tamanho das obras que destacavam ainda mais o retratado atribuindo um maior sentido de monumentalidade. O impacto da recepção dos retratos de Ticiano para além dos Alpes foi grande, diversificado e duradouro, exercendo influência inclusive sobre Antonio Moro.

Capítulo III

A SÍNTESE PICTÓRICA

3.1 O príncipe de Antonio Moro



Fig. 40 - Antonio Moro. *Felipe II*. 1549-1550. Óleo sobre tábuas de carvalho. 107,5 x 83,3 cm, Museo de Bellas Artes, Bilbao¹.

¹ Disponível em: <http://www.museobilbao.com/catalogo-online/retrato-de-felipe-ii-92253> Acesso em 01/07/2012.

Na obra realizada pela técnica de pintura a óleo sobre suporte de tábua de madeira de carvalho, observa-se em grande plano a figura apresentada em três quartos do corpo. No primeiro plano, no canto inferior esquerdo da tela, o observador encontra parte de uma estrutura plana em perspectiva diagonal coberta por um tecido vermelho de textura aveludada, como percebemos pelos diferentes tons de sombras e relevos. Sobre esta o príncipe apoia sua mão direita na borda frontal. Apresentado em posição de pé com o corpo levemente direcionado para a esquerda, vemos a figura do príncipe em segundo plano preenchendo a maior parte do espaço representado sobre fundo neutro escuro. A iluminação da cena retratada dá-se a partir de um ponto superior à esquerda - como veremos em exemplos adiante, essa é uma característica habitual nas pinturas de Antonio Moro. Percebemos esse detalhe a partir da sombra do braço direito da personagem projetada sobre o tecido que cobre a estrutura plana, além da silhueta sombreada que faz o nariz do retratado sobre o lado esquerdo de seu rosto.

A personagem do príncipe Felipe de Habsburgo é representada com traje elegante e aristocrático. Sobre sua cabeça um toucado levemente caído à direita e de cor escura, confundindo a silhueta de seu contorno com o tom negro ao fundo. Os toucados formavam um adereço primordial na composição do vestuário à época. Confeccionados em vários tipos de tecidos, observa-se no trajado pelo príncipe o detalhe do que poderia ser um filigranado de tom dourado à volta do toucado, além do adorno de uma pluma branca. Felipe parece vestir uma espécie de gibão negro de gola alta e mangas curtas. A veste é luxuosamente cinzelada de bordados formando listas verticais, além dos ricos adornos com botões dourados na parte da frente do corpo e das mangas. Seu comprimento cobre todo o corpo e os quadris até a altura das coxas, com uma abertura frontal na parte da braguilha.

Por debaixo do gibão, parece vestir uma espécie de camisa branca de mangas compridas, bordada nas golas das mangas e ao longo dos braços, além de calções de tom claro. A cintura é moldada por uma cinta fina em tom pastel e adornada de forma rica com presilhas de tons metálicos de prata e dourado na parte da frente, onde se fixa uma segunda cinta, feita ao mesmo estilo, parecendo ter a função de segurar a preciosa empunhadura de espada, adornada de forma rica e luxuosa, que o príncipe leva consigo do lado direito, na altura dos quadris. Com a mão direita, Felipe segura um par de luvas de tons marrons.

Sobre seus ombros repousa um colar de correntes douradas, tendo pendente na altura do coração no peito do príncipe um velo de ouro. Completando a composição da pose, no rosto do príncipe vemos seu olhar reto e frontal, em direção ao observador. Sua face é delineada por uma barba loira e fina, delineando de forma sutil sua mandíbula projetada. Sua boca de matiz avermelhada tem o lábio inferior mais grosso que o superior, contrastando com a pele alva de seu rosto, que acaba ganhando ainda mais destaque sobre o fundo negro.



Fig. 41 – Detalhe do rosto de Felipe na fig. 40.

Não sabemos com precisão a cronologia da criação do retrato, pois ele não se encontra descrito entre os inventários de Felipe ou seus familiares². Estudiosa dedicada à obra de Antonio Moro, J. Woodall sugere três hipóteses para a datação do retrato³: entre abril de 1549 e maio de 1550, durante *el felicísimo viaje*, onde o príncipe Felipe teria encontrado-se pela primeira vez com Antonio Moro em Bruxelas – momento a que nos deteremos adiante; no período em que o pintor esteve junto a Felipe na Espanha, entre setembro de 1552 e novembro de 1553, após sua missão artística na corte

² Checa Cremades. In: _____ (Dir.). *Felipe II, un monarca y su época*. Madri: Museo Nacional del Prado, 1998. p. 282, cat. I.

³ Woodall. Visualizando la identidad: retrato de Felipe II de España, realizado por Antonio Moro. *Urtekaria. Anuario, Museo de Bellas Artes de Bilbao*, s. n., 1992. pp. 11-18.

portuguesa – como veremos com maiores detalhes a seguir; ou entre novembro de 1554 e a primavera de 1555, quando Moro esteve na Inglaterra com o príncipe, pelo motivo do matrimônio entre o jovem Habsburgo e a rainha Maria Tudor.

É provável que Moro tenha realizado um retrato do Felipe no primeiro encontro de ambos possivelmente ocorrido entre abril de 1549, quando o príncipe chegou aos Países Baixos, ou no final de maio de 1550, quando o herdeiro de Carlos V começou a sua viagem de regresso para a Península Ibérica⁴. Pelo depoimento de Conrad Schot, assistente do ateliê de Antonio Moro, de 1553, este afirma categoricamente que Moro pintou um retrato de Felipe, enquanto ele estava trabalhando em seu ateliê em Bruxelas. Schot afirmou que o príncipe falou com ele várias vezes, além de ter confiado todos os seus anéis, correntes, joias e roupas muito valiosas, quando Moro retratava o príncipe e também a roupa que ele usava⁵.

Em 18 de setembro de 1549, temos uma ordem do tesouro do príncipe Felipe de Habsburgo para o pagamento de “Antonio moro, pintor do bispo de Arras, 200 ducados de ouro em graça e agradecimento”⁶. Porém não temos informações com relação aos detalhes do que era referente esta ordem de pagamento, muito provavelmente de retratos. Este registro breve, mas informativo, marca uma mudança na trajetória de Moro com o seu primeiro contato e inserção dentro do estreito círculo de servidores do príncipe Felipe.

De qualquer modo, a realização deste retrato situa-se no período destacado para a análise da imagem do príncipe Felipe, tendo sua autoria no pincel de Antonio Moro. Woodall inclina-se pela atribuição da primeira das datas sugeridas, entre 1549 e 1550. Segundo Woodall, Apesar de não conhecermos a origem da história da imagem, pode-se especular sobre a base dessa semelhança, e o papel de Granvela como mediador cultural para os Habsburgos, e que o bispo e seu pintor possam ter oferecido a produção do retrato como um presente a família imperial, assim como o escultor Leone Leoni deu ao imperador uma medalha representando o príncipe⁷. A produção de um retrato teria sido adequada em 1549 para assegurar o reconhecimento do príncipe nos Países Baixos, e a idade aparente da figura retratada apoia esta data. Filipe tinha vinte e dois anos em 1549

⁴ *Idem.* pp 14-17.

⁵ *Apud* H. Hymans. *Antonio Moro. Son oeuvre et son temps.* Bruxelas, 1910. pp. 40-41.; Campbell, *Op. cit.* 1990. p. 156.

⁶ Van Durme *apud* Woodall. *Op. cit.* 2007. p. 135.

⁷ Woodall. *Op. cit.* 2007. p. 190.

e no retrato de Moro, o príncipe aparece com uma barba e bigodes mais escassos que no retrato de armadura de Ticiano, comumente datado entre 1550-51.

Checa Cremades chegou a posicionar-se a favor da datação do quadro no período em que Moro e Felipe estiveram na Inglaterra, entre 1554 e 1555. Para este autor, o retrato tinha como intenção impressionar a corte inglesa com uma nova e prepotente imagem de autoridade, não exercida no reino desde os tempos de Holbein, retratista de Henrique VIII⁸. Porém, anos mais tarde, o historiador, ao apresentar um texto sobre o retrato no catálogo da exposição realizada no Museu do Prado, concorda com a posição de Woodall⁹.

Apesar da data de criação, do destino e encomendante controversos, sua procedência pode ser levantada desde 1730, quando o retrato localizava-se na coleção de John Spencer, em Althorp, Inglaterra, passando através de gerações na família até 1983, quando entra na posse de E. V. Thaw & Co. Inc, de Nova Iorque. O quadro foi adquirido em 1992 pelo Museu de Belas Artes de Bilbao, na Espanha, onde se encontra atualmente.

Este retrato pintado por Antonio Moro, aceitando sua cronologia entre 1549 e 1550, é uma das primeiras imagens bem conservadas de um período em que o jovem Habsburgo ainda não alcançara sua dignidade real, sendo indubitavelmente um dos mais preciosos registros da juventude do príncipe Felipe. Do ponto de vista do príncipe, este período foi a primeira fase de uma transição durante a qual ele foi assumindo gradualmente um maior destaque no cenário político europeu ao herdar o controle sobre os títulos e territórios de Carlos V. Felipe já exercia a autoridade política nos reinos espanhóis desde os 16 anos, quando ele foi nomeado para a regência em 1543. No entanto, ele permanecia voluntariamente sujeito às decisões estratégicas e à vontade pessoal do imperador, e essa relação foi fundamental para sua formação neste período. Somam-se ao mesmo período deste retrato outros abrigados nas coleções da rainha da Inglaterra, além de outro de Moro, provavelmente um estudo a partir desta obra de Bilbao, conservado no Museu de Belas Artes de Budapeste, na Hungria.

O retrato encontrado em Budapeste [Fig. 41], pintado também na técnica de óleo sobre tábua de madeira de carvalho, distingue-se por algumas diferenças da peça de

⁸ Checa Cremades. *Felipe II, mecenas de las arte*. Madri: Nerea, 1997. p. 104.

⁹ Checa Cremades. *Op. cit.* 1998. p. 282, cat. I.

Bilbao. Além de suas proporções menores (41,5 cm x 33 cm), ele tem sua representação delimitada pelo enfoque central no rosto de Felipe, sem referência à ordem do Tosão de Ouro. Mas com relação ao estilo e à forma de apresentação do príncipe, suas vestes – gorra negra na cabeça, com detalhes em dourado e pluma branca, e provavelmente um gibão de cor escura com detalhes geométricos e florais bordados e botões dourados -, a posição de seu rosto – três quartos de perfil com olhar em direção ao observador - e sua fisionomia – barba curta loira, queixo projetado e boca com lábio inferior mais grosso que o superior -, assemelha-se bastante ao exemplar no acervo de Bilbao. Isso pode significar que os dois retratos foram pintados em datas próximas – o Museu de Belas Artes de Budapeste atribui a data de realização da peça por volta de 1554. Ou, como foi sugerido¹⁰, a obra do Museu de Belas Artes de Bilbao serviu de modelo ao retrato conservado na Hungria. Contudo, não foi possível encontrar referências à origem e à história do retrato de Budapeste – a pedido de quem foi realizado, para qual função ou local fora destinado e em posse de quais pessoas ou instituições foi abrigado.



Fig. 42 - Antonio Moro. *Felipe II*. c. 1554. Óleo sobre tábuas de carvalho. 41,5 x 33 cm, Museu de Belas Artes, Budapeste¹¹.

¹⁰ *Idem, ibid.*

¹¹ Disponível em: <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/mor/1philip.html>. Acesso em 20/01/13.

Voltando nosso foco de análise para o retrato de três quartos do príncipe Felipe, sua representação encontra-se na dualidade de dois tipos de estilística e estética. Por um lado a elegância aristocrática, composta por sua pose e luxuosa veste cortesã, evidente pelo rico bordado e botões dourados, além dos acessórios como a cinta ornamentada, o par de luvas e a presença da espada e da insígnia da ordem do Tosão de Ouro, afirmando seu estado nobiliárquico e religioso. Por outro, a fria e distante representação que um retrato de Estado exige para a transmissão da dignidade imanente do retratado, com sua posição quase estatuária, a expressão de seu rosto e olhar inspirando no observador a sensação de altivez e arrogância [Fig. 40], além da presença da mesa coberta com o tecido vermelho, conferindo a certeza de tratar-se de um membro político e relacionado ao governo.

Este elemento pictórico, a mesa coberta pelo tecido vermelho, foi-nos apresentado anteriormente por outros dois retratos pintados por Ticiano [Fig; 10; 23], analisados no capítulo anterior. A repetição deste objeto não se dá ao acaso. *De facto*, Moro deve ter se inspirado no sucesso do modelo pictórico difundido pelos retratos de Estado pintados pelo cadorino. Contudo, se nos retratos de Ticiano observamos, no de corpo inteiro de Felipe com armadura, o príncipe apoiando sua mão direita sobre o elmo posto à mesa [Fig. 24]- em gesto sinônimo de majestade e poder militar - e apoiando a esquerda sobre a espada [Fig. 31], e no retrato cortesão de três quartos vemos, novamente, Felipe apoiando a mão direita sobre a mesa e a esquerda mais uma vez sobre sua espada [Fig. 10], no retrato de Moro encontramos a sutil diferença do príncipe não por sua mão sobre a espada, e apenas segurar um par de luvas com a mão esquerda na mesma altura desta [Fig. 42]. Essa posição é semelhante a adotada por Ticiano no retrato de corpo inteiro de Felipe pintado para Cosimo I [Fig. 43].



Fig. 43 - Detalhe do itifalo, das mãos direita sobre a mesa e a esquerda segurando um par de luvas da fig. 40.



44 – Detalhe do itifalo, das mãos direita e esquerda, segurando um par de luvas, da fig. 34.

Outro elemento em comum entre os dois pintores em seus retratos de corte, ou de Estado, principalmente no exemplo do príncipe Felipe ora analisado, é o destaque da personagem no plano do quadro, além da projeção do itifalo na braguilha das vestes, em contraste com as cores [Fig. 42]. Tanto Ticiano como Moro colocam Felipe em plano central e em evidência, preenchendo a maior parte da superfície da tela no espaço representado, o que contribui para a transmissão de força e dignidade. Este esquema consolidado e difundido pela aceitação dos retratos de Ticiano, por sua vez, teria sido inspirado em pintores do norte, como Lucas Cranach¹².

A rigor, a característica mais sobressalente na intenção do pintor – provavelmente na de Felipe também – é, provavelmente, ressaltar sua elegante imagem cortesã e aristocrática acima da imagem de príncipe guerreiro. Nem por isso o retrato de Moro é menos majestoso. A representação em que o tronco convexa e curva com o ângulo dos braços acaba por aumentar o volume da figura, estas características são de certo modo reminiscentes do retrato assertivo de Holbein de Henrique VIII da Inglaterra. Este *ethos* aristocrático também foi objeto de destaque primordial na pintura de Ticiano de retrato de corpo inteiro de Felipe [Fig. 33]. Apesar disso, mesmo fazendo a comparação com o retrato cortesão de três quartos de Ticiano, Antonio Moro apresenta uma concepção muito mais autêntica de um verdadeiro “príncipe do Renascimento”. A imagem majestática do poder político não parece ser um interesse evidente, recaindo a ênfase sobre a representação de um *modus* cortesão com a dignidade e a magnificência de Felipe.

¹² M. J. Friedländer. J. Rosenberg. *The paintings of Lucas Cranach*, Nova Iorque: Wellfleet Press, 1978. pp. 135 e 333-336. Em particular, o retrato que Cranach pintou de Johann Frederick da Saxônia, a quem Ticiano também retratou.

Não podemos nos esquecer do contexto cronológico assumido para análise do retrato, a ocasião do *felicísimo viaje*. Neste momento, Felipe desenvolveu sua primeira jornada fora da Península Ibérica, passando por territórios italianos e alemães até a chegada ao destino final na corte imperial de Bruxelas, onde seu pai, o imperador Carlos V, residia. Fazia-se necessária a apresentação de uma imagem extraordinária de Felipe de Habsburgo, destacando tanto seu caráter cortesão - presente na postura, na riqueza de seus trajes e nas joias - quanto majestático – através do hieratismo de sua expressão facial e dos atributos ostentados, como a mesa e a espada.

Sem dúvida, este retrato de Moro, bem como aqueles pintados por Ticiano nos encontros com o príncipe Felipe em Milão e Augsburg, registra um momento decisivo na trajetória do jovem Habsburgo. Ao mesmo tempo, por eles já percebemos certa dualidade estilística e estética entre os dois pintores, que movia a retratística cortesã do período entre as vertentes vinculadas aos modelos produzidos na Península Itálica e aqueles da região de Flandres.

Estes retratos materializam de forma pictórica a representação óptica do cerimonial borguinão adotado no ambiente cortesão por Carlos V, introduzido na casa do príncipe Felipe em Castela em 1548. O imperador era herdeiro dos duques da Borgonha, cujo cerimonial esplêndido e luxuoso era muito mais complexo que o espanhol praticado nas corte dos Trastâmaras, e conservava ainda um forte imaginário medieval no qual os nobres cavaleiros tratavam seu soberano como *primus inter pares*¹³. Felipe, nos anos de seu amadurecimento, como veremos, seguiu esse sentimento no exemplo de cavaleiro borgonhês que representava Carlos V. Particularmente no retrato de Moro, constatamos as qualidades que Castiglione louvava como características de um modelo cortesão em seu tempo: as marcadas “naturalidade e simplicidade” e o distanciamento.

A partir de meados de 1548, o príncipe Felipe de Habsburgo viveu um dos acontecimentos mais importantes e marcantes de sua formação, não só no campo político e da diplomacia, mas nos gostos e inclinações artísticas: o *felicísimo viaje* que o levou de Valhadoli a Bruxelas. Na presença de seu filho, Carlos V, desfrutando de um dos momentos culminantes de sua trajetória, pretendia apresentar seu herdeiro a um lugar considerado de importância crucial para seu império, os Países Baixos. Desta

¹³ F. Chabod. *Carlos V y su imperio*. Madri: Fondo de Cultura Económico, 1992. pp. 12-26.

forma, por meio das efemérides produzidas para esse contexto, buscava-se o reconhecimento por parte dos súditos nos territórios governados pelo imperador, entre terras italianas, alemãs e flamencas, a exibição e a demonstração de poder daquele que num futuro próximo seria o novo senhor.

3.2 Do felicíssima viaje à crise na Casa de Áustria

A adoção em agosto de 1547, por ordem do imperador, da etiqueta borguinã na casa do príncipe Felipe, em Castela, teve um papel fundamental no cerimonial de corte e nas concepções decorativas, formas de representação e comportamento que influenciariam os gostos de Felipe ao longo de seu reinado¹⁴. A importância do novo cerimonial de corte manifestava-se, sobretudo, na organização da jornada real e das cerimônias, mas influenciou também na distribuição dos aposentos reais e das salas públicas. Alterou-se a organização protocolar e os cargos de representação, adaptados à etiqueta da Borgonha. Isso parece ter sido pensado, basicamente, para aproximar a casa do príncipe ao modelo seguido pela corte de seu pai, devido a iminente viagem que o príncipe realizaria fora da Península Ibérica. Calvete de Estrella referencia o acontecimento:

Don Hernán Álvarez de Toledo, duque de Alba, su mayordomo Mayor y Capitán General... a dar orden en la partida [de Felipe] y poner el estado de la real casa del Príncipe a la forma y uso de la Casa de Borgoña como la tiene el Emperador su padre¹⁵.

A troca da etiqueta simples castelhana pelo aparatoso modelo borgonhês, praticado na corte imperial de Carlos V em Bruxelas, baseava-se num intrincado sistema de novos cargos e funções que faziam mais solene a vida da corte, com a intenção de ressaltar ainda mais as figuras da família real como símbolos de poder¹⁶. Além disso, o cerimonial também impunha um novo modelo de comportamento a ser seguido também pelos membros do séquito do príncipe espanhol.

¹⁴ Sobre o tema protocolar da etiqueta da Borgonha, ver: L. Pfandl. *Philippe II*. Paris: Hachette, 1941.; D. Válgoma y Diaz Varela. *Norma y ceremonias de las reinas de la Casa de Austria*. Madri: Real Academia de Historia, 1958.; W. Paravicini. The court of the dukes of Burgundy. A model for Europe? In: R. G. Asch; A. M. Birke. *Princes, patronage, and the nobility: the court at the beginning of the Modern Age*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

¹⁵ Calvete de Estrella. *Op. cit.* p. 1

¹⁶ Fernández Álvarez. *Felipe II y su tiempo*. Madri: Espaca Calpes, 2002b. p. 698.

Após a vitória sobre a Liga de Esmalcalda em 1547, a autoridade política de Carlos V logrou um poder praticamente incontestável no Sacro Império. Contudo, uma preocupação sobre esse poder afligia o imperador: sua continuidade. Em 1548 foi realizada uma dieta em Augsburgo com a presença de Carlos V e seus irmãos Fernando e Maria da Hungria, para avaliar o contexto vivido e os rumos futuros da casa de Áustria¹⁷. Contudo, cada um dos irmãos e outros membros da dinastia Habsburgo representava um ambiente político diferente, onde operavam forças centrifugas: Maria da Hungria, representando os Países Baixos, já expressava sua vontade de deixar o governo que administrava desde 1530; a Fernando e seu filho Maximiliano correspondiam os interesses do conjunto de reinos da Áustria, Hungria e Boêmia; e o príncipe Felipe era herdeiro de Castela e Aragão, junto aos respectivos domínios italianos e americanos – além dos africanos.

A figura cosmopolita de Carlos V era a única a sustentar a base de uma monarquia compósita formada pela dinastia de Habsburgo sobre domínios tão plurais e territórios dispersos. Portanto, era compreensível o imperador temer que, após sua morte, a obra fosse esquartejada. Naturalmente, Carlos V não buscava apenas a garantia material da unidade desse patrimônio, mas também assegurar a união e o fortalecimento da cristandade contra inimigos internos – no caso da heresia – e externos – a ameaça turca.

Nesse contexto, a figura do príncipe Felipe entrava na dinâmica das ambições envolvendo a coroa imperial. Como vimos, Carlos V assegurara o direito de sucessão imperial ao seu irmão Fernando em 1531, ao atribuir-lhe o título de Rei dos Romanos. Certamente, era intenção de Fernando garantir ao seu filho Maximiliano o mesmo direito. Mas não seria legítimo também que Felipe, como herdeiro natural de Carlos V, ambicionasse a coroa do Império?

