

RIVADÁVIA PADILHA VIEIRA JÚNIOR

**ENTRE *PRINCEPS HISPANIARUM* E *CAESAR*:
FELIPE DE HABSBURGO,
O PRÍNCIPE IDEAL, NO RETRATO DE TIZIANO VECELLIO (C. 1550)**

Monografia de conclusão de curso apresentada como requisito para a obtenção do título de Bacharel em História pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do sul.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Brandalise

PORTO ALEGRE

2009

*“(...) 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.”*

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

*A Sandra
in memoriam*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a professora Helen Osório, pois foi a partir de sua disciplina de História da Civilização Ibérica, realizada no primeiro semestre de 2007, que meu interesse pela temática hispânica e, principalmente, sobre o personagem de Felipe II foi despertado, fico grato também por sua atenção, indicações e empréstimos bibliográficos realizados.

Devo agradecimentos também aos professores: Mara Rodrigues, a quem apresentei a ideia embrionária para a pesquisa deste trabalho; e Luis Grijó, pela atenção e acompanhamento do projeto de pesquisa ao longo dos dois semestres cursados nas disciplinas da ênfase do bacharelado em pesquisa histórica.

Sou especialmente grato aos professores: Eduardo Neumann, pelo estímulo e boa receptividade referente ao tema deste trabalho, além das sugestões e empréstimos bibliográficos; Francisco Marshall, pelas indicações teórico-metodológicas, além das aulas do seminário sobre Semiótica e Iconologia que foram essenciais para o desenvolvimento deste estudo; e Carla Brandalise, pela orientação, críticas e sugestões ao projeto de pesquisa e a monografia do trabalho de conclusão.

Sou grato também aos amigos e colegas que, de alguma forma, me deram apoio e foram atenciosos, realizando a leitura e dando sugestões para a escrita monográfica.

Acima de tudo, agradeço as professoras Sandra Pesavento, de quem fui bolsista de iniciação científica, e Susana Bleil, com quem realizei o trabalho de bolsa monitoria acadêmica, pela oportunidade e experiência gratificante adquirida ao longo das atividades desenvolvidas. Não posso deixar de mencionar também o agradecimento às instituições CNPq, pela bolsa PIBIC, e PROGRAD-UFRGS, pela bolsa monitoria, pois este “financiamento” foi determinante na aquisição e importação de grande parte da bibliografia utilizada neste estudo.

LISTA DE IMAGENS E ANEXOS

Imagem 1: Tiziano, Vecellio di Gregório. *Felipe II*, c. 1550 – 1551, óleo sobre tela, 193 cm x 111 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Imagem 2: Jacob Seisenegger. *El emperador Carlos V con un perro*, 1530, óleo sobre tela, 203,5 cm x 123 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Imagem 3: Tiziano, Vecellio di Gregório. *El emperador Carlos V con un perro*, 1533, óleo sobre tela, 192 cm x 111 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Imagem 4: Tiziano, Vecellio di Gregório. *Francesco María della Rovere*, 1536-1538, óleo sobre tela, 114 cm x 100 cm. Florença, Galería de los Uffizi.

Imagem 5: Pantoja de la Cruz, Juan. *El emperador Carlos V*, cópia segundo Tiziano [1548], 1605, óleo sobre tela, 183 cm x 110 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

IMAGEM 1



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: DA IMAGO AO NASCIMENTO DO RETRATO MODERNO	14
1.1. <i>A idade do culto à imagem?</i>	15
1.2 <i>O nascimento do retrato moderno</i>	20
1.3 <i>O retrato de corpo inteiro cortesão-secular</i>	26
CAPÍTULO 2: ENTRE PRINCEPS HISPANIARUM E CAESAR	32
2.1 <i>Um réquiem para os Trastámara</i>	33
2.2 <i>A Casa de Áustria</i>	36
2.3 <i>Da Fênix nacionalista castelhana ao imperialismo carolino: El Siglo de Oro</i>	42
2.4 <i>Carlos de Gant: Caesar e Miles Christianus</i>	46
2.5 <i>Felipe de Habsburgo: entre Princeps Hispaniarum e Caesar</i>	49
2.6 <i>O retrato do príncipe ideal</i>	56
CONCLUSÃO	65
BIBLIOGRAFIA	67
ANEXOS	73