Fernandez Alvarez afirma não ser clara a origem das mudanças na perspectiva dos rumos da sucessão imperial deflagradas neste momento. Também não se pode garantir se a decisão de incluir a figura de Felipe neste tabuleiro foi uma decisão vinda de Carlos V ou movida pelo próprio príncipe¹⁸. Porém, segundo o historiador, hoje

¹⁷ Fernandez Alvarez. *Op. cit.* 2002a, p. 723.

¹⁸ *Idem. Op. cit.* 2002b, p. 715.

temos condições de compreender que Felipe exerceu sim a influência de sua ambição à coroa imperial sobre seu pai¹⁹. A ideia de império já havia ganhado Castela²⁰.

Contudo, para Fernandez Alvarez também há indícios de que os primeiros a pensar sobre a questão sucessória foram Fernando e Maximiliano, desejosos de associar seu ramo à coroa imperial. Na dieta realizada em 1548, Fernando teria proposto, assim que assumisse como imperador, designar Felipe como vigário imperial na Itália em troca de garantir a sucessão ao Império para Maximiliano. Carlos V, antes de dar a sua resposta, avisou a Fernando ser preciso consultar a opinião de seu filho, por tratar-se de questão delicada²¹.

Rumores da época também alertavam sobre o estado de saúde de Carlos V e o risco de sua morte. Ciente de sua debilidade física, o imperador deveria deixar seus planos para Felipe bem encaminhados. Em 1548, Carlos V, através de um decreto, rompeu os vínculos que ligavam os Países Baixos aos domínios imperiais. O imperador já deixara para trás a ideia de ceder esses territórios a sua filha Maria, como havia acertado como motivo de sua boda com o arquiduque Maximiliano. A intenção de Carlos V era que seu filho fosse o herdeiro daqueles domínios tão ricos, com os quais possuía uma ligação forte, por serem sua terra natal²².

Ao garantir a herança do governo dos Países Baixos a Felipe, outro objetivo surgia para o imperador, a necessidade de ensinar ao príncipe sua larga experiência como governante de diferentes territórios. Neste momento, Carlos V encarregou seu secretário Nicolas Perrenot de Granvela, bispo de Arras, da redação de um documento apresentando um panorama sobre a política internacional, conhecido como o “testamento político de Carlos V” ou *Instrucciones a su hijo Felipe*, de 1548²³. O documento foi entregue a Felipe na mesma ocasião em que recebia as instruções do imperador para a introdução do cerimonial borgonhês em Castela, bem como a ordem de que o príncipe viajasse ao seu encontro em Bruxelas.

¹⁹ *Idem. Ibid.* p. 700.

²⁰ Maravall. *Op.cit.* 1999. pp. 67-81.

²¹ Fernandez Alvarez. *Op. cit.* 2002b. pp. 715-716;

²² *Idem.* p. 699.

²³ Do documento o imperador particularizava diversos assuntos de extremo relevo como: a frágil paz com a França; a situação complexa na Península Itálica e o papado; as perspectivas inglesas; a aliança essencial com o ramo de Viena da Casa de Áustria; a situação com relação aos territórios nórdicos; a problemática das Índias; e a questão turca. Fernández Álvarez. *Op. cit.* 1966. pp. 3; 6.; B. Beinert. *El testamento político de Carlos V de 1548*. Estudio crítico. Granada: Univ. De Granada, 1958. pp. 209-218.

A adoção em agosto de 1547 da etiqueta borguinhã estaria assim essencialmente relacionada à iminente viagem do príncipe, parecendo ser uma forma de preparar Felipe para o modelo de corte praticado em Bruxelas. O príncipe tinha que se preparar para apresentar-se como herdeiro de Carlos V, símbolo do poder em seu mais alto status. Como afirma Pfandl²⁴ em seu estudo, a implantação da etiqueta de Borgonha respondia a um plano relacionado ao aparato do poder e à necessidade de fazer mais sagrada e inviolável a figura do soberano.

A viagem do príncipe foi desse modo um ato de propaganda política. Era preciso deslumbrar a Europa, muito particularmente italianos, alemães e flamencos. Isso explica também os acontecimentos deflagrados pelas impressionantes celebrações feitas em cada grande cidade visitada por Felipe, que rivalizavam entre si nos festejos de acolhida como forma de fazer méritos ao novo poder anunciado e apresentado na figura do jovem Habsburgo.

Em 13 de setembro de 1548 o arquiduque Maximiliano chegou à Península Ibérica com seu séquito de cortesãos austríacos e checos para celebrar seu matrimônio com Maria, irmã de Felipe; ambos deveriam exercer a regência durante a ausência do príncipe. No dia 2 de outubro, Felipe, já com vinte e um anos, partiu com seu séquito de Valhadoli para Barcelona. Com essa idade, Carlos V já cruzara mares e conhecia os Países Baixos, Espanha, Inglaterra e terras alemãs. Portanto, já era o momento do príncipe conhecer e dar-se a ver pela Europa.

O *felicísimo viaje* seria longo e cansativo. Viagem desenvolvida durante seis meses entre a saída de Felipe de Valhadoli em 2 de outubro até 1º de abril, quando se realizou o encontro com seu pai no palácio de Bruxelas. A comitiva do príncipe era um grupo grande e ilustre, incluindo a presença do duque de Alba, de Ruy Gómez e figuras mais destacadas da alta nobreza castelhana. Havia também humanistas como Gonzalo Pérez – o secretário –, Honorat Juan – o tutor –, Constantino Ponce de la Fuente – o pregador –, além do historiógrafo Calvete de Estella.

Fernandez Alvarez chega a comparar o séquito de Felipe em sua viagem com uma verdadeira “invasão da Europa”²⁵. Segundo o historiador, tratava-se de uma jornada triunfal em que todos queriam brilhar e participar, onde a presença era um

²⁴ *Idem.*

²⁵ Fernández Álvarez. *Op. cit.* 2002b. p. 701.

triunfo e a ausência um grave pecado. Como no exemplo do embaixador Juan de Mendoza, que em 23 de outubro de 1548, quando ainda faltava um mês para a chegada de Felipe a Milão, escrevia de Veneza a Granvela sobre a possibilidade de encontrar o príncipe para beijar sua mão²⁶. Havia também mobilização de tropas, pois enquanto o príncipe pisava por terras italianas e fazia sua rota pela Alemanha, era conveniente uma demonstração adequada de força²⁷.

A comitiva do príncipe partiu no dia 2 de novembro em 58 galeras comandadas pelo almirante genovês, o príncipe Andrea Doria²⁸. Em 25 de novembro, a frota entrou no porto de Gênova - aliada de Carlos V desde 1528. Felipe ficou hospedado no palácio de Doria, em Fassolo, e certamente deve ter ficado bem impressionado. O palácio era adornado com tapeçarias e decorado com afrescos, assumindo também a função de residência imperial quando Carlos V passava por Gênova, o que justificava a suntuosidade de suas decorações²⁹.

Em Gênova foram produzidas as primeiras manifestações de programas e arquiteturas efêmeras sobre a imagem do príncipe. Do ponto de vista artístico, a partir da estética do maneirismo deu-se a linguagem utilizada em diversos aspectos e elementos produzidos nas celebrações durante o *felicísimo viaje*, e os programas iconográficos aludiam ao momento político vivido na Europa após a derrota da Liga de Esmalcalda³⁰.

Para compreendermos o significado das celebrações produzidas pelas entradas triunfais feitas pelo príncipe Felipe nas cidades por onde passou, uma carta do tratadista V. Borghini ao duque de Florença - sugerindo-lhe ideias para as bodas do príncipe Francisco, filho de Cosme I, com Joana de Áustria - esboçava uma classificação útil. Segundo Borghini, havia três tipos de entradas: as quando se entra como príncipe ou senhor natural - como a que realizaria Felipe em Milão e Flandres -, em busca de signos de sujeição e reconhecimento particular dos príncipes legítimos; as quando se entra em cidades nas quais não se governa – como na passagem do príncipe pôr Gênova e

²⁶ Biblioteca de Palacio, ms. 2.281 s.f. *apud Idem, ibid.* p. 701.

²⁷ *Idem, ibid.*

²⁸ Calvete de Estrella, *Op. cit.* p. 5.

²⁹ Checa Cremades, *Op. cit.* 1997. p. 72.

³⁰ *Idem.* p. 74.

Mântua; e em terceiro, uma mescla dos dois tipos, nas celebrações de bodas e funerais, por exemplo³¹.

Após as primeiras efemérides em Gênova, Felipe e seu séquito deslocaram-se em direção à Mântua, onde sua recepção foi especialmente suntuosa, já que a casa de Gonzaga que governava o ducado era aliada e feudatária do Império. Foram assim levantados arcos celebrando o significado da passagem do príncipe. Cremades³² destaca que este seria um dos centros que mais deve ter impressionado ao séquito do príncipe, pela forma como Calvete de Estrella, habitualmente econômico na descrição de arquiteturas e obras de arte que não fossem efêmeras, deteve-se na descrição do famoso Palazzo Del Tè. Neste palácio estava disposto o “Gabinete dos Césares”, com uma série de doze retratos de imperadores romanos pintados por Ticiano, ilustrando o refinamento alcançado em Mântua na montagem das pinturas encomendadas aos artistas em função das salas em que seriam colocadas. O Palazzo Del Tè também era uma residência do imperador, onde Carlos V foi recebido em 1530 e 1532, o que justificava a visita de Felipe. Um fato curioso sobre essa passagem é relatado por Parker³³, citando um observador inglês, que notou, no momento da entrada do Felipe em Mântua, quando o duque de Ferrara e o embaixador veneziano chegaram para saudá-lo, “el príncipe puso mala cara para contrariarlos, po lo cual se granjeó em toda Italia fama de insolente”.

De Mântua a comitiva de Felipe partiu em direção a Milão em 11 de dezembro. No dia 19, à medida que aproximavam-se de Milão, foram esperados pelo duque de Sabóia, Carlos III, acompanhando-os à entrada a cidade, onde o príncipe foi hóspede do governador Fernando de Gonzaga. O próprio Felipe era duque de Milão desde 1540, por doação de seu pai, sendo recebido com boas-vindas triunfantes. Sua estadia no ducado durou dezenove dias³⁴. Neste interregno Felipe reservou um tempo para conhecer Ticiano e encomendar-lhe alguns retratos, como vimos no capítulo anterior.

A viagem continuou em 7 de janeiro partindo para Trento, onde Felipe foi recebido pelos cardeais de Trento e Augsburg, Maurício da Saxônia - aliado de Carlos V - e pelo duque da Baviera. Arcos triunfais cobriam as ruas da cidade, então o centro

³¹ V Borghini *apud Idem*. p. 71 nota 2. Sobre este tipo de celebrações, sobretudo, com nossos personagens, ver: B. Mitchell. *Italian civic pageantry in the high Renaissance*. Florença: Leo S.Olschki, 1979.; R. Strong. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Madri: Alianza Editorial, 1984.

³² Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. p. 75

³³ Parker. *Op. cit.* p. 38.

³⁴ Kamen. *Op. cit.* 2003. p. 67.

da atenção do mundo católico devido ao concílio da Igreja³⁵. A partir de Innsbruck, o cardeal de Trento atuou como tradutor do alemão para Felipe, chegado em Munique com sua comitiva em 13 de fevereiro de 1549. Após deixar Munique, o príncipe dirigiu-se à cidade imperial de Augsburgo, onde fez sua entrada triunfal em 21 de fevereiro. Pela primeira vez, Felipe deve ter compreendido como era viver entre os hereges, já que o território era principalmente luterano, embora, segundo Kamen, esse fato não tenha alterado a sua conduta³⁶.

Atravessando os territórios alemães, apesar de ali não ter sido recepcionado com entradas triunfais tão suntuosas como as italianas, foi recebido com diversos presentes pelas cidades por onde passou³⁷. Em todas as partes o príncipe era recebido com festejos, mas como destaca Pierson³⁸, seu comportamento teria sido interpretado como orgulhoso e reservado, considerado frio e desagradável pelos alemães e até mesmo pelos italianos - acostumados às maneiras mais refinadas dos príncipes renascentistas. Felipe também não teria atuado muito bem nos torneios, e não estava à altura de seus anfitriões para acompanhá-los nos banquetes e bebidas, passatempo favorito dos nobres alemães e holandeses. Nem só de banquetes e saraus fazia-se a passagem de Felipe, mas também da caça, grande diversão dos reis, a quem era tão apaixonado o príncipe³⁹. Contudo, ainda que abundassem festas, e recepções triunfais e saraus, a viagem do príncipe foi fundamentalmente política. Fernandez Alvarez afirma que Felipe já sentia-se como sucessor do imperador, e em carta a Maximiliano escrevia-lhe como a alguém que já lhe devia obediência, assim enviando-lhe ordens de como deveria governar Espanha em sua ausência⁴⁰.

De Augsburgo a comitiva de Felipe aproximava-se cada vez mais de seu destino final nos Países Baixos. No final de março de 1549 encontrava-se a poucos quilômetros de Bruxelas, onde sua tia Maria da Hungria organizava a recepção. No dia 1º de abril, Felipe fez sua *joyeuse entrée* na cidade, dirigindo-se ao palácio real, onde foi recebido por suas tias Maria da Hungria e Eleanor, rainha da França. As duas rainhas

³⁵ *Idem*. p. 68.

³⁶ *Idem*, p. 69.

³⁷ Checa Cremades. *Op. cit.* 1997, p. 76.

³⁸ Pierson. *Op. cit.* p. 33.

³⁹ Fernández Álvarez. *Op. cit.* 2002b. p. 707.

⁴⁰ Felipe II a Maximiliano e María, Namur, 30 de maio de 1549, Arquivo Geral de Simancas, Estado, leg. 503, fol. 211. *Apud Idem. ibid.* p. 708.

acompanharam-no até uma sala, onde o imperador aguardava para recebê-lo⁴¹, após seis anos desde a última vez em que estiveram juntos na primavera de 1543.

Nos primeiros três meses de sua estada nos Países Baixos, o príncipe permaneceu em Bruxelas, devido à saúde do imperador. Em julho de 1549, Carlos V e Felipe partiram em viagem pelas províncias. A viagem tinha como objetivo o juramento do príncipe como herdeiro em cada uma dessas províncias. Ademais, era intenção do imperador que Felipe conhecesse seus futuros súditos do norte. Os Países Baixos ocupavam uma posição crucial dentro dos domínios dos Habsburgos e Carlos V, que era nascido e foi criado lá. O imperador parecia tentar tornar seu filho e sucessor mais familiarizado com o território apelando para a cultura da região. Uma linguagem visual borgonhesa que já era compreensível também na Península Ibérica, onde as tradições de pintura foram nesta fase dominadas pelo estilo flamengo, além da introdução do cerimonial da Borgonha na corte castelhana.

Era costume entre os condes de Flandres que, no momento de sua apresentação, ele jurasse seu cargo não somente na capital, mas também se deslocasse de forma a fazer o mesmo nas outras principais cidades e locais, efetuando ali também a sua *joyeuse entrée*. A apresentação de Felipe como futuro soberano dos Países Baixos foi especialmente cuidada por Carlos V em tudo o referente à ordem, cerimônias e protocolos; todas as cidades em que Felipe foi recebido prepararam previamente os programas festivos, competindo umas com as outras na complexidade de seus arcos triunfais e comemorações⁴².

O destaque da primeira parte da viagem foram as celebrações preparadas por Maria da Hungria para seus convidados em agosto de 1549 em seu palácio, em Binche⁴³. Maria convertera o velho castelo num dos palácios renascentistas mais

⁴¹ Kamen. *Op. cit.* 2003. p. 71.

⁴² Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. p. 76.

⁴³ Um desenho anônimo (Biblioteca Real, Bruxelas) das festas de 1549 mostra em uma das paredes da sala de baile as Fúrias. Como descreveu Calvete de la Estrella (Calvete de la Estrella, ed. 1950, t. II, p. 3.): “... en ala una estaba Prometeo atado al Monte Caucasos con una águila en el hígado le comía; en la outra Sísifo que subía el peñasco a la cumbre del monte; en la tercera estaba Tántalo, cómo el agua y las manzanas se le huían”. A famosa série dos Gigantes ou Condenados, chamada na Espanha também de “Furias”, encomendada a Ticiano por María da Hungria, com destino a sala de representação de seu palácio de Binche. Segundo Checa Cremades, as “Furias” devem ser interpretadas de maneira moralizante dado o contexto em que foram colocadas no palácio. De fato, a procedência literária dos temas e as inscrições das obras situadas na grande sala não dão lugar a dúvidas acerca de que com elas se pretendia uma reflexão sobre as graves penas que caíram sobre aqueles que ousaram desafiar os deuses, em uma clara e dura advertência a todos aqueles que as vissem. Checa Cremades. *Op. cit.* 1994. p. 92.

suntuosos do norte europeu⁴⁴. Em Binche, o príncipe Felipe descobriu uma decoração que mesclava a tradição hispano-flamenca dos tapetes à exposição de pinturas e esculturas italianas.

O complexo gosto da corte imperial dos Países Baixos manifestava-se com clareza na coleção de pinturas, tapetes e objetos de arte de Maria da Hungria, e que Felipe pode admirar nos diversos palácios que visitou em Bruxelas, Binche, Mariemont, Turnhout e Malinas. Neste último, havia uma ampla galeria de retratos muito similar a organizada no palácio do Pardo, por volta de 1564, durante o reinado de Felipe II. Entre os retratos que o príncipe conheceu em Malinas destacavam-se, sobretudo, os pintados por Ticiano e Antonio Moro, não apenas de seus parentes da casa de Áustria, mas dos mais importantes membros da alta nobreza europeia⁴⁵.

Segundo Cremades, Felipe, pela primeira vez, estava ante um conjunto coerente de edificações e obras de arte em posse de um membro de sua família; coerência dada, antes de tudo, pelo equilíbrio entre os três gêneros pictóricos que, desde o primeiro momento, constituíram o eixo de suas preocupações artísticas em formação: a galeria de retratos, a pintura religiosa e a pintura mitológica⁴⁶. A grata impressão despertada pela passagem nos Países Baixos também é destacada por Parker⁴⁷, ao chamar atenção para os jardins ornamentais e um estilo característico de sua arquitetura que encantaram Felipe. Além disso, a riqueza das cidades e o suntuoso esplendor da corte borgonhesa teriam marcado a passagem do príncipe.

Sem dúvida, um dos elementos decisivos na configuração dos gostos do príncipe Felipe constituiu-se a partir do mecenato e do incipiente colecionismo artístico de Carlos V, muito determinado pelos interesses de sua irmã Maria da Hungria, conhecidos em toda a sua amplitude na primeira viagem que o jovem príncipe realizou aos Países Baixos⁴⁸. Apesar dos inventários do imperador até a década de 1550 demonstrarem interesse pelo luxo e pela suntuosidade lógica de uma corte imperial, Cremades não sobrevaloriza o interesse de Carlos V pelas belas artes, sobretudo se comparado à verdadeira paixão colecionista e ao autêntico mecenato exercido por sua irmã. Sem

⁴⁴ Kamen. *Op. cit.*, 2003. p. 74.

⁴⁵ Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. pp. 78-79.

⁴⁶ Os artistas dos quais o príncipe viu suas obras nos Países Baixos também se converteram em seus favoritos: os italianos Ticiano e León Leoni, e os flamencos Moro e Croxcie – além de pintores flamencos do séculos XV. *Idem. ibid.*

⁴⁷ Parker. *Op. cit.* p. 38.

⁴⁸ Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. p. 21.

desdenhar do exemplo exercido pelo imperador, para Cremades foi em Maria da Hungria que o jovem príncipe Felipe deve ter se fixado ao formar seus gostos artísticos⁴⁹. Também parece clara a decisão de Carlos V, com a colaboração de Granvela e Maria da Hungria, em converter Bruxelas numa grande capital das artes e da cultura, o centro urbano mais destacado em seu império.

Entre setembro e finais de outubro de 1549, Felipe percorreu as dezessete províncias prestando juramento em cada uma das principais cidades, e retornando a Bruxelas⁵⁰. O tema sucessório foi convertido num dos favoritos nas entradas produzidas durante essa jornada, sua exemplificação mediante a história de Davi e Salomão sendo vista com maior frequência⁵¹.

Nos Países Baixos, a percepção dos nobres teria sido pouco agradável sobre o herdeiro de Carlos V. Ele acreditavam que Felipe escondia atrás de sua máscara de dignidade misteriosos pensamentos e, apesar dos esforços do imperador para apresentar seu filho como agradável, o príncipe só teve êxito com as damas, segundo os embaixadores italianos da época⁵². No entanto, Parker destaca que, na presença do imperador, Felipe teria se mostrado mais afável, um bom cortesão e buscando se aproximar do convívio com os nobres⁵³.

Os nobres europeus perguntavam de forma temerosa sobre a aparição do filho do imperador. Já neste período ninguém mais tomava-o como um jovem indeciso e dócil a indicações de seu pai ou à mercê dos seus conselheiros. Pelas fontes do Arquivo de Simancas, segundo Fernandez Alvarez, constata-se que a partir de 1549 todos os participantes membros políticos e embaixadores dirigiam-se ao príncipe. Felipe teria se convertido plenamente num *alter ego* de Carlos V⁵⁴.

Em 1550 Felipe e Carlos V prepararam-se para a dieta imperial convocada para Augsburgo⁵⁵. Em julho do mesmo ano o príncipe retornou à cidade, onde o parlamento

⁴⁹ Entre os objetos artísticos mais frequentes nas coleções do imperador encontramos inventariados diversos retratos dele e de sua família e uma ausência quase total de esculturas. Suas obras artísticas centravam-se em tapetes, imprescindíveis na decoração de palácios, joias e objetos de devoção, além de seu interesse peculiar por relógios. Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. p. 23.

⁵⁰ Kamen. *Op. cit.* 2003. p. 75.

⁵¹ Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. p. 81.

⁵² Pierson. *Op. cit.* p. 33.

⁵³ Parker. *Op. cit.* p. 38.

⁵⁴ Fernández Álvarez. *Op. cit.* 2002b. p. 704.

⁵⁵ Logo em seguida a chegada de Felipe a Bruxelas, Carlos V enviou o senhor de Chantonnay para a corte de Viena comunicando a necessidade de um encontro de Fernando com o imperador a fim de resolver a sucessão imperial. As intrigas políticas dinásticas suscitadas nesse momento criaram um mal estar dentro

dos príncipes e cidades alemãs estava reunido. O interesse do imperador era obter a ajuda da dieta contra uma possível invasão turca pelo Danúbio, enquanto os alemães estavam mais preocupados com a situação religiosa no Império⁵⁶. Em Augsburg também tentaria-se persuadir o ramo de Viena a modificar a ordem sucessória ao Império, com a inclusão do príncipe Felipe.

Felipe passou um ano inteiro no sul do território alemão. Segundo Kamen⁵⁷, esse deve ter sido um dos períodos mais formadores de sua vida, quando pôde observar um ambiente de convívio entre príncipes protestantes e católicos beneficiados pelo *Ínterim* de 1548, no qual Carlos V estabeleceu um decreto de tolerância religiosa. Na conclusão da dieta, Carlos V garantiu respeito pela fé luterana no Império; nem naquele momento, ou mais tarde, Felipe teria expressado qualquer divergência a essa política. Para Kamen, o príncipe aceitava a necessidade de coexistência religiosa no contexto da lealdade política oferecido pela dieta⁵⁸.

Além dos compromissos políticos, Felipe ocupou-se com as artes. Em 12 de setembro de 1550, ele escreveu ao embaixador espanhol em Veneza, Juan Hurtado de Mendoza, para assegurar a ida de Ticiano a Augsburg o mais breve possível⁵⁹. O pintor cadorino esteve presente na cidade desde 4 de novembro de 1550 até maio do ano seguinte.

Para Carlos V, o item mais urgente da pauta era, depois da dieta, uma reunião da casa de Áustria. Ele esperava deixar sua herança imperial a Felipe, mas para fazê-lo, necessitava do apoio dos demais membros da família. Esse apoio, como vimos, era extremamente difícil. Os principais membros da dinastia Habsburgo reuniram-se assim na cidade e o debate prolongou-se por seis meses.

Felipe argumentava que, da mesma forma que um dia seu pai preferir seu tio Fernando sobre o próprio filho para o título de Rei dos Romanos, agora era Fernando quem deveria fazer semelhante sacrifício em favor do sobrinho, colocando Felipe à

da casa de Áustria, sendo necessária a atuação de Maria da Hungria para intervir e esclarecer a situação através de correspondências trocadas com Fernando. *Idem.* p. 717.

⁵⁶ Kamen. *Op. cit.* 2003. p. 77.

⁵⁷ *Idem.* p. 78.

⁵⁸ *Idem.* p. 79-80

⁵⁹ Felipe a Juan Hurtado de Mendoza, Augsburg, 12 de setembro de 1550, AGS:E leg 645 f. 81

frente de seu filho Maximiliano⁶⁰. Se Felipe ambicionava algum dia ser imperador, era preciso conhecer as terras imperiais e ser conhecido por seus futuros súditos.

Temos notícia do começo das negociações familiares pela correspondência mantida entre o bispo de Arras e Maria de Hungria⁶¹. Fernando alegava ser necessário que Maximiliano regressasse da Espanha para o tema ser discutido, e sempre que as negociações ficavam comprometidas, recorria-se a Maria da Hungria para uma intervenção mediadora entre os dois irmãos. As atitudes de Fernando fizeram Carlos V temer ainda mais a continuidade de seu legado, acreditando que apenas com o projeto de sucessão de Felipe sua obra estaria protegida⁶².

O distanciamento entre os dois irmãos era crescente, e os receios do ramo de Viena também. Os problemas de saúde de Carlos, cada vez mais castigado pela gota, faziam as negociações sobre a sucessão ao Império estenderem-se ainda mais. A questão complicava-se, porque Carlos V queria resolver tudo com seu irmão, deixando de lado a presença de Maximiliano. Aos olhos de Fernando, isso poderia ser um abuso, já que o imperador era assistido pelo príncipe Felipe⁶³, cuja ambição fazia-se cada vez mais visível.

Como vimos, na própria representação iconográfica de Felipe isso expressava-se como propaganda: não apenas pelo retrato de armadura pintado por Ticiano em Augsburgo em 1551, mas também pela confecção de uma estátua de bronze pelos Leoni em Milão, na qual Felipe seria representado segundo o modelo de Augusto, com armadura romana. Era o emprego de uma linguagem clara e direta: se Carlos V via-se como um novo César, Felipe apresentava-se como um novo Augusto⁶⁴.

Fernandez Alvarez concorda que Felipe, provavelmente, não queria subtrair seu tio Fernando ao trono imperial – tal como propagado na propaganda francesa e entre os príncipes protestantes alemães -, mas sim a seu primo, Maximiliano⁶⁵. Mas que garantia podia ter o arquiduque da Áustria de que herdaria o título de Felipe, ambos nascidos em 1527? *De facto*, como a historia comprovou, Maximiliano morreu em 1576, vinte e dois anos antes de Felipe.

⁶⁰ Fernández Álvarez. *Op. cit.* 2002a. p. 726.

⁶¹ Arras a Maria, Augsburgo, 25 de agosto de 1550 (AGR, E-A, 125, 57) *apud Idem. Op. cit.* 2002b. p. 718.

⁶² *Idem. ibid.*, p. 718.

⁶³ *Idem. Op. cit.* 2002a. p. 734.

⁶⁴ *Idem. ibid.* p. 736-737.

⁶⁵ *Idem. ibid.* p. 727.

Com forte apoio da maioria dos alemães, Fernando desejava que essa sucessão e a coroa imperial passassem a seu filho mais velho, Maximiliano. Fernando insistia com Carlos V para Maximiliano ser levado a Augsburgo. A situação permanecia em impasse, e nem mesmo as intervenções de Maria da Hungria conseguiam solucioná-la. A presença da rainha foi solicitada em fins de agosto de 1550 por Granvela, o duque de Alba e o príncipe Felipe. Maria da Hungria veio de Bruxelas em setembro para prestar apoio a Carlos V.

As discussões e o conflito pareceram então acalmar-se, e em setembro do mesmo ano ela retornou aos Países Baixos sem conseguir flexibilizar a posição de Fernando, mas conseguindo convencer a Carlos V de chamar a Maximiliano, que partiu da Espanha em novembro do mesmo ano, mais uma vez a presença de Maria da Hungria sendo solicitada pelo imperador em Augsburgo⁶⁶. Maximiliano chegou à cidade em dezembro, insistindo firmemente em seus direitos ao trono, em princípio eletivo. Fernando e Carlos entraram então em violenta disputa, tanto particularmente quanto em público. Os dois tinham divergências sérias sobre como os recursos votados na dieta deveriam ser gastos. A dieta encerrou suas atividades em meados de 1551, mas a disputa familiar continuou⁶⁷.

Maximiliano era um príncipe nascido e educado em terras alemãs, bem querido pelos súditos do Império e pelos príncipes eleitores. Mesmo Fernando – que nascera em Castela, mas havia passado a maior parte de sua fase adulta no Império, passou por um processo de “germanização” paralelo à “hispanização” de Carlos V – era melhor aceito para a sucessão⁶⁸. Lentamente, Maria da Hungria conseguiu vencer a resistência de Fernando, fazendo-o aceitar a proposta de Felipe como futuro imperador desde que ela fosse apresentada aos príncipes eleitores junto a seu filho Maximiliano como Rei dos Romanos, além de exigir a promessa de assistência da monarquia Católica em sua luta de defesa contra o império turco e um matrimônio entre Felipe e alguma de suas filhas.

Em contrapartida, Carlos V exigia de Fernando, assim que este obtivesse a dignidade imperial, o reconhecimento do vicariato de império nos territórios italianos a Felipe. O que era muito caro à diplomacia espanhola, como reconhecimento de meio

⁶⁶ Fernández Álvarez. *Op. cit.* 2002b. pp. 718-720.

⁶⁷ Kamen. *op. cit.* 2003. p. 79.

⁶⁸ Fernández Álvarez. *Op. cit.* 2002b. p. 721.

século de esforços bélicos e econômicos realizados na Península Itálica, além de corresponder aos interesses imperiais de Felipe⁶⁹.

Os luteranos, por sua parte, estavam convencidos de que Carlos V intencionava aniquilar com seu credo, vendo em Felipe o herdeiro a perpetuar esse propósito. Mas, segundo Pierson⁷⁰, os alemães, católicos ou protestantes, deveriam temer Carlos V e Felipe, que com enormes possessões fora do Império, podiam mobilizar forças com as quais não poderiam controlar, sendo facilmente dominados. Seus temores não eram infundados, pois já com Carlos V foram derrotados com a Liga de Esmalcalda pelos dinheiro e tropas comandadas por espanhóis, exército que ainda não se retirara de seus territórios.

A fama militar da Espanha tinha como base principal sua longa batalha contra o avanço das forças do império turco, e os castelhanos, principalmente, estavam peculiarmente adaptados à ideia de liderar uma cruzada em defesa da fé católica no Ocidente. A hostilidade era o preço a ser pago pelo crescente papel imperial desempenhado pela Espanha.

Grande parte do mundo europeu desconfiava da Espanha porque não a conhecia. Estrangeiros cultos visitavam a península, mas só se a corte real estivesse por lá. É significativo que Castiglione, que fez da Espanha o seu lar na metade do século, tenha ali se dedicado a produzir sua obra *O cortesão*. A ausência permanente de Carlos V privava o reino de uma corte regular. Segundo Kamen⁷¹, Castela, sem seu rei, tinha a tendência a se transformar num local culturalmente estagnado, e enviados embaixadores de Veneza, fazendo visitas frequentes ao reino, raramente deixavam de apresentá-lo sob um enfoque desfavorável.

Para Fernandez Alvarez, Fernando era o secundogênito que sonhou toda a sua vida em ser protagonista e ter glórias e responsabilidades de um primogênito⁷². Ibañez e Vincent destacam que Fernando não era um mero delegado de seu irmão no Império, pois por seu matrimônio convertera-se no príncipe mais poderoso da Europa central, único capaz de opor uma resistência ativa aos otomanos no vale do Danúbio⁷³.

⁶⁹ *Idem. Ibid.* p. 723.

⁷⁰ Pierson. *Op. cit.* p. 34.

⁷¹ Kamen. *Op. cit.* p. 47.

⁷² Fernández Álvarez, *Op. cit.*, 2002b. p. 722.

⁷³ Ibañez & Vincent. *Op. cit.* p. 166.

Um acordo pleno seria impossível, por essa razão Carlos decidiu impor sua decisão. Antoine de Perrenot, substituindo como conselheiro-chefe de Carlos V a seu pai, Nicolas Perrenot, cardeal Granvela, que morreria em agosto de 1550, elaborou uma declaração para o príncipe Felipe em 9 de março de 1551, assinada por todas as partes, pela qual a coroa imperial seria transmitida a Felipe depois de ir primeiro para Fernando, em terceiro lugar passando a Maximiliano. Era uma forma de garantir a sucessão alternada ao Império dos dois ramos da casa de Áustria. Fernando, como Rei dos Romanos, sucederia a Carlos como imperador; na sequência a coroa imperial deveria ser passada para Felipe e depois a Maximiliano⁷⁴. A família aceitou a decisão, mas, como o tempo veio demonstrar, Fernando tinha muito pouca intenção de respeitá-la⁷⁵. Além disso, a situação permitiu um desenlace mais grave, ao proporcionar um novo arranjo entre os inimigos dos Habsburgos, quando a França de Henrique II uniu-se ao outrora aliado do imperador, Maurício da Saxônia⁷⁶.

Para assegurar a Felipe a herança dos Países Baixos e do Franco Condado, e para evitar a interferência da dieta alemã e de algum futuro imperador, Carlos V declarou patrimônio indivisível às dezessete províncias neerlandesas, cortando com um édito todos os laços que as uniam ao Império. O feito, unido à perspectiva de que Felipe fosse eleito para receber a coroa imperial, encontrou aberta oposição dos alemães. O eleitor do Trier teria dito que não queria nenhum espanhol governando os territórios alemães, e o bispo de Augsburgo também teria confidenciado a um embaixador veneziano que muitos alemães preferiam acordar com os turcos que eleger Felipe como imperador, sendo os dois católicos⁷⁷.

Em maio de 1551 o príncipe Felipe preparava-se para partir em regresso a Espanha. Percorrendo o sul das terras do Império, passou novamente pelo norte dos territórios italianos – Lombardia, Mântua, Milão, Pádua -, até Gênova, onde partiu para a Península Ibérica em 6 de julho, em frota novamente comandada por Andrea Doria, aportando em Barcelona em 12 de julho.

⁷⁴ M. J. Rodríguez-Salgado. *The changing face of empire*. Charles V, Philip II and Habsburg authority, 1551-1559. Cambridge: Cambridge University Press, 1988a. pp. 33-40.

⁷⁵ C. J. H. Sánchez. Fernando I de Austria e Italia: entre el Sacro Imperio y la monarquía de España. In: G. Sabatini (Org.). *Comprendere le monarchie iberiche*. Risorse materiali e rappresentazioni del potere. Roma. Viella, 2010. pp. 107-163.

⁷⁶ Fernández Álvarez. Op. cit. 2002a. p. 738.

⁷⁷ F. Braudel. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Felipe II*. vol. II. Lisboa: Martins Fontes, 1984. p. 233.

Segundo Kamen, Felipe certamente cometeu muitos erros, sua incapacidade linguística sendo um obstáculo permanente. Mas ele aprendeu muitíssimo, ampliando seus horizontes em todas as direções⁷⁸. Para Parker⁷⁹, a viagem foi mal aventurada, concordando com o pensamento de alguns observadores segundo os quais o príncipe se comportara mal, mostrando-se demasiadamente frio e arrogante.

Para Alvarez Fernandez, Felipe começou a viagem ao final de sua adolescência, concluindo-a em idade viril. Teve a experiência de uma perigosa viagem pelo Mediterrâneo; percorreu territórios por ele desconhecidos, com pessoas muito diferentes em seus costumes; viu cidades deslumbrantes e esteve em contato direto com a membros da grande política, conhecendo homens de Estado. Mas em algo falhou. Felipe viajou muito mais que para ver, mas sim para ser visto, sendo inegável que a sua comunicação limitada ao espanhol foi um problema. No norte da Península Itálica conseguiu algum sucesso, pois os italianos estavam acostumados a entender-se com os espanhóis. Mas ultrapassando os Alpes, a língua convertia-se numa barreira difícil de romper. E houve mais que o idioma a separar o príncipe de seus anfitriões alemães e flamengos. Nos banquetes Felipe mantinha-se distante e frio, sem entrar nas grandes bebedeiras. Também dizia-se que ele não era esforçado como cavaleiro nas justas e torneios. No entanto, suas relações com o sexo feminino seriam excelentes⁸⁰.

Constrangido pelo idioma, pouco comunicativo com os gestos, distante pela altivez de caráter, antipático pela repugnância a bebidas alcoólicas, pouco empenhado nas justas e torneios, e somente triunfante na sedução das damas de corte – aspecto que lhe faria mais odiado pelos homens -, o príncipe teria sido malquisto por quase todos, como um estranho que não se esforçava nem compartilhava das normas dos grupos. Se havia rumores sobre sua aspiração em suceder a seu pai no Império, ele já era considerado um odioso estrangeiro. Para Fernandez Alvarez, a viagem foi malsucedida⁸¹.

Contudo, segundo Cremades, nesta viagem encontram-se as primeiras manifestações do que, gradativamente, se constituiria como a imagem de Felipe. Nessa visão, a figura e o exemplo de seu pai não somente seriam importantes nas ideias

⁷⁸ Kamen. *Op. cit.* 2003. p. 83.

⁷⁹ Parker. *Op. cit.* p. 38.

⁸⁰ Fernández Álvarez, *Op. cit.* 2002b. pp. 710-711.

⁸¹ *Idem. ibid.*

políticas do príncipe, mais tarde rei, sendo imprescindíveis para compreender sua imagem ideológica e artística. Nesta “mitologia filipina”, as alusões à casa de Áustria, a importância da dinastia e das fábulas em torno da mesma adquiriam também uma relevância cada vez maior⁸².

Desde o momento de sua chegada à Espanha, ainda que apenas regente, Felipe começou a dar ordens para que os palácios reais de Castela e seus jardins fossem como os dos Países Baixos, enviando seus arquitetos e chefes de jardinagem em viagem pela França e outros lugares para recolher ideias⁸³.

Em 1553, o guarda-joias do príncipe, Gil de Sánchez de Bazán, realizou um inventário das obras de arte e joias de Felipe. Aparece então registrada uma pequena, mas já bem seleta coleção de pinturas, na qual figuravam nomes como Lucas de Heere, Antonio Moro e Ticiano, com algumas obras que pouco mais tarde seriam a base da galeria de retratos do palácio do Pardo. Deste inventário e sua data precoce, Cremades deduz os claros e definidos gostos do futuro rei em matéria de pintura, acentuados durante os anos 50, encontrando amplo desenvolvimento a partir do início de seu reinado⁸⁴.

Preocupado com sua falta de saúde, demasiado confiante em sua vitória nas terras alemãs e na sucessão acordada em Augsburgo, o imperador foi apanhado de surpresa por seus inimigos. Em agosto de 1551, os turcos capturaram Trípoli, no norte da África, preparando-se para uma ofensiva no Mediterrâneo. Em outubro os franceses invadiram os territórios italianos, forjando uma aliança com os protestantes alemães. Em 1552 o cenário explodiu. Mauricio da Saxônia, de cuja amizade Carlos V dependia fortemente, juntou-se a outros príncipes protestantes, chegando a um acordo com o principal inimigo do imperador, a França. Henrique II Valois imediatamente reivindicou as terras dos Habsburgos na Itália. Praticamente só, em maio de 1552 Carlos V foi obrigado a fugir de Innsbruck por razões de segurança. Quando as notícias vindas do Império chegaram à Espanha a indignação foi geral, a notícia da humilhante retirada de seu pai enfurecendo Felipe⁸⁵.

⁸² Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. p. 74.

⁸³ Parker. *Op. cit.* p. 59.

⁸⁴ Checa Cremades. *Op. cit.* 1994. p. 210; Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. p. 98.

⁸⁵ Kamen. *Op. cit.* 2003. pp. 86-87.

Entre 1552 e 1553 a guerra contra os inimigos de Carlos V foi dura, e o imperador precisou abrigar-se com segurança em seus domínios nos Países Baixos. De Bruxelas, Carlos V enviou uma carta em março ao príncipe; o principal assunto era a definição para o próximo casamento de Felipe com a princesa portuguesa Maria de Avis. Mas era preciso também que o príncipe fosse aos Países Baixos:

Eu já lhe expliquei muitas vezes como é necessário que você ganhe confiança e a afeição desses estados, dando-lhes, por sua presença e contato, mais satisfação do que a que eles tiveram com a sua última visita aqui, já que eles não puderam conhecer você tão bem como seria o necessário para fazê-los felizes e obter sua boa vontade. (...) Duvido muito que esses estados, de cuja importância você está ciente, possam ser mantidos sem sua presença e ajuda⁸⁶.

A presença do príncipe poderia dar alguma dignidade às dificuldades enfrentadas pelo imperador, além de ser preciso tomar decisões sobre o custo insuportável das guerras. A vitória francesa na campanha de Metz abriu novas esperanças aos inimigos do poder dos Habsburgos na Europa. Tentou-se remediar a imagem de debilidade do César reforçando as antigas alianças regionais oponentes à hegemonia francesa. Isso se materializaria em 1554 com o segundo matrimônio do príncipe Felipe com a rainha Maria Tudor da Inglaterra⁸⁷.

A questão do segundo casamento de Felipe era praticamente decidida. Inicialmente Carlos V sugerira que a princesa Maria de Portugal, prima de Felipe, por ser filha do primeiro casamento da rainha Eleanor com o rei de Portugal, era a escolha mais adequada, e as negociações começaram. Mas em 1553 a péssima saúde do imperador passou a ser prioridade face aos demais assuntos. Carlos desejava abdicar em sua terra natal, vista por ele como o centro de sua estratégia política⁸⁸.

Contudo, em julho de 1553 morria Eduardo VI da Inglaterra, com apenas quinze anos. A sucessora legítima ao trono inglês era Maria Tudor, prima de Carlos V, filha de Henrique VIII e Catarina de Aragão, com 37 anos e ainda solteira. Era uma oportunidade providencial de criar uma aliança anglo-imperial contra a França. O próprio Carlos V fora noivo de Maria Tudor muitos anos antes. Com a perspectiva de matrimônio do príncipe Felipe, viúvo desde 1545, com Maria Tudor, a Inglaterra

⁸⁶ “Minuta de la carta que se escribió al Principe de Bruselas”, 20 de março de 1553, AGS:E leg 98 ff. 118-23. *Apud Idem. Ibid.* pp. 88-89.

⁸⁷ Ibañez & Vincent. *Op. cit.* pp. 166-167.

⁸⁸ Kamen. *Op. cit.* 2003. p. 89.

poderia unir-se à monarquia hispânica, desta maneira assegurando-se a comunicação marítima entre Espanha e Países Baixos. Seguindo ordens do imperador, Felipe suspendeu as negociações para desposar a princesa portuguesa. O embaixador castelhano na Inglaterra, Simon Renard, abordou a questão pela primeira vez e indiretamente com Maria: “Ela começou a rir, não uma, mas várias vezes, e olhou para mim como que para dizer que achava o assunto muito de seu agrado”⁸⁹.

Carlos V entrou em contato com Felipe, que imediatamente colocou-se à disposição do pai. Quando o imperador fez a proposta formal em nome do filho, a resposta nervosa de Maria Tudor rapidamente transformou-se em ativo interesse. Simon Renard foi questionado por diversas perguntas curiosas sobre o príncipe, e ela pediu-lhe um retrato, pois de forma alguma casaria-se sem ver a aparência do futuro marido⁹⁰. Foi-lhe, então, enviada uma cópia de um retrato de Felipe pintado por Ticiano, como vimos no capítulo anterior, para comover o coração da rainha inglesa.