INTRODUÇÃO

A proposta apresentada neste trabalho se insere entre os estudos que há algumas décadas já despertam interesse e produção dentro da historiografia direcionada às projeções de práticas simbólicas relacionadas com o poder político, mais precisamente as que envolvem este e a imagem. Na realidade, a intenção desta análise é tratar do personagem histórico de Felipe de Habsburgo (1527-1598) ainda pouco estudado no campo historiográfico, o jovem príncipe, ainda sem coroa, mas que já é portador de grandes responsabilidades.¹ Rei da Espanha entre 1556 e 1598, Felipe exerceu papel importante entre os protagonistas da história do século XVI. Não quero com esta afirmação retroceder ao pensamento da escola positivista com a sua concepção de história progressista, guiada e feita por grandes homens e datas. Apenas destaco uma idéia corrente na historiografia referente à influência notória nos destinos da Europa e América. No entanto, os estudos consagrados ao personagem ainda estão intrinsecamente vinculados ao período de seu reinado e seus desdobramentos políticos.

Este trabalho tem por objetivo primordial a análise sobre as praticas políticas relacionadas às práticas simbólicas artísticas exercidas durante os primórdios da modernidade. Mais especificamente, analisar as formas de representação do poder político com as simbólicas pictóricas² no gênero retratístico moderno na primeira metade do século XVI. A partir desta temática abrangente será feito um recorte mais preciso através da delimitação da fonte principal para atingirmos este objetivo a análise do retrato de *Felipe II de armadura*, realizado pelo pintor cadorino Tiziano Vecellio.³

A historiografia sobre Felipe II, *El Rey Prudente*, tem tradicionalmente relegado sua atenção ao campo de estudos de suas ações políticas, militares e administrativas.⁴ Condição

¹ Sobre a juventude e educação política de Felipe, ver: GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO. J. L. *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*. Tese de Doutorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997.; *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546). La formación de un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.; "Felipe II, Princeps Hispaniarum: la castellanización de un príncipe Habsburgo (1527-1547)" *Manuscripts*, 1998, vol. 16.

² "O pictórico funda-se na impressão do movimento. (...) O estilo pictórico que trabalha com efeitos de sombra cria um volume e lhe confere uma presença material; as diversas partes parecem avançar ou recuar no espaço (...) aspecto de movimento, que esta contido em qualquer corporeidade em oposição a uma superfície plana. Por isso o estilo procura arredondar tudo o que é plano e obter em toda parte modelado, luz e sombra. Acentuando-se o contraste entre claro e escuro intensifica-se a impressão criada, a ponto de fazê-la quase 'saltar para fora' do plano". WÖLFFLIN, H. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 40-41.; *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpes, 2007. p. 62-67.

³ Tiziano, Vecellio di Gregório. *Felipe II*, c. 1550 – 1551, óleo sobre tela, 193 cm x 111 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁴ Por exemplo, Cf: BRAUDEL, F. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Felipe II*. Lisboa: Martins Fontes, 2 vol, 1984. ESCUDEIRO, J. A. *Felipe II. El Rey en El despacho*. Madrid: Complutense, 2002. KAMEN, H.; PÉREZ, J. *La imagen internacional de la España de Felipe II*. Valladolid: Univ. de Valladolid, 1980. MILLÁN, J. M. *Felipe II (1527-1598). Europa y la monarquía católica*. Madrid: Parteluz, 1998. PARKER, G. *La gran estrategia de Felipe II*. Madrid: Alianza, 1998.

esta que muito recentemente parece estar abrindo caminho para diferentes abordagens e enfoques. Ao que se refere à proposta deste estudo, a bibliografia ainda é extremamente escassa e não contempla nossa proposta original.

Durante o período de levantamento de fontes e referências bibliográficas para este trabalho, constatamos esta ausência historiográfica relacionada à produção de estudos sobre a imagem pictórica do *Rey Prudente*. Algumas dessas raras produções são: um estudo pouco aprofundado envolvendo a iconografia póstuma produzida para o funeral do rei espanhol de J. H. Elliott;⁵ a importante contribuição dos trabalhos que destacam a atuação do mecenato artístico de Felipe II de F. Checa Cremades;⁶ os capítulos sobre os meios de *propaganda* política do monarca no contexto da Revolta dos Países Baixos, a partir de 1568, e para a sucessão do reino português, em 1580, na coletânea de artigos de F. Bouza;⁷ e, mais recentemente, um resgate histórico sobre o contexto e cronologia do retrato de Felipe de armadura escrito por C. Hope.⁸

Em recente trabalho extensivo sobre a produção bibliográfica de temática cortesã na época moderna, P. Vázquez Gestal nos apresenta um amplo panorama destes estudos e publicações nos últimos 25 anos.⁹ Chama a atenção do autor a tímida produção historiográfica espanhola – principalmente quando comparada com a de outros países como França, Inglaterra, Itália e Alemanha –,¹⁰ fato que confirma a realidade constatada durante dois anos de pesquisa, antes mesmo de ter entrado em contato com o resultado do trabalho de Vázquez Gestal, em 2009.