Todavia, a opinião inglesa dividia-se com relação à escolha do cônjuge para a rainha. Houve forte oposição ao casamento, em todos os níveis, fomentada diligentemente pelo embaixador francês Noailles⁹¹. Embora ingleses e espanhóis tivessem sido aliados por muito tempo, os primeiros relutavam em ser arrastados para as guerras de Carlos V, desconfiavam dos problemas gerados pela presença do protestantismo em seu país. Parte da aristocracia queria um marido inglês, pois assim o reino poderia manter maior distância das relações estrangeiras. Por outro lado, uma grupo influente favorecia a união com o príncipe Felipe, para manter a coroa inglesa acima das lutas domésticas. Maria Tudor também era favorável à união com um príncipe estrangeiro e católico, ajudando-lhe a reestabelecer a sua fé na Inglaterra. Em outubro de 1553, Maria Tudor aceitou o matrimônio com Felipe de Habsburgo.

Os conselheiros de Maria Tudor apoiantes desta união então estabeleceram com o imperador Carlos V um tratado matrimonial limitando drasticamente a autoridade de Felipe na Inglaterra. O contrato de casamento, assinado em 12 de janeiro de 1554, tentava apaziguar os temores ingleses. Somente ante a insistência de Maria, e não de bom grado, concederam a Felipe o título de rei; mesmo assim ele não poderia nomear

⁸⁹ *Apud* G. Constant. Le mariage de Marie Tudor et de Philippe II. *Revue d'Histoire Diplomatique*, 26. 1912. p. 36. *Apud* Kamen, 2003. p. 90.

⁹⁰ *Idem*. p. 91.

⁹¹ *Idem*. p. 92.

estrangeiros dentro do governo e nem comprometer o reino numa guerra, obedecendo a todas as leis e aos costumes ingleses. O filho porventura nascido deste matrimônio herdaria a Inglaterra e os Países Baixos, além da herança correspondente a D. Carlos, primogênito de Felipe, caso este morresse sem herdeiros⁹².

Carlos V aceitou os termos do tratado no intuito de evitar a qualquer custo uma possível aliança entre Inglaterra e França, pretendendo restaurar um tradicional vínculo entre o reino inglês e Castela, criado no final do século XV. Felipe não estava a par dos termos das negociações de seu matrimônio, mas aceitou-o, considerando-o apenas um artil político, até conhecer os termos aceitos pelo tratado inglês, quando tomou ciência dos fatos e manifestou desacordo⁹³. Seu consentimento foi dado antes mesmo de receber um retrato de Maria Tudor realizado por Antonio Moro, como veremos adiante.

O imperador foi firme em sua posição, não cedendo às queixas de seu filho, ordenando-lhe partir para a Inglaterra, onde deveria emular a mesma conduta praticada por Fernando, o Católico, na ocasião de seu matrimônio com Isabel de Castela. As condições eram muito semelhantes às que os governantes da Espanha eram acostumados. Apesar de contrariado, Felipe obedeceu as ordens do pai. O casamento foi ratificado em março de 1554 pelo conde de Egmont, que partiu de Bruxelas para Londres em nome do imperador e de Felipe. Enquanto isso, os embaixadores ingleses foram à Espanha para escoltar Felipe até a Inglaterra. Este enviou então a sua noiva uma joia matrimonial. Os preparativos foram feitos para deixar como regente nos reinos ibéricos sua irmã mais jovem Joana, cujo marido, o príncipe de Portugal infante D. Luís, morrera em 2 de janeiro, três semanas após ela dar à luz ao filho deles, D. Sebastião.

Entre 1554 e 1559 produziu-se a segunda e igualmente importante viagem do príncipe Felipe pelas terras do norte da Europa. Felipe embarcou para a Inglaterra em princípios de julho de 1554, e ao chegar no território inglês ao fim do mesmo ano foi recebido por uma comitiva. Então o conde de Arundel, em nome da rainha, brindou o príncipe com a sua admissão à ordem de cavalaria inglesa da Jarreteira. Os noivos encontraram-se em Winchester, Felipe falando com Maria em espanhol e ela respondendo-lhe em francês⁹⁴.

⁹² Pierson. *Op. cit.* p. 36.

⁹³ *Idem. ibid.*

⁹⁴ Kamen, *Op. cit.* 2003. p. 94.

Na noite de 24 de julho, Felipe e Maria receberam uma visita especial do emissário pessoal de Carlos V, Juan de Figueroa, regente de Nápoles. Figueroa trouxe um presente de casamento muito especial, a sua investidura formal como rei de Nápoles e duque de Milão para Felipe, que agora sendo rei por seu próprio direito podia casar-se com Maria em pé de igualdade. A partir dessa semana, ele assinava suas cartas como *el rey príncipe*. A boda entre Felipe e Maria Tudor foi celebrada com o esplendor apropriado na catedral de Winchester em 25 de julho⁹⁵.

Ciente dos conselhos de seu pai, Felipe tentou causar boa impressão entre os ingleses. No outono de 1554, ele teve seu primeiro enfrentamento com a complicada política inglesa a propósito da restauração da Igreja católica e o papel a ser desempenhado pela Inglaterra nas guerras de Carlos V⁹⁶. Mas Felipe não estava em plena liberdade de tomar suas próprias decisões. Segundo Pierson, o imperador ainda considerava seu filho um aprendiz de estadista, enviando-lhe conselhos de Bruxelas sobre a conduta a ser seguida para a Inglaterra servir aos propósitos imperiais.

Segundo Pierson, Felipe, seguindo instruções de Carlos V, procurou, pela diplomacia e por influência sobre sua esposa, direcionar as decisões políticas inglesas. Contudo, era uma tarefa difícil. Já Kamen⁹⁷ afirma que, nos meses que seguites ao casamento, Felipe absteve-se escrupulosamente de interferir nos assuntos internos ingleses, dedicando-se mais à política de Espanha, Itália e América. Em nenhuma dessas áreas suas opiniões teriam coincidido às de seu pai. Para Pierson⁹⁸, não há dúvidas de que Felipe não se sentia à vontade ante a política inglesa; ele não desejava Maria Tudor e nem interessava-se pelos costumes do país, tendo pedido em 1555 permissão a Carlos V para retornar aos Países Baixos e, talvez, liderar um exército contra os franceses.

A estada de Felipe na Inglaterra durou pouco mais de um ano, incluindo uma suspeita de gravidez de Maria Tudor. Ela proporcionou contato com um ambiente palaciano e cortesão que alcançara um alto grau de refinamento e sofisticação nos tempos de Henrique VIII⁹⁹. Em princípios do verão de 1555, Carlos V ordenou que

⁹⁵ Para detalhes ver: Constant. *Op. cit.* pp. 244-60.

⁹⁶ Pierson. *Op. cit.* p. 37.

⁹⁷ Kamen, *Op. cit.* 2003. p. 97.

⁹⁸ Pierson. *Op. cit.* p. 38.

⁹⁹ Este rei havia compreendido o valor que tinha a elaboração de uma imagem exterior do poder e havia utilizado os dons de um artista da qualidade de Holbein para desenvolvê-lo, por outra parte, havia cuidado

Felipe se reunisse com ele, não para dar-lhe o mando de um exército, senão para entregar-lhe a coroa. Maria Tudor, ao saber que seu esposo estaria ausente por um longo tempo, teria retirado o retrato de Felipe de sua câmara, segundo fontes, chutando para fora. Em outra ocasião a rainha já havia expressado seu ciúmes em um ataque arranhando um dos retratos de seu rei consorte¹⁰⁰. No mês de abril morrera a rainha Joana, a Louca, em Tordesilhas, e o imperador com a saúde cada vez mais frágil decidira abdicar de diversos domínios em favor de Felipe. Em agosto de 1555 ele despediu-se da rainha, desconsolada¹⁰¹, partindo rumo a Bruxelas. Pois a presença de Felipe nos Países Baixos era essencial para levar a cabo a firme decisão de Carlos V de abdicar de todos os seus domínios, à exceção da coroa imperial¹⁰².

A prolongada permanência de Felipe nos Países Baixos teria sido dominada por duas questões: a contribuição dos Estados Gerais às finanças imperiais, e a resolução das divergências com o papa. Atrás desses dois problemas, no entanto, erguia-se a sombra do conflito com a França. Felipe era ciente que o tesouro não poderia financiar a guerra, e em fevereiro de 1556 ele conseguiu obter um acordo de paz surpreendente com a França, o tratado de Vaucelles. O problema central, porém, continuava sendo a Itália. Sua renúncia do poder de Carlos V avançou lentamente, pontuada pela posse de Filipe, rei de Nápoles, em julho de 1554, terminando em maio de 1558 com a abdição formal da coroa imperial para seu irmão Fernando, em vez de seu único filho. Em outubro de 1555 o imperador abdicou do governo dos Países Baixos e em 12 de janeiro de 1556 era formalmente autenticada a abdição da coroa espanhola. Neste contexto que conferia um novo status a Felipe, Antonio Moro realizou o último retrato analisado adiante¹⁰³. Titular de uma nova condição majestática, era necessário apresentar o registro de Felipe de Habsburgo como rei legítimo e sucessor de Carlos V.

muito da construção e decoração dos palácios, tudo isso em um ambiente com fortes sobrevivências cavaleirescas que chamou muito a atenção dos cortesãos espanhóis de Felipe. Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. p. 86.; Kamen. *Op. cit.* 2003. pp. 96-97.

¹⁰⁰ Campbell. *Op. cit.* 1990. p. 225.

¹⁰¹ *Idem. Ibid.* p. 102.

¹⁰² Sobre a cerimônia de abdição de Carlos V em Bruxelas ver: Kamen. *Op. cit.* 2003. pp. 103-104.

¹⁰³ Com o motivo de abdição de Carlos V foram produzidas diversas efemérides comemorativas ao momento, um dos principais motivos utilizados em medalhas, gravuras e esculturas foi a comparação do mito sucessório de Hércules-Atlas. Cf. Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. p. 20.

3.3 Antonio Moro, pictor regis

Anthonis Mor van Dashorst é considerado um dos grandes mestres da retratística no século XVI. Talvez apenas Ticiano pudesse “rivalizar” em prestígio e fama no mesmo gênero. Moro formulou uma tipologia de retrato de corte idealizado, valendo-se de certos esquemas e soluções formais assimilados de grandes retratistas como Rafael, Bronzino, Pontorno, Lotto e inclusive Ticiano, em suas viagens pela Península Itálica. Alcançando reconhecimento e notoriedade na Europa, pintou nos Países Baixos, na Itália, em Portugal, na Inglaterra e na Espanha. Seu nome foi adaptado em diversos idiomas pelos locais por onde passou, sendo mais conhecido como Antonio Moro por sua atuação e projeção na corte hispânica.

A elegância do vestuário, os contornos bem definidos, a finura das mãos, a perfeição do pormenor e da pose caracterizaram as obras daqueles que influenciaram Antonio Moro. Os rostos vistos em formato de três quartos, centralizados, o com o olhar em direção ao observador sob a ilusão de uma luz dirigida a partir do canto superior esquerdo também são características típicas de seus retratos¹⁰⁴. Em muitas dessas obras, as figuras retratadas sobressaem de fundos lisos, neutros, em tons de azul, castanho ou cinzento¹⁰⁵. No retrato cortesão, ele combinou os padrões italianos ao rigor nórdico, elaborando a sua concepção “oficial”, da qual o pintor raramente se afastou ao longo de sua trajetória. Essa conjugação de elementos culturalmente díspares fez Moro ter um papel fundamental na proposta de uma nova definição de um modelo de retrato.

Moro foi assim o mestre que conseguiu unir a tradição flamenga aos ensinamentos do Renascimento italiano, em particular dos pintores venezianos, resultando em retratos que transmitiram grande dignidade e muitos objetivos, como verdadeiros modelos do retrato de corte de seu tempo. Dessa forma, Moro teria conseguido se igualar, ou até mesmo superar na retratística, a Ticiano, com seus retratos de concepção intelectualmente complexa, pela profundidade e a impassível concentração com que conseguia penetrar a personalidade de seus modelos.

Mesmo sendo considerado um dos mais destacados retratistas da história da pintura, os estudos específicos dedicados a Antonio Moro são bem menos frequentes e

¹⁰⁴ Woodall. *Op. cit.* 2007. p. 9.

¹⁰⁵ Jordan. *Op. cit.* p. 15

as fontes bibliográficas sobre o pintor mais escassas¹⁰⁶. Uma das primeiras biografias sobre o pintor foi escrita e publicada por Karel Van Mander entre 1603-04 na obra *Het Schilder-boeck*¹⁰⁷. Outras diversas referências existentes sobre Moro e os estudos sobre sua carreira foram reunidos em obra moderna de Hymans¹⁰⁸. Outros trabalhos mais recentes e importantes sobre o pintor são os produzidos por Woodall¹⁰⁹ e o original estudo de Jordan¹¹⁰.

Apesar de sabermos a cidade onde Moro nasceu, Utreque, sua data de seu nascimento – assim como a de Ticiano – não é exata, mas costuma-se atribuí-la entre os anos de 1516 e 1521. Utreque era uma sociedade complexa e em mudança em que os interesses da aristocracia e as elites cívicas disputavam poder e reconhecimento¹¹¹. Moro veio, de fato, de uma família respeitável de artesãos burgueses, foi um dos nove filhos de dois casamentos de seu pai Philips Morren van Dashorst, um tintureiro de panos. De seus primeiros anos de desenvolvimento artístico, sabe-se que foi aprendiz no ateliê do pintor Jan Van Scorel, em Utreque, durante a década de 1530¹¹².

Scorel superou o estigma de ser um filho bastardo e se tornou um sacerdote e artista de renome internacional. Com um aspecto característico de sua identidade multifacetada, foi um peregrino¹¹³, com que Moro passou a ser seu assistente por volta de 1540. Van Scorel teria sido um pintor “romanista” de personalidade cosmopolita e viajante incansável, considerado um dos precursores das ideias renascentistas italianas nos Países Baixos e responsável pelo contato de Moro com a síntese nórdica do Renascimento italiano, também realizada na época por outros artistas como Quentin Massys, Jan Gossaert e Bernard van Orley¹¹⁴. Woodall acredita que teria existido um profundo sentimento de amizade entre mestre e discípulo. Em Van Scorel, Moro teria reconhecido sua figura como modelo de artista talentoso que o jovem pintor partiu para

¹⁰⁶ Fato curioso ao longo do período de pesquisa sobre o pintor flamengo, de importância notória para a arte retratística espanhola, é praticamente a inexistência de estudos originais espanhóis voltados para a figura de Moro, por razões que ainda me questiono.

¹⁰⁷ Woodall. *Op. cit.* 2007. p. 51.

¹⁰⁸ *Op. cit.*

¹⁰⁹ Woodall. *The portraiture of Antonis Mor.* Vol. 1. Londres: University of London, 1990.; Woodall. *Op. cit.* 2007.

¹¹⁰ Em sua obra, Jordan busca resgatar a importância do período em que Antonio Moro esteve em Portugal e a influência deste em seu trabalho, sobre pintores que foram seus discípulos e o desenvolvimento do retrato de corte no reino português e na retratística espanhola. Cf. Jordan. *Op. cit.*

¹¹¹ Woodall. *Op. cit.* 2007. pp. 48-49.

¹¹² *Idem.* pp. 52-53

¹¹³ Woodall. *Op. cit.* 2007. pp. 49; 58.

¹¹⁴ Antonio Moro, la collection de... [digitalizado]

se inspirar¹¹⁵. No começo da década de 1540, teria feito uma breve viagem à Itália, retornando para sua cidade natal até 1546. Próximo de completar 30 anos, ele partiu para Antuérpia, onde se proporcionou a sua aproximação com a corte dos Habsburgo¹¹⁶.

Conhecemos mais alguns detalhes dos primeiros anos de formação de Moro por meio de sua breve biografia realizada pelo artista flamengo Karel Van Mander, que publicou em 1604 sua obra *Schilderboeck*, comparável ao estilo das *Vidas* de Vasari. Segundo van Mander, Moro teria viajado ainda jovem pelo norte da Península Itálica, onde permaneceu aproximadamente três anos. Moro foi certamente consciente da atitude crítica ao retrato desenvolvendo na Itália através de sua visita a Roma na década de 1540 e subsequente amizade com Dominic Lampson, amigo de Vasari¹¹⁷. Em 1544, retornou para Utreque, onde permaneceu até 1546, quando partiu para a Antuérpia, onde registrou-se no grêmio de São Lucas em 1547¹¹⁸.

Por volta de 1548, Moro chamou a atenção de seu primeiro prócere mecenas, Antoine Perrenot, o cardeal Granvela, responsável por introduzir o pintor no ambiente da corte imperial, apresentando-o a Maria da Hungria e ao imperador Carlos V. Granvela encontrava-se nos Países Baixos para os preparativos da chegada do príncipe Felipe¹¹⁹, e, além de reconhecer o talento de Moro, nutriu pelo artista grande simpatia, chamando-o de “mi pintor”. Moro foi documentado como "pintor ao bispo de Arras" durante o período de cinco anos entre 1549 e 1554, embora Granvela nunca tenha reclamado a exclusividade de seus serviços¹²⁰. De Bruxelas, em março de 1549, Granvela escrevia ao duque de Villahermosa a primeira notícia sobre um pintor que encontrara, lamentando que a família do duque não estivesse mais presente, pois intencionava mandar seu pintor retratar a todos de sua casa, talvez melhor que Ticiano. No ano seguinte, em Augsburg, Granvela avisava que seu pintor foi tomado pela rainha Maria de Hungria para ser enviado a Portugal¹²¹.

Uma carta de Granvela enviada de Bruxelas, em 20 de dezembro de 1549, torna-se muito elucidativa sobre o recurso que o cardeal fazia à pintura e ao pintor Moro. Em

¹¹⁵ Woodall. *Op. cit.* 2007. pp. 60; 59-71.

¹¹⁶ A passagem de Moro em sua juventude pela Península Itálica, visitando Roma, é citada por Van Mander, embora não haja documentação que comprove essa passagem e alguns historiadores contestem que tenha acontecido. Woodall. *Op. cit.* 2007. pp. 53; 100-101.

¹¹⁷ *Idem.* pp. 40-41.

¹¹⁸ *Idem.* p. 136.

¹¹⁹ *Idem.* p. 139.

¹²⁰ *Idem.* p. 140.

¹²¹ Bouza. *Op. cit.* 2003. p. 112.

correspondência com o duque de Villahermosa, Antoine Perrenot invocava sua condição de patrono do pintor para que este servisse como devido ao seu amigo duque. As precisas alusões às qualidades de Moro integram-se de forma natural à correspondência, o pintor sendo apresentado como um feito descoberto por Granvela, embora, apesar de este continuar a pagar-lhe benefícios anuais, Antonio Moro não houvesse trabalhado para o cardeal durante os anos em que foi requisitado por Maria da Hungria¹²². Granvela não oculta assim seu orgulho como mecenas de um extraordinário artista, o melhor já visto por ele para retratos, depois de Ticiano¹²³. Dada a experiência do artista com Jan van Scorel, também parece provável que Moro estivesse entre os 234 pintores de Antuérpia que participaram nos preparativos para entrada triunfal do príncipe Felipe na cidade, que teve lugar em 10 de Setembro 1549, formando o ponto alto da seu progresso festivo através dos países baixos¹²⁴.

A partir dos retratos feitos por Moro, como o do cardeal Granvela¹²⁵, bem como por outros produzidos entre 1549 e 1550, a exemplo do retrato de Felipe na abertura do capítulo, percebemos seu estilo inovador na pintura. Pelo mecenato de Granvela, Moro entrou em contato com diversos retratos de membros da casa de Áustria, vários deles pintados por Ticiano em Augsburg em 1548.

Moro soube unir de forma única em sua retratística as principais características e influências com as quais teve conhecimento e contato em seus anos de formação artística. De seu mestre, van Scorel, seguiu o exemplo para dedicar-se ao gênero do retrato, sabendo absorver influências com espírito aberto a tendências internacionais, através dos diferentes lugares por onde viajou e aprendeu a assimilar essas novas características. De sua terra, Flandres, aprendeu a dedicar grande atenção aos detalhes e à precisão dos acabamentos de forma essencial, além de consolidar sua técnica a óleo e retábulo, seu suporte preferido para pinturas. E do contato com os ambientes italianos e a corte dos Habsburgos, consolidou os estilos e modelos imperiais pelos exemplos da retratística de pintores como Seisenegger e, principalmente, Ticiano. Para tudo isso, foi essencial o contato com as coleções de retratos dos Habsburgos, de Granvela e na galeria dinástica de Maria da Hungria.

¹²² *Idem.* p. 113.

¹²³ *Idem.* p. 114, n. 43.

¹²⁴ Woodall. *Op. cit.* 2007. p. 137.

¹²⁵ Antonio Moro. *Antoine Perrenot de Granvelle*, 1549. Óleo sobre painel, 107 x 82cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

A dimensão de Estado desses retratos fazia necessária a construção de uma imagem com a veracidade física suficiente, mas sem menosprezar a solenidade própria da majestade real ou imperial. Com a síntese formulada por Moro, conseguida a partir de diferentes tradições, o pintor constituiu a base de uma representação pictórica digna, introspectiva e verossímil. Basicamente, seus retratos se resumem à presença do indivíduo que, de meio corpo ou corpo inteiro, ocupa praticamente todo o espaço pictórico. Os fundos se diluem em tons escuros que concentram a atenção sobre o modelo retratado, disposto, geralmente, em diagonal, iluminado pelo lado esquerdo de forma clara e simples. As vestes das figuras retratadas, geralmente em tons opacos ou escuros, também ressaltam o branco das golas e mangas - entre os retratos de homens - e das joias de ouro e a riqueza dos bordados e dos vestidos em tons claros sobre capas e casacas escuras - nos retratos femininos¹²⁶. A cor dos trajes cria um jogo sutil, confundindo-se às tonalidades escuras dos fundos, ressaltando mais assim o rosto dos retratados. Suas composições, carregadas de sobriedade e decoro, complementam-se com o virtuosismo e a precisão de detalhes com as cores de seu pincel nos rostos, na representação dos tecidos, joias, atributos, conferindo individualidade e posição a cada personagem retratada.