A imagem, em especial a obra de arte pictórica, é vista atualmente como documento histórico de indiscutível valor.¹¹ Cabe ao pesquisador estabelecer sua historicidade através da análise de sua natureza, atributos e condições de documento, procurando penetrar na compreensão do meio produtor, partindo do estudo e análise da sociedade, da instituição e da

⁵ Cf. ELLIOTT, J. H. “Máquina insigne”: la monarquía hispana en el reinado de Felipe II. IN: FEROS, A.; GELABERT, J. (Orgs.). *España en tiempos Del Quijote*. Madrid: Punto de Lectura, 2005.

⁶ Cf. CHECA CREMADES, F. *Felipe II, mecenas de las arte*. Madrid: Nerea, 1997.; *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998 - 10 de enero de 1999, 1998. p. 25-56. [Catálogo da exposição]; Felipe II en El Escorial: la representación del poder real. *Anales de historia del arte*, Madrid: Universidad Complutense, nº 1, 1989. p. 121-140.; *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea, 1994.

⁷ Cf. BOUZA, F. *Imagen y propaganda*. Madrid: Akal, 1998.

⁸ HOPE, C. El retrato de Felipe II de Tiziano y su contexto. IN: VVAA, *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005. p. 127-148.

⁹ VÁZQUEZ GESTAL, P. *El espacio Del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

¹⁰ *Idem*. pp. 149 e ss.

¹¹ S. Gruzinski assinala que o historiador consegue ampliar seu campo de compreensão da história quando deixa de buscar somente nos documentos escritos as evidências de uma sociedade, aliando sua busca às outras formas de expressão que constroem a memória e a história, como as imagens. Ver: GRUZINSKI, S. *A colonização do imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ação retratada. Relacionado a esta aproximação do historiador com os documentos iconográficos, que vem se consolidando dentro da prática historiográfica desde o começo do século XX, foram desenvolvidos e apropriados pela história conceitos que nos serão essenciais para o sucesso da análise e reflexos deste trabalho, como *iconografia*,¹² *iconologia*¹³ e *representação*.¹⁴

A tendência metodológica atual, ao fazer uso da imagem como fonte histórica, é a de atacar 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 nas quais possamos procurar respostas que venham a ser confrontadas também com textos.¹⁵ É importante também o contato com fontes onde as formas de recepção desta imagem possam ser resgatadas, bem como a percepção e a interpretação das obras de arte no centro de uma determinada cultura – ou seja, descobrir o *olhar da época*¹⁶ parece ser a metodologia mais adequada para este trabalho.

Concebemos, pois, que a imagem não possui conteúdo em si mesmo, mas precisa ser relacionada e entendida em seu contexto, sem esquecer que a imagem também é uma forma de discurso, obviamente não pela fala e nem sempre fazendo uso da escrita – apesar de às vezes fazer uso desta –, mas por ser um discurso visual.¹⁷ Precisamos estar cientes também

¹² "Iconografia é um ramo da história da arte cujo objeto de estudo é o tema e significado das obras de arte em contraposição a sua forma". "a descrição e a classificação das imagens (...) é um estudo limitado (...)” PANOFISKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 47 e 53.

¹³ Método da História da Arte que se preocupa com o significado último da obra de arte: filosófico, histórico, social, etc. Destinada ao estudo e interpretação do significado dos ícones ou do simbolismo artístico de uma obra ou artista, em diferentes contextos históricos e culturais que resultam em representações alegóricas ou emblemáticas de uma visão de mundo. *Idem*. p. 53-54

¹⁴ A representação é sempre seletiva, por isso se transfigura, dando um sentido diferente, partindo das imagens que são fruto do real. Este conceito é um dos elementos-chave para compreender a conformação das sociedades. Representar é classificar e enquadrar o real em uma fórmula esquemática. As representações são a materialização de concepções culturais. Cada objeto, figura e imagem estão saturadas de sua cultura, e, portanto, são parte de uma totalidade. Apesar de ser conceituado sob diversas perspectivas de autores distintos, o conceito de representação mantém um sentido comum: “tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha” (MARIN); “torna presente, o que faz acontecer” (CHARTIER). MARIN, L. *Opacité de la peinture*. Paris: Usher, 1989. p. 73.; CHARTIER, R. *A beira da falésia*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 168.