Como primeiro artista a sistematizar as fórmulas da Europa do norte e da Península Itálica numa espécie de código para o retrato de corte oficial da casa de Habsburgo¹²⁷, Moro conseguiu visualmente esse efeito colocando seus modelos em grande plano contra um fundo escuro e indefinido, fazendo sobre eles um intenso foco de luz. A pose era sempre elegante e com o mínimo de atributos, projetando nos retratados uma imagem de soberanos distantes e majestáticos.

Moro esteve presente na entrada triunfal de Felipe de Habsburgo nos Países Baixos, onde provavelmente retratou o príncipe em Bruxelas. Nesse mesmo ano, ele teria recebido em seu estúdio um de seus principais discípulos, Alonso Sánchez de Coello – que ganhara reconhecimento de seus méritos artísticos como pintor pelo rei de Portugal, D. João III, financiando sua ida a Flandres. O cardeal Granvela afirmava que,

¹²⁶ Sobre o vestuário no século XVI, para um exemplo ibérico, ver: C. Bernis. *Indumentaria española em tiempos de Carlos V*. Madri: Instituto Diego Velazquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

¹²⁷ Campbell. *Op. cit.* 1990. pp. 236-246.

enquanto esteve nos Países Baixos, Sánchez Coello viveu em sua casa, como Antonio Moro¹²⁸. Isso antes de Moro estar definitivamente a serviço de Maria da Hungria¹²⁹.

No começo da década de 1550, teria visitado novamente a Península Itálica, onde teria copiado obras de Ticiano. Em meados de 1550, a governadora dos Países Baixos enviou Moro em missão oficial a Itália, Portugal e Espanha, com a incumbência de pintar os retratos de seus parentes portugueses e espanhóis¹³⁰, especialmente Maria de Portugal¹³¹, princesa portuguesa então prometida a Felipe de Habsburgo. Em uma carta de julho ou agosto de 1550, Gravela informava que Maria da Hungria havia ordenado que *seu pintor* fosse para Portugal e em 1551 o cardeal comentava impaciente que Moro estava na Espanha por mais tempo do que o previsto¹³².

Os retratos de corpo inteiro que Moro realizou entre 1550-51 evidenciam a influência de retratistas alemães da corte imperial Habsburgo, principalmente do pintor Jacob Seisenegger. Moro chegou a Portugal em fim de 1551 ou princípio de 1552, e ficou ali durante mais de oito meses, depois seguindo para a Espanha, postergando várias vezes seu regresso como confirmam as cartas de um Felipe de Habsburgo, impaciente com a demora¹³³. Um precioso testemunho da relação de Moro com o Felipe durante sua viagem para Portugal é fornecido por uma série de cartas do começo de 1552. Em março, o príncipe escrevia ao embaixador de Castela em Portugal, Lope Hurtado de Mendoza, pedindo informações sobre o pintor flamengo e para que ele se dirigisse a sua corte quando terminasse o que tinha ido fazer em Portugal. Em carta resposta endereçada ao príncipe Felipe, datada de 14 de abril de 1552, o embaixador justificava as razões do atraso de Moro em partir. O diplomata explicava que, para poder enviar o retrato do príncipe D. João a D. Joana de Áustria, irmã de Felipe, Moro não podia deixar ainda Portugal¹³⁴. Em 26 de abril, Felipe respondia de Toro que Hurtado de Mendoza ordenasse que Moro fosse para Castela quando terminasse seu trabalho no reino português¹³⁵.

¹²⁸ Carta de Granvela para Mateo Vazquez, fevereiro de 1583. Colección de documentos inéditos para história de España, nº 55, Madrid, 1842... p. 51. "Sánchez Coello se (...) algunos años em mi casa com el pintor Antonio Moro". *Idem*.

¹²⁹ Hymans. *Op. cit.* pp. 56-57.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ Antonio Moro. *Infanta D. Maria de Portugal*, 1552. Convento de las Descalzas Reales, Madri.

¹³² Woodall. *Op. cit.* 2007. p. 140.

¹³³ Woodall. *Op. cit.* 2007. pp. 202-203.

¹³⁴ *Idem*. Jordan. *Op. cit.* p. 37.

¹³⁵ Woodall. *Op. cit.* 2007. p. 203.

Em Lisboa, Moro ficou a serviço da rainha portuguesa D. Catarina de Áustria, esposa de D. João III. Os retratos executados na corte lusitana refletem a habilidade de Moro para combinar sua estética às exigências da etiqueta, do cerimonial e do decoro cortesãos, em imagens que exteriorizam a grandeza e o poder dos monarcas. Segundo A. Jordan, os meses de permanência de Antonio Moro na corte lusitana revolucionaram o gênero do retrato de corte em Portugal. Em sua estada, ele fundou uma oficina de pintura com um grupo de artistas de nacionalidades, antecedentes e práticas diversas, com quem colaborou estreitamente¹³⁶.

Jordan¹³⁷ destaca que Francisco de Holanda acabou por preparar teoricamente a atmosfera intelectual da corte de Lisboa para a chegada de Moro, e provavelmente os dois se conheceram na corte portuguesa¹³⁸. Até a chegada de Antonio Moro, D. Catarina de Áustria nunca demonstrara grande interesse pelos retratos de corte. Seus inventários anteriores à década de 1550 não registram um único retrato individual. Jordan¹³⁹ afirma ser muito provável ter sido o mestre flamengo quem primeiro falou à rainha portuguesa sobre o conceito de galeria dinástica de retratos, já em voga nas cortes dos Habsburgos no norte da Europa. A própria irmã de D. Catarina, Maria de Hungria - quem enviou Moro a Portugal -, era ávida colecionadora de retratos. A historiadora nota que, após a visita de Moro, o inventário de 1557 do guarda-roupa da rainha de Portugal referencia, pela primeira vez, 29 retratos dos seus parentes Habsburgos e Avis, supondo ter existido uma sala ou galeria de retratos junto aos aposentos da D. Catarina¹⁴⁰.

Dentre esses retratos, encontravam-se dois do príncipe Felipe de Habsburgo, provavelmente réplicas de retratos de Ticiano, ou de seu ateliê, ou mesmo daquele realizado por Moro anterior a 1552. Antes de viajar para a corte portuguesa, o pintor deve ter visto os originais, ou respectivas versões, na coleção do cardeal Granvela ou de Maria da Hungria, em Bruxelas. Até esse período, apenas dois retratos de Felipe pintados por Ticiano – o de três quartos tipo cortesão e o de corpo inteiro de armadura, analisados no capítulo anterior - podem ter servido de modelo a um dos dois retratos do príncipe espanhol que D. Catarina possuía em sua coleção. Jordan levanta a hipótese de ser possivelmente o retrato de corpo inteiro de Felipe com armadura, pintado por

¹³⁶ Jordan. *Op. cit.* p. 12.

¹³⁷ *Idem.* p. 13 ver nota 14.

¹³⁸ Woodall. 2007. p. 26.

¹³⁹ Jordan. *Op. cit.* p. 54.

¹⁴⁰ *Idem.*

Ticiano, que Moro conhecia muito bem. Outra hipótese é ser o retrato de Felipe uma réplica daquele analisado no começo do capítulo, pintado por Moro, provavelmente, em 1549¹⁴¹.

O segundo retrato de Felipe de Habsburgo descrito no inventário de D. Catarina de Áustria em 1557 é referido como do “rei de Espanha”, aludindo, portanto, a data de sua execução como posterior a 1556 – ano em que Felipe assume o título régio. Considerando o constante intercâmbio de retratos de D. Sebastião e outros presentes trocados entre D. Joana de Áustria e a rainha D. Catarina a partir de 1555¹⁴², para Jordan provavelmente a princesa espanhola mandou a réplica do retrato de Felipe II à rainha portuguesa¹⁴³.

Os especialistas espanhóis defendem Antonio Moro como o criador de um novo estilo de retrato de corte na Espanha, ignorando por completo o período anterior passado em Lisboa. Para Jordan¹⁴⁴, não se pode negar a contribuição do mecenato de Felipe II e de sua irmã Joana de Áustria na evolução do retrato de corte na Espanha. No entanto, na história do retrato de corte espanhol os acontecimentos relacionados à permanência de Moro em Lisboa durante a maior parte do ano de 1552 seriam um ponto fundamental nesse desenvolvimento, e as consequências dessa atividade pregressa na corte portuguesa não foram consideradas. Jordan afirma que o retrato de corte espanhol do século XVI, tal como o conhecemos, nunca teria surgido se Moro não tivesse anteriormente resolvido determinados problemas formais em Lisboa, mesmo sem os antecedentes portugueses de Sánchez Coello¹⁴⁵.

O público cortesão ao qual se voltavam os retratos produzidos por Antonio Moro ajuda-nos a compreender esses modelos retratísticos. Ante à contemplação dessas imagens, dissipam-se as ideias de “austeridade” ou “naturalidade” normalmente atribuídas à escola de retratos espanhóis fundada em Moro. Esses adjetivos seriam substituídos pelos de frieza, distanciamento e majestade, conseguidos por meio de poses e atitudes perfeitamente estudadas. Segundo Checa Cremades¹⁴⁶, os retratos de Moro e

¹⁴¹ *Idem*, p. 61.

¹⁴² Para mais informações sobre os presentes que D. Catarina e D. Joana trocaram entre si, ver: Sousa Viterbo, “O teatro na corte de Felipe II. Duas cartas de D. Bernarda Coutinho”, *Archivo Histórico Portuqués*, 1903. pp. 5-11.

¹⁴³ Jordan. *Op. cit.* p. 63.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 14.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 17.

¹⁴⁶ Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. pp. 104-105.

seus discípulos seriam antípodas de uma arte nada natural, menos ainda naturalista, pois tratava-se de conseguir a imagem de elevadas funções de representação, sem abandonar, e isto é o que pode confundir a crítica do século XX, a categoria retórica de semelhança.

Apesar de no retrato de D. Catarina de Áustria Moro ter utilizado o tipo de três quartos, nos de D. Joana de Portugal, Maximiliano e Maria de Áustria, ele adotou a habitual tipologia de corpo inteiro, tal qual na mesma época a corte imperial em Augsburgo entusiasmava-se com as obras de Ticiano. Nesses retratos pintados por Moro, aparecem os conhecidos elementos de apoio como a cadeira - no caso da rainha de Portugal - e a mesa - nos de Maximiliano e Maria de Áustria - constituindo-se então em objetos pictóricos habituais do retrato cortesão espanhol. Contudo, Moro incluiu um maior grau de contenção e distanciamento – muito perceptível no retrato de D. Joana de Áustria –, marca da futura escola espanhola, cujo sentido político buscamos compreender neste trabalho. Valendo-se de uma gama de escassas cores em diferentes tons e fazendo predominar infinitas tonalidades de negro, a série de retratos realizada por Moro constitui um dos momentos decisivos da arte de corte europeia do século XVI¹⁴⁷.

Após a súbita morte do rei da Inglaterra Eduardo VI em julho de 1553, o imperador Carlos V viu a possibilidade de renovar uma antiga aliança entre Espanha e o reino inglês. As negociações de um possível novo matrimônio de Felipe com uma princesa portuguesa foram suspensas em favor do casamento do príncipe com a nova rainha da Inglaterra Maria Tudor. Após regressar a Bruxelas, em novembro de 1553, Moro foi enviado em missão à Inglaterra, onde pintou o retrato de Maria Tudor como presente pelas negociações do matrimônio.

No retrato de Maria Tudor, Moro representou-a em modelo de três quartos de corpo sentada sobre uma cadeira coberta com um dossel de tecido vermelho adornado com temas florais e geométricos em dourado. A rainha inglesa mantém uma posição esguia e rígida, segurando em sua mão direita uma rosa vermelha, emblema real da casa Tudor, enquanto a esquerda segura um par de luvas. Seu elegante traje em tom escuro destaca de forma rica as joias adornando sua figura. O retrato obteve excelente

¹⁴⁷ De igual forma, aparecem nos ambientes cortesãos os retratos sentados, sem dúvida outro dos tipos em que vemos uma alusão ao conceito de retrato de Estado. Outra vez é em Ticiano e Moro os que marcam os protótipos a serem seguidos com os retratos de Felipe (Cincinnati) e Maria Tudor (Prado). Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. p. 105.

recepção, rendendo ao menos mais três versões. Moro apresenta uma clara influência do pintor alemão Hans Holbein, além de ter realizado um precioso estudo da fisionomia da rainha¹⁴⁸. O retábulo do retrato pintado a óleo foi enviado ao imperador Carlos V, em Flandres, após 1558 levando a peça consigo para seu retiro em Yuste.

Na mesma época em que foi realizada essa pintura de Maria Tudor por Moro, Ticiano teria produzido o retrato de Felipe como rei de Nápoles sentado em postura muito similar. Contudo, agora a sobriedade e o sentido preciso da pintura do artista flamengo punham-se a serviço de uma ideia de majestade na frieza e no distanciamento, contrastantes com a riqueza de tons coloridos e expansivos da obra de Ticiano. Se o vestuário e as paisagens quentes inseridas nos seus retratos nos remetem a uma imagem baseada no luxo e na imposição muito física das personagens, na imagem de Maria Tudor sentada, por Moro, faz-se patente o mesmo sentimento de hieratismo e solenidade mas em outro tom, tal qual observa-se na série de retratos portugueses pintada pelo flamengo¹⁴⁹.

Pelo retrato da rainha inglesa, Moro recebeu uma generosa quantia e uma renda anual, além da honra de ser nomeado cavaleiro. Da mesma época de sua estada na Inglaterra, são, provavelmente, os retratos de Sir Henry Sidney e do embaixador espanhol Simon Renard. Atribui-se a esse período também a miniatura de Maria Tudor encontrada na coleção do duque de Buccleuch, entre outros retratos. Em 20 de dezembro de 1554, em Londres, Felipe nomeou oficialmente Moro seu *Pictor regis* por despacho real durante as celebrações do matrimônio com Maria Tudor¹⁵⁰, o pintor permaneceu na Inglaterra durante o período em que o príncipe espanhol esteve junto a sua esposa.

Woodall destaca que, em dezembro de 1554, Filipe e Moro tinham muita coisa em comum, e que os dois estavam negociando um papel oficialmente emergente sancionado em relação ao poder decrescente, mas ainda decisivo, do imperador Carlos V¹⁵¹. Filipe, com 27 anos, estava no limiar de poder autônomo alcançando o título de *el rey-principe*. A nomeação de seus artistas oficiais próprios para a sua casa real foi uma

¹⁴⁸ Os nobres espanhóis que viveram na corte inglesa após o matrimônio realizado entre Felipe e Maria tinham uma opinião inequívoca da rainha: “a rainha não é bonita, de jeito algum; é baixa, frágil em vez de gorda, e com o cabelo muito branco e louro; não tem sobranceiras; é uma santa; veste-se muito mal”. *Apud* Muñoz, pp. 119, 106. Kamen. *Op. cit.* 2003. Nota 42.

¹⁴⁹ Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. pp. 105-106

¹⁵⁰ Woodall. *Op. cit.* 2007. pp. 18; 261.

¹⁵¹ *Idem.* p. 263.

etapa importante na aquisição de uma autoridade autônoma, reconhecendo formalmente a sua vida adulta através de sua capacidade de controlar a sua representação. A nova autoridade de Filipe foi, no entanto, em grande parte simbólica. Ele ainda era incapaz de agir de forma independente aos planos definidos por Carlos V e sua condição de rei-consorte junto à política inglesa sujeita à figura da rainha Maria Tudor trouxe também a dificuldade de fazer valer sua autoridade e honra.

Pelos sucessos e aceitação de seus trabalhos, Moro se tornou o retratista preferido de Felipe, consolidando sua posição e seu prestígio tanto quanto Ticiano, aos seus olhos. A familiaridade com o novo patrono é inegável, conferindo-lhe inclusive um lugar prestigioso na galeria de retratos organizada por Felipe no palácio do Pardo. Na célebre *Descripción del bosque y casa real del Pardo* [1582], escrita por Gonzalo Argote de Molina, este referia-se ao conteúdo da sala real de retratos, onde encontravam-se dois autorretratos de pintores dividindo espaço com outros membros da casa de Áustria. Eram os de Moro e Ticiano (hoje perdido)¹⁵². Sua figura no autorretrato fazia-se reconhecida como retratista do rei, em vez de simplesmente um pintor de corte, pois, como já mencionamos, os especialistas em retratos foram os principais artistas pintores dos primórdios da Idade Moderna. Segundo Woodall, a reputação literária contemporânea a Moro foi fundada sobre seu papel como *pictor regis* de Felipe da mesma forma que a referência a sua cidade natal, Utreque, como os exemplos descritos na edição de 1567 de Ludovico Guicciardini e nos detalhes da segunda edição das *Vite* de Vasari¹⁵³. Ou seja, identificava Moro não só como um pintor de Felipe, mas também como o pintor do rei, isto é, como o artista que interpretava a imagem do monarca por sua própria mão.

Em fins de 1554, de volta aos Países Baixos, Moro realizou outros diversos trabalhos retratísticos, entre eles para o príncipe Guilherme I de Orange, o Taciturno¹⁵⁴, para Alexandre Farnesio¹⁵⁵ e o seu autorretrato. Em meados da década de 1550, Moro se casou com Metgen, do enlace tendo um filho chamado Philip, tornou-se cônego, e teve mais duas filhas. Contudo, sabemos pouco sobre detalhes de sua família e vida

¹⁵² *apud* Bouza. *Op. cit.* 2003. pp. 118-119; Woodall. 2007. p. 51.

¹⁵³ Woodall. *Op. cit.* 2007. pp. 19; 51.

¹⁵⁴ Antonio Moro. Guilherme I de Orange de armadura, 1555. Óleo sobre painel, 105 x 82cm. Staatliche Museen, Kassel.

¹⁵⁵ Antonio Moro. Alessandro Farnese, 15557. Óleo sobre tela, 155 x 95cm. Galleria Nazionale, Parma.

patrimonial, tendo informações de que conseguiu acumular bons recursos para adquirir propriedades.

Indubitavelmente, a afinidade pela pintura flamenga do príncipe Felipe correspondia ao seu amadurecimento e também à intensificação da influência e da simpatia de seu pai, o “último cavaleiro borgonhês”, sua tia Maria da Hungria e do cardeal Granvela pelo estilo produzido nos Países Baixos. Essa influência se consolidou pelos diversos contatos produzidos no *felicísimo viaje* e pelos sucessos dos trabalhos de um retratista como Antonio Moro. Checa Cremades alude à paixão de Felipe pelo colecionismo e sua erudição artística às coleções de sua família, advertindo que, apesar da magnífica coleção de pintura flamenga herdada e reunida, o pintor que melhor representa a diversidade e o desenvolvimento de um gosto próprio do príncipe seria El Bosco¹⁵⁶.

Em 1555, Felipe havia passado em Flandres, recebendo das mãos de seu pai um conglomerado de reinos que, sob sua pessoa, formavam uma entidade política e territorial nova. Não era somente a herança dos reis Católicos e de sua avó Joana, a Louca, tampouco o Império de Maximiliano e de Carlos V. Segundo Martinez Millán¹⁵⁷, tal conglomerado não tinha organismos comuns a governá-los e, o que era pior, as ideias religiosas reformistas avançavam em todos os seus reinos. Durante as cerimônias e festividades que cercaram a coroação de Felipe como rei de Espanha, Moro teria recebido diversas encomendas. Infelizmente, muitas dessas pinturas foram perdidas ou só são conhecidas por meio de cópias. A produtividade do pintor foi grande nesse período e, entre as diversas obras figura o próximo retrato a ser analisado, de Felipe II já com o status de monarca espanhol.

¹⁵⁶ Checa Cremades, *Op. cit.* 1997.

¹⁵⁷ J. M. Millán. La monarquía hispana de Felipe II. In: VVAA. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madri: Argenteria, 1998. p. 14.

3.4 El Rey Don Phelippe II



Fig. 45 – Antonio Moro. *Felipe II*. 1555-1558. Óleo sobre tábuas. 41cm x 31cm. Museo Nacional Del Prado, Madrid¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Disponível em: http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P02118.jpg Acesso em 01/07/2012.

Na pintura a óleo realizada sobre tábua de madeira de pequenas proporções, vê-se o retrato de perfil de rosto em três quartos. Em primeiro plano, a face do retratado no eixo central da peça preenche dois terços da superfície do retrato sobre um fundo neutro negro. Sobre a cabeça da personagem, uma gorra negra com seu contorno mesclado ao fundo negro do retrato e delicados detalhes em tons de dourado e branco. A silhueta da face da personagem é delineada pelos cabelos em tom castanhos e barba afilada de médio comprimento em tom de louro escuro, iluminado de forma sutil pelo lado esquerdo. O pescoço é coberto com uma veste de gola alta engomada branca. O traje de cor negra com três pequenos botões dourados na parte frontal, perfilados na vertical abaixo do pescoço da figura, também tem contornos mesclados de forma sutil ao plano de fundo. Dois finos traçados em dourado recaem sobre os ombros do retratado em direção a seu peito. Os olhos em tom acinzentado direcionam o olhar para frente. A boca fechada, de matiz sutilmente mais rosado que o tom de pele do rosto da personagem destaca-se em meio a barba de forma discreta, com o lábio inferior levemente mais grosso que o superior.

Estamos ante um provável estudo do rosto de Felipe de Habsburgo pintado por Antonio Moro com sua produção datada entre 1555 e 1558. A face inexpressiva de olhar sério transmite a sensação de distanciamento própria à dignidade de uma figura que tem sua majestade legitimada após os anos em que Felipe assumiu a coroa do reino de Nápoles, em 1554, e dos reinos ibéricos a partir de 1556. O traje em tons negros, de discretos detalhes dourados, e a tradicional *lechugilla* - gola alta branca - servem quase como uma moldura ao rosto de Felipe, acentuando ainda mais seu caráter e a condição social. A característica iluminação composta por Antonio Moro, com a luz vinda da esquerda, cria zonas de suaves contrastes nos claros-escuros do rosto do rei.

A origem e o destino do retrato não são claros, mas pode-se situar sua procedência a partir de 1746, quando encontrava-se numa peça com lareira no palácio da Granja de Santo Ildefonso, na coleção real de Isabel Farnesio, em Segóvia. Em 1766 estava na posse da marquesa González, para em 1794 encontrar-se no palácio de Aranjuez, em Madri, finalmente entrando no acervo do Prado no século XIX.

Neste retrato de Felipe II vemos, como no retrato analisado antes, uma preocupação mais voltada para a similitude do que para a metáfora em Antonio Moro. A questão volta-se para a representação de uma ideia. O mais característico desta

tendência em relação aos retratos de corte consolidados no pincel de Moro, é que esta ideia – ou ideal -, não se faz mais presente através de objetos alegóricos, e sim mediante uma determinada disposição, postura ou atitude, o cerimonial e a etiqueta unidos a própria ideia de um monarca e uma monarquia que buscavam sua identidade no distanciamento e na discrição, aspectos ainda mais marcados ao longo da segunda metade do século XVI nos retratos de Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Aguissola entre outros. Isso parece fundamental para compreendermos esta “nova imagem”. O mais observável nestes retratos é a quase ausência total de símbolos materiais, à exceção da própria presença do monarca.

Trata-se de um dos primeiros exemplos plásticos do que ficaria estabelecido como a imagem distante do monarca, predominante na corte espanhola na segunda metade do século XVI. Provavelmente foi produzido no momento em que Moro realizava outro retrato de Felipe como rei. O famoso retrato de corpo inteiro pintado em Bruxelas apresenta Felipe II de armadura com motivo da batalha de San Quintín, de 1557.

No retrato de rosto de Felipe II, Moro pode ter realizado uma reinterpretação do que Kusche¹⁵⁹ chama de tradição de retratos genealógicos dos duques e duquesas da Borgonha, vistos em diversos locais dos seus domínios.



Fig. 46 – Anônimo segundo Rogier Van der Weyden. *Felipe, o Bom, Duque da Borgonha*. c. 1445. Pintura a óleo sobre madeira, 34 x 25,5cm. Museu do Louvre, Paris¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Kusche Zettelmeyer. El retrato cortesano em el reinado de Felipe II. In: VVAA. *Op. cit.* 1998. p. 346.

¹⁶⁰ Disponível em: http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0001/m503604_92de1594_p.jpg
Acesso em 01/07/2012.



Fig. 47 – Anônimo. *Felipe, o Bom, Duque da Borgonha*. 3º quarto do século XV. Pintura a óleo sobre madeira, 27 x 20cm. Museu Condeé, Chantilly¹⁶¹.



Fig 48 – Atribuído a Lucas de Heere. *Felipe II*. Meados do século XVI. Óleo sobre tábuas de madeira. 41 x 32 cm. Museu do Prado, Madri¹⁶².

¹⁶¹ Disponível em: http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0373/m505204_06-507662_p.jpg Acesso em 01/07/2012.

¹⁶² Disponível em: http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01949.jpg Acesso em 01/07/2012.

O retrato de Antonio Moro também apresenta uma similaridade muito próxima a outro retrato de Felipe II do mesmo período. Allende-Salazar e Sánchez Cantón¹⁶³ afirmam a autoria deste retrato para o pintor flamengo Lucas de Heere a partir da identificação do estilo e da idade do quadro. Os autores também referem-se a uma menção na carta do cardeal Granvela de novembro 1553, na qual ele afirma: "[O] retrato del príncipe nuestro señor que Lucas tiene entre manos, en tabla y de gran tamaño [...] del que todavía no ha realizado más que la cabeza". Ambos autores supõem que o pintor não chegou a terminar a pintura e que o quadro foi cortado até seu tamanho atual. Como se percebe, são apenas hipóteses apontadas através de indícios sem uma comprovação documental específica à obra. Beroqui¹⁶⁴, por exemplo, não concorda com a atribuição do retrato ao pintor flamenco. Com o impasse referente à autoria e à cronologia exata do retrato, o Museu do Prado conjectura que a pintura também seja um estudo, um *modello* para outras obras, assim como o retrato de Antonio Moro. Desta forma, assim como o proposto para o retrato de Felipe sentado coroado como rei de Nápoles e sua versão sem a coroa de Genebra, os pintores desses dois retratos do rosto de Felipe II poderiam realizar outras obras como versões de retratos sem a presença física do monarca, alterando apenas elementos com os trajes, cenários e decorações, mantendo-se fiéis a alguns traços físicos do rosto.

¹⁶³ Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones. Memoria premiada en el concurso de 1914.

¹⁶⁴ *Idem.*



Fig. 49 – Antonio Moro. *Felipe II de armadura*. c. 1557. Óleo sobre tela. 198 x 102cm. Patrimônio Nacional, Real Monasterio de São Lorenzo do Escorial¹⁶⁵.

¹⁶⁵ In: Falomir Faus, M. (Org.). *Op. cit.* 2008. p. 397 [119].

No retrato de Felipe II de armadura pintado por Moro podemos apreciar o que talvez seja o primeiro retrato oficial do novo monarca depois de ter herdado seu patrimônio, após a série de abdições de Carlos V. Moro conjuga a intenção de reprodução fiel da natureza fisionômica às pretensões de autoridade universal de um soberano no exercício do poder de sua majestade, incorporando sentidos e dimensões históricas, alegóricas e emblemáticas ao retrato. Nessa imagem, presenciamos o destaque dado à condição de legítima soberania do rei Felipe II.

Apresentado em formato de corpo inteiro em pé, observamos a figura de Felipe II posicionado de forma diagonal à esquerda, sob um fundo neutro escuro e sem detalhes, característica comum em diversos retratos de Moro, com projeção de luz superior vinda da direita, conferindo um destaque que evidencia ainda mais a presença única do retratado. Felipe II traça sobre uma couraça de malha em tons metálicos de cinza, com detalhes em dourado na barra inferior e nas mangas, uma armadura de meio corpo que cobre seu tronco, deixando livres seus braços - adornados com uma fita vermelha laçada em cada um deles -, até a altura dos quadris. A armadura em tom escuro é ricamente adornada, principalmente no sentido vertical, com uma série de detalhes em dourado que se destacam pelo contraste. Percebemos também os detalhes de tecidos brancos em seus punhos, sob as mangas da couraça, e uma gola alta engomada em volta de seu pescoço, de onde repousa caindo em direção de seu tronco uma fita vermelha que carrega a insígnia da ordem do Tosão de Ouro.

Na cintura, uma cinta de aparência de couro marrom com fivelas douradas parece servir de suporte para a bainha da espada dourada que Felipe II leva na altura de seu quadril do lado esquerdo. Podemos observar também na altura da cintura do monarca, na parte de trás de seu corpo, o punho dourado do que, provavelmente, poderia ser outra arma, como uma adaga. O monarca repousa sua mão esquerda sobre o pomo do cabo da espada enquanto a mão direita, com seu polegar estendido, sustenta um bastão longo e delgado. Suas pernas em posição firme, com a perna direita em posição frontal e a esquerda levemente flexionada de perfil, vestem calças brancas sob as botas de tom de couro até a altura dos joelhos, com uma espora dourada visível no calcanhar do pé esquerdo. Felipe II veste também um calção largo e abalonado na região dos quadris até as coxas com detalhes ornamentais de labores geométricos,

bordados em tons prateados e dourados, um tipo de vestimenta muito famoso a partir de meados do século XVI, conhecida como *calças imperiais*¹⁶⁶.

O rosto em três quartos de Felipe tem de seu perfil realçado pela iluminação que destaca seus traços à direita e deixam o lado esquerdo de seu rosto sombreado [Fig. 50]. O cabelo e a barba espessa, que delineia um contorno de linhas retas de seu maxilar com o queixo pronunciado, em tons de louro escuro ressaltam a pele clara de seu rosto e seus lábios grossos de matiz avermelhada. O rei projeta seu olhar, com as pálpebras superiores cobrindo a parte de cima das íris de seus olhos, em direção ao observador. O sombreado da parte interna dos olhos de Felipe II, com suas sobrancelhas bem marcadas e levemente arqueadas, confere um tom sério ao seu olhar.

A primeira versão desse retrato foi pintada por Moro, muito provavelmente em Bruxelas, logo após a decisiva vitória sobre as tropas francesas na batalha de Saint Quentin, em 10 de agosto de 1557 – dia de São Lourenço -, dentro da campanha propagandística que pretendia apresentar o novo rei como um herói militar seguindo a estrela de seu pai, o imperador Carlos V. O retrato que vemos atualmente é uma réplica - pintada por Moro durante sua segunda estadia na Espanha, entre 1559 e outubro de 1561 - para a galeria de retratos familiares organizada pela princesa Joana de Áustria para o convento das descalças Reais de Madri. Como diversos bens da princesa, a réplica do retrato passou as mãos de Felipe II após a morte de Joana, em 1573, que entregou a cópia em junho de 1575¹⁶⁷, ao monastério real de San Lorenzo de El Escorial¹⁶⁸.

O retrato original foi levado para a Espanha em 1559 e gozou de grande notoriedade, sendo copiado diversas vezes, constituindo-se um dos modelos fundamentais para os retratos militares dos príncipes da Casa de Áustria¹⁶⁹. Alonso

¹⁶⁶ Bernis. Op. cit.

¹⁶⁷ J. Zarco Cuevas. *Inventarios de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598*. Madri: Boletín de la Real Academia de la Historia, 1930. pp. 131-32.

¹⁶⁸ Almudena Pérez de Tudela. Retrato de Felipe II en la jornada de San Quitún. In: Falomir Faus, M (Org). *Op. cit.* 2008. p. 396.

¹⁶⁹ Francesco Terzio utilizou o retrato como modelo para o retrato do rei Felipe II na série de gravados das *Imagines Domus Austriacae*. A obra compõe-se de cinco séries, a quarta dedicada a Felipe, representando-o junto a seus antepassados varões. Há uma versão ao modelo de Moro em Mântua, propriedade particular; outras repetições em Berlim, Staatliche Museen; Cambridge, Fitzwilliam Museum; Brujas, Palacio de Justicia; Lovaina, Ayuntamiento. Breuer-Hermann. In: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madri: Museo del Prado, 1990. cat. N° 2); Karl Schütz. In: *Felipe II, un monarca y su época*. Madri: Museo Nacional del Prado, 1998. pp. 310-311. Ver nota 3.

Sánchez de Coello copiou o retrato em 1566. Fiel ao seu mestre, reproduziu até mesmo o marco de moldura de madeira falsa pintada no original¹⁷⁰.

Quando o retrato foi recebido no palácio monastério real de San Lorenzo de El Escorial, em 1575, foi descrito como o retrato da forma como Felipe II estava durante a vitória de Saint Quentin:

Un retrato entero del Rey Don Phelippe nuestro señor armado, con mangas de malla y corselete, con vn bastón en la mano, y banda roja, con botas y espuelas y calças blancas, de pinzel sobre lienzo, de mano de Antonio Moro, puesto en su marco de madera, dorado y pintado de azul; que tiene dos barras y dos tercias de alto y barra y media de ancho; es retrato de la manera que andaua quando la guerra de Sant Quintin¹⁷¹.

Após a morte de Felipe II, em 1598, o retrato foi levado para o palácio Real Alcázar de Madri, e transferido em 1600 para o Palácio Real de Valhadoli, onde foi estabelecida a corte no começo do reinado de Felipe II. De lá, foi retirado para servir de modelo para Juan Pantoja de la Cruz na reconstrução da galeria de retratos do Pardo, após o incêndio de 1604, e sendo devolvido para a galeria de retratos em 1615¹⁷².

A tela foi restaurada em 2004, quando apareceram com maior nitidez alguns detalhes, além da data e assinatura originais ocultas sob uma camada de esmalte. Durante o restauro, viu-se que a tela havia sido recortada em três de seus lados, pelo qual havia deixado de ter sentido a falsa moldura de madeira pintada na parte inferior. Antes de ser recortado, suas medidas se aproximariam das descritas em um inventário de Joana de Áustria: 222cm x 125cm diante dos 195cm x 104,4cm do exemplar de 1557-1558 perdido¹⁷³.

Para enfatizar a imagem marcial de Felipe II, Moro – fiel ao gosto pelos detalhes da pintura flamenga -, segundo Campbell¹⁷⁴, mostra-se melhor preparado que Ticiano para distorcer aparências naturais para efeito artístico. Enquanto Ticiano achou conveniente, a fim de acomodar a mesa e o elmo em que Felipe descansava a mão direita, alterar de uma forma fora da perspectiva o braço direito do príncipe em seu retrato, Moro teria conseguido ajustar a anatomia do corpo e da cabeça de Felipe para adequar a suas exigências estéticas. Campbell destaca que a figura do rei foi

¹⁷⁰ Pérez de Tudela. *Op. cit.*

¹⁷¹ J. Zarco Cuevas *apud* Campbell. 1990. pp. 202; 269. Nota 51; Woodall. *Op. cit.* 2007. p. 346; 481. Nota 12.

¹⁷² Pérez de Tudela. *Op. cit.*

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ Campbell. *Op. cit.* 1990. p. 239.

ligeiramente alongada e organizada em um sistema de triângulos isósceles em torno da horizontal firme do bastão, que é definido em perspectiva falsa de modo paralelo ao quadro¹⁷⁵.

O retrato pintado por Moro se refere à *persona* militar do rei e foi realizado como motivo da celebração de uma vitória bélica. Não obstante, a obra é, definitivamente, bem diferente de outro retrato comemorativo de um feito semelhante, o retrato equestre de Carlos V em Mühlberg [Fig. 29], de Ticiano. *De facto*, como ressalta Campbell, a única referência espacial que podemos encontrar no retrato de Moro é o campo em tom terroso e verde sob os pés de Felipe II¹⁷⁶. O que poderia ser a apresentação de um fundo com paisagem aberta ou do campo de batalhas onde se deu o enfrentamento bélico foi reduzido a uma simples representação do chão. Da mesma forma, o modo como Moro apresenta o retrato de Felipe II de armadura é bem distinto de outra imagem de Felipe com armadura [Fig. 23], também de Ticiano.



Fig. 50 – Detalhe do chão e botas da fig. 49.

O espectador está diante de uma imagem própria de um líder militar, que privilegia a distância, gravidade e poder da figura de Felipe II. A invocação à força física presente no retrato pintado por Moro é característica indissociável que o poder régio exige. A expressão de seu olhar penetrante em direção ao espectador, com uma barba viril cerrada, boca firme e queixo saliente, apresenta uma fisionomia marcante. O rei aparece como um general da cavalaria ligeira, o *jinete*. No entanto, apesar do retrato

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Idem.*p. 124.

invocar a memória da batalha e a figura de Felipe II como comandante das tropas, a verdade é que o monarca não esteve presente em campo no dia em que ocorreu a vitória do enfrentamento contra o exército francês sob a liderança do condestável Montmorency, mantendo-se a uma distância segura.

Quem comandava como general as operações militares das tropas hispano-flamengas durante o confronto foi Manuel Filiberto, duque da Sabóia, a quem Moro também retratou, após a vitória na batalha, exibindo a armadura que havia usado durante o confronto. As virtudes militares eram consideradas essenciais para a honra de um Estado, e a liderança de um soberano dentro de um campo de batalha, vitorioso, era um rito de passagem fundamental e mister de ser comprovada.

Em novembro de 1554, Felipe reconhecia que a guerra contra a França era a primeira campanha em que estava comprometido a ganhar ou perder sua honra futura. Em uma carta escrita no mesmo ano por Carlos V, o imperador recusava a permissão para que Felipe participasse de uma campanha, revelando a importância para que seu envolvimento fosse atribuído a uma ação militar bem-sucedida¹⁷⁷.

Além da liderança no campo de batalha, o retrato de Felipe II de armadura estava apresentando o novo monarca como o chefe da ordem do Tosão de Ouro, cuja insígnia é carregada pendurada no centro da armadura [Fig. 51]. Felipe recebeu a maestria da ordem militar no final de 1555, na Antuérpia, ocasião em que foi celebrado o último capítulo em que o imperador Carlos V reuniu os membros da ordem que vinham principalmente dos Países Baixos e Espanha, além de outros territórios da esfera de influência dos Habsburgos – incluindo territórios italianos, para passar o comando para seu filho¹⁷⁸.

A armadura que o rei veste foi feita por Wolfgang Grosschedel, de Landshut, para Felipe em 1551, e a peça ainda existe preservada no arsenal real em Madri¹⁷⁹. Podemos observar tanto na gorjeira¹⁸⁰ quanto no *fauld*¹⁸¹ elementos da cruz da Borgonha. Segundo Woodall, a escolha da cruz da Borgonha na armadura de Felipe II

¹⁷⁷ Woodall. *Op. cit.* 2007. p. 346.

¹⁷⁸ Joaquín Azcárraga Servet. Felipe II: el Toisón de Oro y los sucesos de Flandes. *Cuadernos de Historia del Derecho*, nº6, 1999. pp. 475-490.

¹⁷⁹ Armeria Real, Madri. A263; Rodríguez-Salgado et. al. *Armada 1588-1988*. Londres: Penguin Books / National Maritime Museum, 1988b. p. 221.

¹⁸⁰ Peça geralmente de metal que compõe a armadura e colocada na altura do pescoço para proteger o mesmo.

¹⁸¹ Peça da armadura usada para proteger a cintura e os quadris.

era particularmente adequada para um retrato do rei como vitorioso na batalha de Saint Quentin, pois era reconhecível e significativa para um exército Habsburgo de composição internacional e lutando na fronteira entre o reino francês e Flandres, em territórios historicamente reivindicados pelo ducado da Borgonha¹⁸². O corpo régio de Felipe II, espanhol de nascimento e formação, era moldado e protegido por símbolos que o identificavam com o berço e cultura de seu pai, Carlos V, honrando de forma mais ampla as terras e o esplendor da corte de seus nobres ancestrais, os duques da Borgonha.



Fig. 51 – Detalhe da cruz da Borgonha e do colar da ordem do Tosão de Ouro na fig. 49.

¹⁸² Woodall. *Op. cit.* 2007. p. 351.

Os detalhes das fitas e da manga do laço vermelho amarrados no braço direito de Felipe são refletidos no brilho da armadura, habilidade que Campbell ressalta ser digna de Pieter Brugel, contemporâneo de Moro¹⁸³. Moro não se furta a esquecer de nem uma *nobilis cicatrix* sobre a sobrancelha esquerda de Felipe¹⁸⁴.



Fig. 52 – Detalhe do rosto na fig. 49.

Tal imagem parece contradizer o que R. Mulcahy afirmou com relação aos retratos de corte do período filipino, sendo marcados pela simplicidade e objetividade, havendo uma ausência de alegoria na presença real¹⁸⁵. O retrato de Felipe II de armadura buscava afirmar uma posição suprema dentro da dinastia Habsburgo, particularmente em relação às reivindicações de seu tio Fernando, apresentando o herdeiro de Carlos V como o vitorioso sobre a principal dinastia europeia inimiga da casa de Áustria, os Valois.

¹⁸³ Campbell. *Op. cit.* 1990. p. 243.

¹⁸⁴ Detalhe similar ao da cicatriz de Vespasiano Gonzaga rastro de um episódio bélico que Moro também resalta em outro retrato ligeiramente posterior. Pérez de Tudela. Antonio Moro. *Vespasiano Gonzaga*, 1559. Óleo sobre painel, 117 X 91,5cm. Museu Civico, Como.

¹⁸⁵ R. Mulcahy. *Philip II of Spain, patrono of the arts*. Dublin: Four Courts Press, 2004. p. 268.

Em ambos os retratos de Felipe de armadura, pintados por Moro e por Ticiano, ainda que o primeiro contenha boa parte dos elementos representados no retrato do cadorino, o resultado apresentado pelo flamengo é diferente. Não apenas pelo distinto estilo mais rígido e austero de Moro, como tradicionalmente foi a pintura retratística flamenga. Mas há evidentes diversidades conceituais daquelas apresentadas nos quadros de Ticiano analisados, resultantes de uma concepção distinta da natureza do poder régio, e de como este se encarnava em uma pessoa concreta. Enquanto Vecellio inclinava-se para uma idealização metafórica, Moro realizava uma incisiva imagem da personalidade de Felipe II e sua expressão, captada de maneira muito firme e direta.

Felipe II reinou sobre um império, mas muito distinto do de seu pai. Carlos V havia compreendido que com dificuldade poderia manter as possessões sob o controle da monarquia hispânica, cedendo em vida ao seu irmão Fernando o núcleo patrimonial austríaco e a coroa imperial. Em lugar do vasto, monstruoso e multiforme legado geográfico patrimonial conhecido como o império sob Carlos V, Felipe II reinou sobre uma monarquia formada por, basicamente, quatro unidades territoriais: a Espanha, compreendida pelos reinos ibéricos com a proeminência de Castela, os Países Baixos, os domínios italianos, e o Novo Mundo.

A boda de Felipe com Maria Tudor foi articulada com o objetivo de ampliar e consolidar, ao menos teoricamente, o vetor norte-europeu. Mas era conhecida a dificuldade de alcançar esta missão após o cisma de Henrique VIII com o catolicismo e a “anglicanização” da Reforma na Inglaterra nas primeiras décadas do século XVI. As tentativas de aproximação entre Espanha e o reino inglês foram fadadas ao fracasso, pelo balanço geral do matrimônio com Maria Tudor, não resultando num herdeiro que unificasse a aliança hispano-inglesa, e pela “hispanofobia” inglesa ao longo do século XVI, por exemplo, na cada vez mais enfática influência sobre os opositores ao governo espanhol nos Países Baixos.

O retiro de Carlos V em Yuste e a entronização de Felipe II simbolizavam a “hispanização” da dinastia. Em setembro de 1558, falecia o imperador; três meses mais tarde, morria também sua nora, a rainha Maria Tudor, sem descendência. Sua morte pôs fim a qualquer esperança dos planos de Carlos V em unir Espanha, Inglaterra e Flandres sob uma mesma coroa.

Do favor que gozava Moro na corte de Felipe II, é bom exemplo o fato de que este em 1559 voltou à Espanha no séquito do próprio monarca. Provavelmente auxiliou Felipe II na ideia inicial de montar sua galeria dinástica de retratos no palácio de El Pardo, próximo a Madri. Mas essa última estadia do artista na corte filipina foi breve, pois ele precisou sair da Espanha por problemas com a Inquisição, ao final de 1561 estando de novo em Bruxelas. O fato não invalidou seu estreito vínculo com Felipe II, para quem continuou trabalhando, muito menos o papel de precursor da escola retratística espanhola¹⁸⁶.

Em 1568, Moro mudou-se para Antuérpia, sendo desta o último documento referente ao pintor, de 1573. Até 1576, Moro dividiu seu tempo entre Utreque e Bruxelas, cultivando seus laços com Granvela, a corte de Margarida de Parma, e de 1568 até 1572, com o duque de Alba, governador dos Países Baixos. Nos últimos anos de sua vida, seus trabalhos foram voltados à temática religiosa e mitológica. Contudo, não chegou a igualar seu sucesso como no gênero de retratos. Sobretudo na Península Ibérica, Moro foi responsável pela criação de uma verdadeira escola retratística cortesã, pela influência de suas obras sobre diversos discípulos e herdeiros de seu estilo, entre eles destacados pintores como Alonso Sánchez Coello, Jorge de la Rúa (Jooris van der Straeten), Manuel Denis, Cristovão de Morais, Sofonisba Anguissola, Juan Pantoja de la Cruz, Bartolomé González e até Diego Velázquez.

Como vimos, Moro veio de origens muito comuns para uma posição privilegiada dentro da casa do monarca mais poderoso da Cristandade na segunda metade do século XVI. A literatura da arte contemporânea descrevia que as condições mais favoráveis para a produção de um bom retrato davam-se em termos da intimidade pessoal e da proximidade física entre retratistas e retratados. A posição privilegiada que Moro conseguiu conquistar em sua trajetória o localizou perto do centro de poder Habsburgo e do patrocínio artístico.

Em seu trabalho para a casa de Áustria, Moro viu-se envolvido com as relações familiares internas e alianças conjugais através do qual o poder soberano foi negociado

¹⁸⁶ Checa Cremades. *Op. cit.* 1997. p. 104.

e reproduzido de geração a geração. E, para corresponder a esse jogo de interesses e diferentes contextos de expressão de poder, Moro idealizou a síntese de diferentes formas de representação retratística.

Em pouco menos de uma década entre a produção da imagem de um príncipe, de sua primeira experiência no cenário político internacional europeu na primeira metade do século XVI, até a elaboração da representação de um monarca alçado ao trono e vitorioso sobre seu principal inimigo, Moro atuou de forma muito estreita no tabuleiro político dos principais membros da casa de Áustria. Suas boas relações e o talento para conseguir corresponder às determinações de seus patronos garantiram ao pintor uma atuação sempre bem requisitada para o cumprimento dos diversos propósitos, fossem eles a apresentação do príncipe, o desenvolvimento de alianças familiares e matrimoniais ou a definição da imagem de um novo monarca que expressasse ao mesmo tempo a continuidade de uma política dinástica.

CONCLUSÃO

Felipe de Habsburgo não herdou apenas grande parte dos domínios de seu pai, mas também a influência artística acerca da importância da retratística, exercida pelo imperador e por outros membros da corte imperial. Herdou também, de forma direta, os grandes retratistas encontrados na órbita da casa de Áustria e dos membros de sua corte, como Ticiano Vecellio e Antonio Moro, pintores escolhidos pelo próprio príncipe Felipe em sua juventude, quando de sua primeira viagem para fora dos reinos ibéricos.

Através do *felicísimo viaje*, Felipe entrou em contato com as vertentes estilísticas então praticadas em distintos territórios da corte Habsburgo, na primeira metade do século XVI. Esses diferentes modelos de representação imagética estavam intimamente vinculados a distintas concepções da compreensão do poder político e das formas de representação de um soberano. Ou seja, a imagem pictórica de um personagem configurado como herdeiro em um intrincado jogo de vínculos políticos, pelos diferentes títulos sobre domínios e súditos tão singulares, exigia da representação artística uma imagem correspondente e reconhecível nesses distintos territórios.

Como analisamos no começo deste estudo, a teoria retratística desenvolveu-se no período moderno de forma análoga e cada vez mais próxima a concepções do poder político. Podemos pensar assim também num desenvolvimento sob perspectiva inversa, principalmente pelo gênero do retrato vincular-se desde seus primórdios às mais altas esferas do poder em diferentes épocas e sociedades. Nessa visão, a partir de determinadas concepções, o retrato teria seu desenlace traçado pela influência das teorias do poder, mais ou menos em simbiose entre o âmbito temporal e o espiritual, ao longo do fim do medievo e durante o Renascimento.

Como observamos e comparamos, os retratos de Ticiano e Moro diferenciam-se a partir de duas ideias bem distintas, ao tratar-se de representar a majestade régia. Ante os retratos de Felipe pintados pelo cadorino, divisamos uma imagem solene, majestática e de certa maneira classicista. Neles, os temas e elementos militares destacam-se, logicamente acompanhando a figura de Felipe por este sustentar sua condição distinta de cavaleiro e guerreiro, mesmo não tendo participado diretamente em sua juventude à frente de uma batalha. Ticiano, ao desenvolver um tipo de retrato com influências centro-europeias, com personagens de corpo inteiro, evidenciados sobre a maior parte

da superfície da tela e adornados com atributos distintivos, parece ter escolhido uma imagem da majestade de Felipe mais afinada a ideais classicistas e de representação exuberante. Provavelmente devido aos contextos específicos e de grande relevo nos quais os retratos analisados foram produzidos. Observamos também que Ticiano conseguiu sutilmente apresentar a continuidade dos elementos da retratística imperial já manifestada nos retratos de Carlos V, ao ressaltar o caráter guerreiro e do poder político de Felipe, estabelecendo a ideia de continuidade dinástica própria ao retrato régio.

Moro inegavelmente recebeu influências desse modelo retratístico desenvolvido por Ticiano, consolidando essa fórmula contemporaneamente ao período de formação política e artística do príncipe, ao mesmo tempo inovando-a ao colocar-nos ante uma imagem pictórica mais sóbria e austera, capaz de conferir uma representação mais autêntica à individualidade magnificente de Felipe. Desse modo, Moro acabaria por conciliar fórmulas italianas e centro-europeias às flamencas. Provavelmente não parece ter interessado a ambos – ao príncipe e ao artista – exatamente uma imagem mais espetacular do poder, mas sim uma reflexão próxima ao modelo retratístico reelaborado por Moro. Dessa forma, a figura do príncipe em sua juventude é ressaltada por seu caráter elegante, altivo e de certa forma arrogante. Já nos retratos que registram a imagem de Felipe como jovem monarca, sua figura assumiu uma postura de expressão mais madura, de impassível contenção e distanciamento. Surpreendentemente, após sua coroação como rei de Espanha, Felipe II manteve o desenvolvimento da escola retratística espanhola muito afinado ao legado de Moro, com sua imagem elegante de autoridade, digna na majestade das vestes negras, sem necessidade de recorrer aos tradicionais atributos régios utilizados por outras monarquias europeias da segunda metade do século XVI.

Contudo, nem por isso os retratos de Moro possuem menor inspiração sobre alguns daqueles ideais de um príncipe renascentista, observados também nos retratos de Ticiano. Os retratos de Felipe não permaneceram impermeáveis a mudanças estilísticas de cada artista, muito menos a diferentes condições de *status* adquiridas pelo príncipe com o passar dos anos. À opulência e brilhos de atributos, vestes, cortinas e dourados de Ticiano, na expressão de sua técnica solta e de vibrante pictórico, contrasta o modelo mais rígido, objetivo e frio do estilo de Moro. Ao lado da genialidade de Ticiano, ao promover um modelo de representação majestático na retratística, encontra-se a de

Moro, fundindo esses elementos com distintas estética e caracterização. Os aspectos comuns aos retratos de ambos os artistas, como a atitude, as poses ou a presença de objetos como a mesa e tecidos aveludados, comunicam um ideal de majestade, e provocam o questionamento sobre até que ponto eles seriam mais similares ou distintos. Seria incoerente se o gênero retratístico, apesar de rígido em suas fórmulas e teorias e tão eficaz na adaptação de suas formas e conceitos, não correspondesse a mudanças de gostos e transformações artísticas e políticas dos pintores e modelos retratados.

A relação entre o príncipe e os dois artistas foi, em algumas ocasiões, direta e imediata, mas não se pode deixar de destacar um fato até o presente momento ainda não devidamente observado: a existência de uma série de “conselheiros culturais”, não raro com opiniões artísticas bem formuladas, constituindo um grupo de “intelectuais ao serviço do poder”. Sem eles, não seria possível entender os traços ideológicos da formulação de um projeto artístico pictórico sobre a imagem de Felipe de Habsburgo. Alguns personagens tiveram destacada influência nos anos de formação política e artística de Felipe, como sua tia Maria da Hungria e o cardeal Granvela. Mas também outros em diversos momentos mediaram as relações e o contato do príncipe com Ticiano ou Moro, como no caso dos embaixadores de Veneza, Portugal e Inglaterra, por exemplo.

A relação entre o príncipe e seus agentes com os pintores foi contínua e fecunda; nem por isso deixou de estar consagrada com o desinteresse de um benéfico *kunstfreund*. Da mesma forma, a fama e a ascensão de Ticiano e Moro não estiveram inocentemente vinculadas de forma íntima aos círculos sociais com os quais relacionaram-se, das próceres famílias e personagens influentes do norte da Península Itálica e da Flandres, a proporcionarem o contato direto dos artistas com os membros da casa de Áustria e Felipe. Pelos exemplos apresentados percebemos, mais uma vez, que na cultura europeia do Renascimento, os retratos – de Felipe – podiam servir a outros usos e funções que não apenas a simples figuração da presença de sua personalidade pública. O que é mais revelador, raramente serviam somente a este fim último.

Nesses retratos, de um artificioso distanciamento, contemplamos uma imagem tão majestática quanto carente de originalidade. Apesar de codificados em sua formulação, surpreende quando analisamos as reações emotivas envolvendo a sua natureza. Elas demonstram que sua apreciação não dependia apenas das formas e cores

ou dos significados dos objetos e atributos neles retratados, mas também das respostas provocadas naqueles que os contemplavam.

Para a análise de uma obra de arte imagética como o retrato, não interessa apenas a interpretação formal e a percepção estética do quadro, mas um olhar cultural capaz de romper com a crença de que a base para a compreensão da obra reside e nela se encerra. Analisar os retratos como representações permite-nos entendê-los em outros âmbitos de compreensão, perpassando disciplinas outras além da história, sociologia, história da arte, psicologia e estética. O estudo desta cultura visual traz consigo uma inerente complexidade, pois a análise formal da obra e as informações sobre os artistas não são suficientes para entendermos todo o potencial do retrato como representação e elemento de uma cultura político-artístico-visual.

Percebemos assim que o “discurso artístico” representado nos retratos de Felipe não foi apenas de ordem estética, muito menos de caráter meramente religioso, e sim também de grande importância política. Como príncipe renascentista, Felipe sentiu-se interessado pela afirmação de seu poder através de sua imagem pictórica. Este “discurso artístico-político” praticado pelo príncipe e seus agentes através do mecenato não foi algo puramente de gosto pessoal, mas também – e fundamentalmente – em acordo à ideologia dinástica dos Habsburgos. Não poderíamos entender toda a linguagem figurativa formulada nesses anos de amadurecimento do príncipe sem compreender as diferentes influências incidentes sobre sua formação principesca. A evidente exaltação da imagem da casa de Áustria ajuda-nos a compreender a importância adquirida pelas representações dos membros desta dinastia, percorrendo as galerias de retratos em palácios como El Pardo, ou visitando o monumento funerário constituído no palácio do Escorial, panteão dos Habsburgos espanhóis, idealizados durante o reinado de Felipe II.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias iconográficas:

MORO, Antonio. *Felipe II*. 1549-1550. Óleo sobre tábua de carvalho. 107,5 x 83,3 cm, Museo de Bellas Artes, Bilbao

_____. *Felipe II*. 1555-1558. Óleo sobre tábua. 41cm x 31cm. Museo Nacional Del Prado, Madri

_____. *Felipe II de armadura*. c. 1557. Óleo sobre tela. 198 x 102cm. Patrimônio Nacional, Real Monasterio de São Lorenzo do Escorial

VECELLIO, Ticiano (Ateliê). *Felipe II*, 1551-1553. Óleo sobre tela. 103 x 82cm. Museo Nacional do Prado, Madri.

_____. *Felipe II*. 1550-1551. Óleo sobre tela, 193cm x 111cm. Museu Nacional Do Prado, Madri

_____. *Felipe II*. c. 1550-1551 (?). Óleo sobre tela. 107,2 x 92,7cm. Museu de Arte de Cincinnati, Cincinnati

Teses e dissertações:

CAMPOS RODRIGUES. A. C. *Jasão e a quimera de ouro - A ritualização do poder na Borgonha Valois (1363-1558)*. 2006. pp. 172. Dissertação de Mestrado - PPGH-UFF. Niterói, 2006. pp. 166.

CELA ESTEBAN. M. E. *Elementos simbólicos en el arte castellano de los reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)*. Madri. Tese de doutorado em História da Arte, Universidad Complutense de Madrid, 1990, 2 vol.

FONSECA, R. *Francisco de Holanda: “Do tirar pelo natural” e a retratística*. Campinas: Dissertação de mestrado, UNICAMP, 2010. pp. 190.

GONZALO SÁNCHEZ-MORELO. J. L. *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*. Tesis Doctoral – Departamento de Historia Moderna. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1997. pp. 886.

MANCINI. M. *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España*. Madri: Tese de doctor. Universidad Complutense de Madrid, 2010. pp. 587.

Livros, capítulos e artigos:

ACUÑA FERMANDEZ, P. *Esculturas militares romanas de España y Portugal, I. Las esculturas thoracatas*. Madri, CSIC, 1975.

ARASSE. D. “Cara Giulia”. In: _____. *On n’y voit rien*. Paris : Folio/Essais, 2003.

ARETINO, P. *Lettere sull’arte*. Vol. III. Milão, Edizioni Del Milione, 1960.

AUTRAND. F. *Jean de Berry. L’art et le pouvoir*. Paris, Fayard, 2000.

AZCÁRRAGA SERVET, J. *Felipe II: el Toisón de Oro y los sucesos de Flandes. Cuadernos de Historia del Derecho*, nº6, 1999.

BARBARIGO. G. *Portraits of Philip II of Spain and Francis I of France by Titian : formerly in the possession of Count Sebastian Giustiniani Barbarigo (of Padua)*. Londres, 1912.

BARCELÓ. M. Los antiguos territorios de la corona de Aragón. IN: _____. (Dir.). *Historia de los pueblos de España*. Tomo III. Barcelona, Argos-Vergara, 1984.

BAXANDALL. M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

_____. *Padrões de intenção*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

- BEINERT, B. *El testamento político de Carlos V de 1548*. Estudio crítico. Granada, Univ. De Granada, 1958.
- BELTING, B. In search of Christ's body. Image or imprint? In: H. L. Kessler; G. Wolf (Orgs.) *The holy face and the paradoxo of representation*. Bolonha, Electa, 1998
- _____. *Semelhança e presença*. A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BENNASSAR, B. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 2001.
- BERENSON, B. *Italian pictures of the Renaissance: the venetian school*. Vol. I. Londres, Phaidon Press, 1957.
- BERNIS, C. *Indumentaria española em tiempos de Carlos V*. Madri, Instituto Diego Velazquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- _____. La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte. In: SAAVEDRA, S. (Org.). *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madri, Museo del Prado, 1990.
- BEROQUI, P. *Tiziano en el Museo Del Prado*. Madri, 1946.
- BERTELLI, S. Il corpo de re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna. Florença, Ponte Alle Grazie, 1990.
- BLUNT, A. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- BOUZA ÁLVAREZ, F. *Imagen y propaganda*. Madri, Akal, 1998.
- _____. La majestad de Felipe II. Constucción del mito real. In: MARTINEZ MILLÁN, J. (Ed.). *La corte de Felipe II*. Madri, Alianza Editorial, 1998b.
- _____. *Palabra e imagen en la corte*. Madri, Abada, 2003.
- BRAUDEL, F. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Felipe II*. vol. II. Lisboa, Martins Fontes, 1984.
- BROWN, D. A. Tiziano y Bellini: de discípulo a rival. In: VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- BROWN, J. *Pintura na Espanha 1500-1700*. São Paulo, Cosac Naify, 2001.
- _____. La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800. In: VVAA. *El retrato*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- BURKE, P. The presentation of the self in the Renaissance portrait. In: _____. *The historical anthropology of early modern Europe*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- _____. *A fabricação do rei*. A construção da imagem pública de Luis XIV. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- _____. *O Renascimento italiano – cultura e sociedade na Itália*. São Paulo, Nova Alexandria, 1999.
- _____. *Visto y no visto*. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona, Crítica, 2001.
- _____. La sociología del retrato renacentista. In: VVAA. *El retrato*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A. Valores y criterios artísticos en el siglo XVI español. In: VVAA. *IX Jornadas de arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madri, CSIC, 1999.
- CALVETE DE ESTRELLA, J. C. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe (Felicíssimo viaje de Felipe II)*. Madri, Museo del Prado, 2001.
- CALVO SERRALLER, F. Venecia, “manantial de pintura”. In: VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, 2005.

- CAMPBELL, C. *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. Yale, University Press, 1990.
- _____. La ejecución del retrato. In: FALOMIR FAUS, M. (Org). *El retrato del Renacimiento*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2008.
- CARDINI, F. O guerreiro e o cavaleiro. In: LE GOFF, J. (Org.). *O homem medieval*. Lisboa, Estampa, 1989.
- CARDOSO, C. F. S.; J. MALERBA (Org.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas, Papyrus, 2000.
- CASTELNUOVO. E. Avignone rievocata. *Paragone 10*, n° 19, 1959.
- _____. Il significato Del ritratto pittorico nella società. *Storia d'Italia*, V, t. 2, Turim, Eunadi, 1973.
- _____. *Retrato e sociedade na arte italiana*. Ensaio de história social. São Paulo, Companhia. das Letras, 2006.
- _____. Fortune et vicissitudes du portrait au XVI^e siècle. In: POMMIER, E.; CASTELNUOVO, E.; PAOLUCCI, A. (Org.). *Titien. Le pouvoir en face*. Paris, Skira, 2006.
- CAVALCASELLE, G. B.; J. A. CROWE. *Titian: His life and times*. Vol. II. Londres, Garland PUB, 1878.
- CHABOD, F. *Carlos V y su imperio*. Madri, Fondo de cultura económico, 1992.
- Chartier. R. *A beira da falésia*. Porto Alegre, UFRGS, 2002.
- CHECA CREMADES, F. Felipe II en El Escorial: la representación del poder real. *Anales de historia del arte*, Madri, Universidad Complutense, n° 1, 1989.
- _____. *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madri, Nerea, 1994
- _____. Imágenes y lugares: el sitio del retrato Del rey. In: VV AA. *Cultura y culturas en la historia*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1995.
- _____. *Felipe II, mecenas de las arte*. Madri, Nerea, 1997.
- _____. *Felipe II, un monarca y su época*. Madri, Museo Nacional del Prado, 1998.
- _____. *Carlos V. La imagen de poder en el Renacimiento*. Madri, Iberdrola, 1999.
- _____. Alfonso I d'Este, Tiziano y la pintura de los antiguos. In: VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- CLAVERO, B. Hispanis físcos, persona ficta: concepción del sujeto político en la época Barroca. In: _____. *Tantas personas como estados*. Por una antropología política da la historia europea. Madrid, Tecnos, 1987.
- CONSTANT. G. Le mariage de Marie Tudor et de Philippe II. *Revue d'Histoire Diplomatique*, 26. 1912.
- COURTINE, J. J.; C. HAROCHE. *Histoire du visage*. Paris , Rivages, 1988.
- CROWE, J. A.; CAVALCASELLE, G. B. *The life and times of Titian*. Vol. 2. Londres, John Murray, 1881.
- DESFOURNEAUX, M. *La vie quotidienne em Espagne au Siècle d'Or*. Paris, Hachette, 1996.
- DUVERGER. J. Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance. IN: *Actes du 22 Congrès Internationale d'Histoirire de l'Art*. vol.22, T.1. Budapest, 1969.
- _____. Margareta van Oostenrijk (1480-1530) en de Italiaanse Rennaissance. IN: *Relations artistiques entre les Pays Bas et l'Italie à la Renaissance*. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger. Bruxelles / Roma, Institut historique belge de Rome, 1980.
- EICHBERGER, D.; L. BEAVEN. Family members and political allies: the portrait collection of Margareth of Austria. *The Art Bulletin*, LXXVIII, 2, 1995.

- ELIAS. N. *O processo civilizador*. 2 vols. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- _____. *A sociedade de corte*. Investigación sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
- ELLIOTT, J. H. “Una Europa de monarquías compuestas”. In: _____. *España en Europa. Estudios de historia comparada*. València, Universitat de València, 2003.
- _____. *La España imperial. 1469-1716*. Barcelona, Vicens Vives, 2005.
- FALOMIR FAUS. M. *Arte en Valencia 1472-1522*. Valencia, Generalitat Valenciana / Consell Valencia de Cultura, 1996.
- _____. Tiziano el Arentino y las alas de la hyperbole. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII. *La restauración de el emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2001
- _____. Orígenes [Hasta 1616]. In: _____. (Ed.). *Tiziano*. Madri, Museo Nacional del prado, 2003.
- _____. Apeles revivido [1516-1533]. In: _____. (Ed.). *Tiziano*. Madri, Museo Nacional del prado, 2003b.
- _____. Tiziano: réplicas. In: _____. (Ed.). *Tiziano*. Madri, Museo Nacional del prado, 2003c.
- _____. De Bolonia a Augsburgo [1533-1551]. In: _____. (Ed.). *Tiziano*. Madri, Museo Nacional del prado, 2003d.
- _____. El último Tiziano [1551-1576]. In: _____. (Ed.). *Tiziano*. Madri, Museo Nacional del prado, 2003e.
- _____. El origen del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller. In: PORTÚS PÉREZ, J. (Org.). *El retrato español: del Greco a Picasso*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2004.
- _____. O retrato de corte. In: _____. (Org.). *El retrato del Renacimiento*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2008.
- _____. El retrato del Renacimiento. Prólogo a una exposición. In: _____. (Org.). *El retrato del Renacimiento*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2008.
- _____. 2. Amor, familia, amistad, memoria. In: _____. (Org.). *El retrato del Renacimiento*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2008.
- FLETCHER. J. Tiziano retratista. In: FALOMIR FAUS, M. (Ed). *Tiziano*. Madri, Museo Nacional Del Prado, 2003.
- _____. La vraie ressemblance. Les portraits de Titien. In: POMMIER, E.; CASTELNUOVO, E.; PAOLUCCI, A. (Org.). *Titien. Le pouvoir en face*. Paris, Skira, 2006.
- _____. El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición. In: Falomir Faus (Org.). *El retrato del Renacimiento*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2008.
- FERMOR. S. Movement and gender in sixteenth-century Italian painting In: Kathleen Adler; Marcia Pointon (Eds.). *The Body Imaged. The human form and visual culture since the renaissance*. Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1993.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO. P. *Fragmentos de Monarquía*. Madri, Alianza Universidad, 1992.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ. M. *Política mundial de Carlos V y Felipe II*. Madri, CSIC, 1966.
- _____. *Carlos V. Un hombre para Europa*. Madri, Espasa Calpe, 1976.
- _____. (Dir.). *Historia de Castilla y León*. Madri, 1983.
- _____. *La España del emperador Carlos V*. Madri, Espasa Calpe, 1990.
- _____. *Carlos V, el César y el hombre*. Madri, Espasa Calpes, 2002.

- _____. *Felipe II y su tiempo*. Madrid, Espasa Calpes, 2002b.
- _____. (Ed.) *Corpus documental de Carlos V*. 5 vol. Madri, Espasa Calpe, 2003.
- FISCHEL, O. *Tizian: Des meisters Gemälde in 230 Abbildungen*. Estugarda, Deutsche Verlags-Anstalt, 1904.
- FONTÁN, A.; J. AXER. *Espanoles y polacos en la corte de Carlos V*. Cartas del embajador Juan Dantisco. Madri, Alianza, 1994.
- FRANCASTEL, G.; FRANCASTEL. P. *El retrato*. Madri, Cátedra, 1978.
- FRANCASTEL. P. *Peintre et société*. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme. Lyon, Audin, 1951.
- _____. *A realidade figurativa*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.
- FRANÇA. J. A. Le fait artistique dans la sociologie de l'art. In : *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*. Paris, Editions Denoel/Gonthier, 1976.
- FREEDBERG. D. *El poder de las imágenes*. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madri, Ediciones Cátedra, 2001.
- FRIEDLÄNDER. M. J.; ROSENBERG. J. *The paintings of Lucas Cranach*, Nova Iorque, Wellfleet Press, 1978.
- FUSTER. J. *Rebeldes y heterodoxos*. Barcelona, Ariel, 1972.
- GARCIA BELLIDO. A. *Arte romano*. Madri, C.S.I.C., 1972.
- GARCÍA CARCEL, R. *Las germanías de Valencia*. Barcelona, Ediciones 62, 1975.
- GARCÍA GUAL. C. Rostros para la eternidad. In: VVAA. *El retrato*. Madri, Galaxia gutenber / Círculo de Lectores, 2004.
- GARRIDO. C. Aproximaciones a la técnica de Tiziano. In: FALOMIR FAUS (Ed.). *Tiziano*. Madri, Museo Nacional Del Prado, 2003.
- GASKELL. I. História das imagens. In: P. Burke (Org.). *A escrita da história*. São Paulo, UNESP, 1992
- GIL PUJOL. X. Visión europea de la monarquía española como monarquía compuesta, siglos XVI y XVII. In: RUSSELL, C.; J. ANDRÉS-GALLEGO, J. (Ed.). *Las monarquías del Antiguo Régimen, ¿monarquías compuestas?* Madri, Editorial Complutense, 1996.
- GINZBURG. C. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____. Representação. A palavra, a ideia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- GOMBRICH. E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo, EDUSP, 1999.
- _____. *História da arte*. São Paulo, Ltc, 1999.
- _____. *Arte e ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- _____. *Os usos das imagens*. Estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Porto Alegre, Bookman, 2012.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V. *El testamento de Isabel la Católica y otras consideraciones entorno a su muerte*. Madri, Instituto de Historia Eclesiástica Isabel la Católica, 2004.
- GONZALO SÁNCHEZ-MORELO. J. L. "Felipe II, Princeps Hispaniarum: la castellanización de un príncipe Habsburgo (1527-1547)" *Manuscrits*, 1998, vol. 16.
- _____. *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546). La formación de un príncipe del Renacimiento*. Madri, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

- GRUZINSKI, S. *A colonização do imaginário: Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (sécs. XVI-XVIII)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- GUTIPERREZ NIETO, J. I. *Las comunidades como movimiento antiseñorial*. Barcelona, Planeta, 1973.
- HALE, J. *The civilization of Europe in the Renaissance*. Nova Iorque, Scribner, 1994.
- HALICZER, S. *Los comuneros de Castilla. La forja de una revolución, 1475-1521*. Valhadoli, Universidad de Valladolid, 1987.
- Hespanha, A. M. *As vésperas do Leviathan*. Instituições e poder político - Portugal, séc. XVII. Coimbra, Almedina, 1994.
- HILLS, P. El color de Ticiano. In: FALOMIR FAUS, M. (Ed.). *Tiziano*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2003.
- _____. *Venetian color: marble, mosaic, painting and glass, 1250-1550*. New Haven / Londres, Yale University Press, 1999.
- _____. Cuerpo y espíritu en el arte de Tiziano. In: VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- HOPE, C. *Titian*. Londres / Nova Iorque, Jupiter Books, 1980.
- _____. Titian, Philip II and Mary Tudor. In: J. B. Trapp; E. Chaney; P. Mack (Eds.). *England and the Continental Renaissance: Essays in Honour of J.B. Trapp*. Woodbridge, Suffolk, Boydell Press, 1990.
- _____. Vida y época de Tiziano. In: FALOMIR FAUS, M. (Ed.). *Tiziano*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2003.
- _____. El retrato de Felipe II de Tiziano y su contexto. In: VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- HYMANS, H. *Antonio Moro*. Son oeuvre et son temps. Bruxelas, 1910.
- IBANEZ J. J. R.; VINCENT, B. *Los siglos XVI-XVII*. Política y sociedad. Madri, Síntesis, 2007.
- JACOBS, F. H. Aretino and Miguelagelo, Dolce and Titian: femmina, masculino, grazia, *Art Bulletin*, LXXXII, 2000.
- JENKINS, M. *The state portrait. Its origin and evolution*. Nova York. College Art Association of America, 1947.
- JOANNIDES, P. *Titian to 1518: the assumption of genius*. New Haven / Londres, 2001.
- JOHANNESON, K. The portrait of the prince as rhetorical genre. In: ELLENIUS, A. (Ed.). *Iconography, propaganda and legitimation*. Oxford, Clarendon Press, 1998
- JORDAN, A. *Retrato de Corte em Portugal*. O legado de António Moro (1552-1572). Lisboa, Quetzal Editores, 1994.
- KAMEN, H. *Felipe de Espanha*. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- _____. *Del imperio a la decadencia*. Los mitos que forjaron la España moderna. Madri, Ediciones Temas de Hoy, 2006
- KANTOROWICZ, E. H. *Selected studies*. New York, Locust Valley, 1965
- _____. *L'empereur Frédéric II*. Paris, Gallimard, 1987.
- _____. *Os dois corpos do rei*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- KATHKE, P. *Portrat und accessoire*. Ein Bildnisform im 16. Jahrhundert. Berlin, Reimer, 1997.
- KEMP, M. *Leonardo on painting*. New Haven/ London, Yale University Press, 1989.
- KENINSTON, H. *Francisco de los Cobos, secretary of emperor Charles V*. Pittsburg, 1960.
- KENNEDY, R. W. *Apelles redivivus*. Essays in memory of Karl Lehman. Nova Iorque, 1964.

- KOERNER, J. L. *The Reformation of the image*. Chicago, University Of Chicago Press, 1993.
- KUSCHE ZETTELMEYER. M. El retrato cortesano em el reinado de Felipe II. VVAA. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madri, Argentaria, 1998.
- _____. El caballero cristiano y su dama: el retrato de representación de cuerpo entero. *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 13, nº. 25, 2004.
- Lalinde Abadía. J. *La gobernación general en la corona de Aragón*. Madri, CSIC, 1963.
- MANCINI. M. El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas. In: F. Checa Cremades (Dir.). *Felipe II, un monarca y su época*. Madri, Museo Nacional del Prado, 1998.
- MARAVALL, J. A. *El concepto de España en la Edad Media*. Madri, Instituto de Estudios Políticos, 1954.
- _____. *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*. Madri, Siglo XXI, 1982.;
- _____. *Las comunidades de Castilla*. Una primera revolución moderna. Madri, revista de Occidente, 1984.
- _____. *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madri, Boletín oficial del Estado / Centro de estudios políticos y constitucionales, 1999.
- MARIN. L. *Le portrait du roi*. Paris, Minuit, 1981.
- _____. *Opacité de la peinture: essais sur la representation au Quattrocento*. Paris, Ushar, 1989.
- MARTINDALE. A. *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*. Groningen, SDU Publishers, 1988.
- MATTHEW, L. C. Vendecolori a Venezia: the reconstruction or a profession, *The Burlington Magazine*, CXLIV, 2002.
- MATTHEWS. P. G. Jakob Seisenegger's portraits of Charles V, 1530-1532. *The Burlington Magazine*, n. 1175, 2001.
- MATTINGLY. G. *Renaissance diplomacy*. Londres, Penguin Books, 1955.
- MAUSS. M. Uma categoria do espírito humano. A noção de pessoa, a de "eu". In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2003
- MENESES. U. T. B. de Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. O ofício do historiador. ANPUH, 2003.
- MERLIN. P. P. Il tema della corte nella storiografia italiana ed europea , *Studi Storici*, I, 1986.
- MEZZATESTA. M. Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the ideal of the perfect prince in the sixteenth century. *The Art Bulletin*, v. LXVI, 4, 1984.
- MILLÁN, J. M. La monarquía hispana de Felipe II. In: VVAA. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madri, Argentaria, 1998.
- MILLER, S. R. A Tale of Two Portraits: Titian's Seated Portraits of Philip II. *Visual Resources*, Volume 28, Routledge, part of the Taylor & Francis Group, Number 1, 1 March 2012.
- MITCHELL, B. *Italian civic pageantry in the high Renaissance*. Florença, Casa Editrice Leo S.Olschki, 1979.
- MULCAHY, R. *Philip II of Spain, patrono of the arts*. Dublin, Four Courts Press, 2004.
- NAGEL. A. Iconos y retratos. In: FALOMIR FAUS, M. (Org.). *El retrato del Renacimiento*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2008.
- NIETO SORIA, J. M. *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla*. Madri, Eudema, 1988.

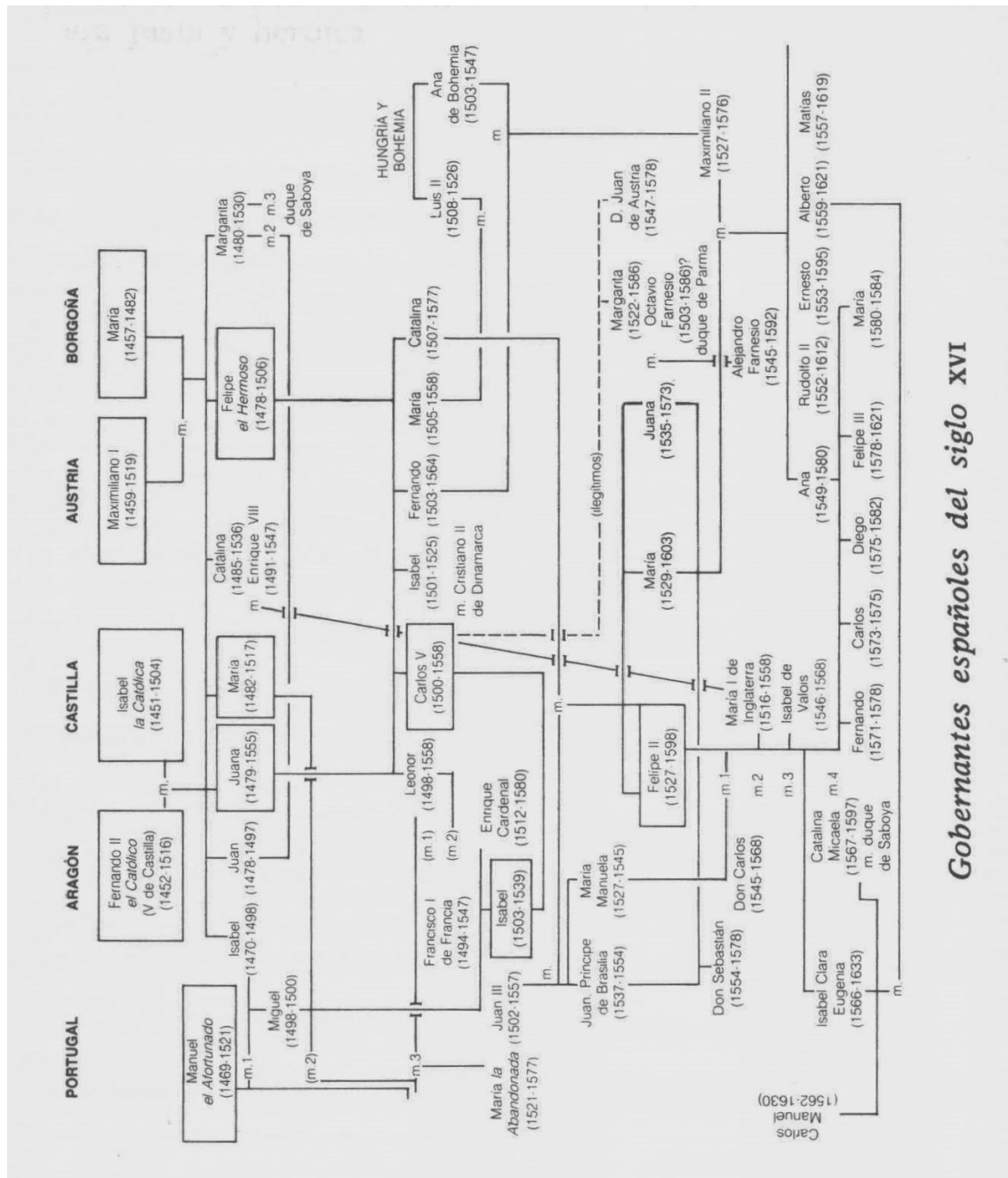
- _____. *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madri, Nerea, 1993.
- NUTALL. P. *From Flanders to Florence: the impact of netherlandish painting, 1400-1500*. New Haven, Yale University Press, 2004.
- Olivar. M. *Cien obras maestras de la pintura*. Biblioteca Básica Salvat, 1971
- PALLUCCHINI, R. *Tiziano*. Florença, G. C. Scansono Editore, 1969.
- PANOFSKY. E. Erasmus and visual art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969.
- _____. *Tiziano*. Problemas de iconografía. Madri, Akal, 2003.
- _____. A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos. *O significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- PARAVICINI. W. The court of the dukes of Burgundy. A model for Europe? In: R. G. ASCH, R. G.; Birke, A. M. *Princes, Patronage, and the Nobility: The Court at the Beginning of the Modern Age*. Oxford, Oxford University Press, 1991.
- PARKER, G. *Felipe II*. Madri, Alianza. 2008.
- PEREA YÉBENES, S. Una thoracata imperial hispana, inédita, posible escultura de Trajano. *AnnMurcia*. Murcia, Universidad de Murcia n° 19-20, 2003-2004.
- PÉREZ. J. *La revolución de las comunidades de Castilla*. Madri, Siglo XXI, 1981.
- PEREZ DE TUDELA, A. Retrato de Felipe II em la jornada de San Quitín. In: Falomir Faus, M (Org). *El retrato del Renacimiento*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2008.
- PFANDL. L. *Philippe II*. Paris, Hachette, 1941.
- PIERSON. P. *Felipe II de España*. Madri, Fondo de Cultura Económica de España, 1998.
- POLLITT. J. J. *El arte helenístico*. Madri, Nerea, 1989.
- POMMIER. È *Théories du portrait*. De la renaissance aux lumières. Paris, Gallimard, 1998.
- POPE-HENNESSY. J. *The portrait in the Renaissance*. Princeton, Princeton University Press, 1966.
- PORTER. M. *Windows of the soul. Physiognomy in European culture 1470-1780*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- PREZIOSI, D. (Ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford, Oxford University Press, 2009.
- PYHRR, S. W.; GODOY, A. J. *Heroic armor of the italian Renaissance. Filippo Negrolí and his contemporaries*. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 1998.
- RICHTER. G. M. A. *The portraits of the greeks*. t. I. Oxford, Cornell University Press 1969.
- RIDOLFI, C. *The Life of Titian*. In: Julia Conway Bondanella, Peter Bondanella, et al. (Ed.). University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.
- ROCCHI. G. *Titien. Le Pouvoir em face*. París, Skira, 2006.
- RODRÍGUES-SALGADO, M. J. *The changing face of empire. Charles V, Philip II and Habsburg authority, 1551-1559*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988a.
- RODRÍGUEZ-SALGADO et. al. *Armada 1588-1988*. Londres, Penguin Books / National Maritime Museum, 1988b.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madri, *Gladius*. CSIC. Nº. 22, 2002.
- ROGERS JR, M. F.; MAYERS, L. R. Titian's modello of Philip II', *Cincinnati Art Museum Bulletin*, XII, 1984.

- ROSKILL, M. W. *Dolce's "Aretino" and venetian art theory of the Cinquecento*. Nova Iorque, New York University Press, 1968.
- SALLMANN, J. M. *Géopolitique du XVIe siècle 1490-1618*. Paris, Édition du Seuil, 2003.
- SÁNCHEZ, C. J. H. Fernando I de Austria e Italia: entre el Sacro Imperio y la monarquía de España. In: SABATINI, G. (Org.). *Comprendere le monarchie iberiche*. Risorse materiali e rappresentazioni del potere. Roma, Viella, 2010.
- SÁNCHEZ, P. El retrato clásico español. In: VVAA. *El retrato*. Madri, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.
- SANTA CRUZ, A. de. *Crónica del emperador Carlos V*. Vol. I. Madri, Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia e Intervención Militares, 1920.
- SCHÜTZ, K. In: *Felipe II, un monarca y su época*. Madri, Museo Nacional del Prado, 1998.
- SERRERA, J. M. Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte. In: SAAVEDRA, S. (Org.). *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madri, Museo del Prado, 1990.
- SHERMAN, C. R. *The portraits of Charles V of France (1338-1380)*. Nova Iorque, New York University Press, 1969.
- SPENCER, J. R. Ut rhetorica picture. A study in quattrocento theory of painting. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1957.
- SPIKE, J. Italian paintings in the Cincinnati Art Museum. Cincinnati. *Cincinnati Art Museum*, 1993.
- STARN, R. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, L. (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- STRONG, R. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Madri, Alianza Editorial, 1984.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L. *Testamento de Isabel la Católica y Acta matrimonial*. Madri, Testimonio, 1992
- _____. Análisis del "testamento de Isabel la Católica", *Cuadernos de Historia Moderna*. n. 13, 1992.
- SYSON, L. In: MANN, N.; SYSON, L. (Eds.). *The image of the individual: portraits in the Renaissance image*. Londres, British Museum Press, 1998.
- _____. Testimonio de rostros, recuerdo de almas. In: FALOMIR FAUS, M. (Org.). *El retrato del Renacimiento*. Madri, Museo Nacional del Prado, 2008.
- THOMANN, J. Pietro d'Abano on Giotto. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991
- TIETZE-CONRAT, E. Titian's workshop in his late years. *Ars Bulletin*, XXVIII, 1946.
- TIETZE, H. *Titian paintings and drawings*. Viena, Phaidon Press, 1937.
- VALCANOVER, F. *Tutta la pittura de Tiziano*. Vol. II. Milão, Rizzoli, 1960.
- VALDEÓN, J.; PÉREZ, J. ; JULIÁ, S. *Historia de España*. Madri, Espasa Calpe, 2006.
- VÁLGOMA Y DIAZ VARELA, D. *Norma y ceremonias de las reinas de la Casa de Austria*. Madri, Real Academia de Historia, 1958.
- VÁZQUEZ GESTAL, P. *El espacio Del poder*. La corte en la historiografía modernista española y europea. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.
- VITERBO, S. "O teatro na corte de Felipe II. Duas cartas de D. Bernarda Coutinho", *Archivo Histórico Portuchês*, 1903.
- WARKE, M. *O artista de corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

- WALDMANN. S. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*. Una aportación al estudio de la pintura retratista española. Madri, Alianza Editorial, 2007.
- WETHEY. H. E. *The paintings of Titian II: the portraits*. Londres, Phaidon, 1971.
- WOODALL. J. *The Portraiture of Antonis Mor*. Vol. 1. Londres, University of London, 1990.
- _____. An Exemplary Consort: Antonis Mor's Portrait of Mary Tudor, *Art History*, 14, 2, Londres, junho 1991.
- _____. Visualizando la identidad: retrato de Felipe II de España, realizado por Antonio Moro. *Urtekaria. Anuario, Museo de Bellas Artes de Bilbao*, s. n., 1992.
- _____. *Anthonis Mor. Art and Authority. Studies in Netherlandish Art and Cultural History* Vol. 8. Zwolle, Waanders Press. 2007.
- YARZA LUACES. J. El retrato medieval: la presencia del donante. In: VVAA. *El retrato*. Madri, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.
- ZANKER. P. *Augusto y el poder de la imágenes*. Madri, Alianza, 1992.
- ZARCO CUEVAS, J. *Inventarios de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598*. Madri, Boletín de la Real Academia de la Historia, 1930.

Anexo

Arvore genealógica dos Trastâmara-Habsburgos*.



Gobernantes españoles del siglo XVI

* Pierson. *Op. cit.* p. 282.