¹⁵ Apesar disto, precisamos ter em mente a ressalva que D. Arasse destaca quando fazemos o uso de documentos escritos relacionados com a análise de imagens: “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.” ARASSE, D. “Cara Giulia”. IN: *On n’y voit rien*. Paris: Folio/Essais, 2003. p. 14.

¹⁶ Cf. 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.

¹⁷ Segundo P. Francastel, o ato de ler uma imagem é ao mesmo tempo assimilação de uma opacidade (do que não se vê) e da sua transparência (o que se quer mostrar). Ler é compreender a imagem naquilo que pretende exprimir, é indagar-se sobre os sentidos dessa construção, é apreender as configurações históricas e culturais, ideológicas e políticas desvendando o funcionamento refletido da representação, ao expor aquilo que não se apresenta imediatamente na imagem. Para H. Gombrich, ler um quadro é algo que se faz aos poucos, em partes, pois existe um limite claro à informação visual que nos é possível assimilar em cada olhar. É impossível manter estáveis estas leituras na mente. A percepção nos leva a isolar partes da obra para poder identificá-las que, por sua vez, depende do lugar de onde estamos vendo. É preciso situar a obra de arte dentro do esquema de referências histórico-ideológicas em que foi criada, o que implica em conhecer as forças sociais que as

que não conseguiremos chegar a reconstruir totalmente o sentido da imagem ou de um momento histórico. No processo histórico, as formas de recepção e percepção das obras de arte se transformam do mesmo modo que as sociedades.

O historiador deve ter sempre em consideração, quando analisa uma obra de arte em busca da sua historicidade e de seus significados, em primeiro lugar, a perspectiva de desvendar para quem era dirigida determinada pintura.¹⁸ Não existe obra de arte sem um pressuposto expectador. Abordar uma obra pictórica implica em uma análise e uma investigação na busca de constituir um processo de decifração dessa imagem, que, ao estar exposta fora de seu tempo e seu contexto histórico, nos é apresentada como uma linguagem codificada não evidente. Assim, é necessário contextualizá-la.¹⁹ Um estudo de iconografia, necessariamente, deve ter conexões com o contexto de produção em que está gerado, pensar a obra no contexto cultural em que o artista está incluído e o olhar do espectador que a apreende e decodifica.²⁰ As imagens não têm sentidos imanentes como argumentou H. Wölfflin.²¹

Embora aspire à universalidade, as imagens são marcadas pelos interesses daqueles que as produzem.²² Se faz necessário decifrar os códigos da imagem através do uso de uma coerente apelação às funções do pensamento histórico, filosófico, religioso, literário e

moldaram, inquirindo sobre as razões da criação artística. Ver: FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1988. pp. 152-170.; GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 155.

¹⁸ Cf. GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. pp. 12-24.; WIND, E. *A eloquência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997. pp. 20-28.

¹⁹ Neiva afirma “(...) o significado das imagens é alcançável graças a uma mistura de erudição e quebra-cabeça, com a interação de hipóteses, deduções e provas factuais, análoga à solução de enigmas que atormentam os detetives (...)” NEIVA, E. Imagem História e Semiótica. IN: *Anais do Museu Paulista*. n° 1. São Paulo: Museu Paulista, 1993. p. 15.

²⁰ J. Mukarovsky afirma que só podemos usar a obra de arte com valor documental quando explicamos sua relação com um dado contexto de fenômenos sociais. E conforme aponta U. Bezerra de Menezes, não existe ainda uma história da imagem definitiva e estruturada, que poderia proporcionar uma visão mais abrangente da “percepção do potencial cognitivo da imagem” deslocando a atenção do historiador do campo das fontes visuais para a visualidade como objeto de historicidade. A sociedade na sua interação é que produz sentido no tempo, no espaço, nas circunstâncias criativas e entre os agentes sociais. Ver: BEZERRA DE MENESES, U. Fontes visuais, cultura visual, história visual, balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Humanitas, vol. 23, n° 45, 2003. pp. 11-36.; COLI, J. Como estudar a arte brasileira do século XIX? IN: *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro, 1999. [Catálogo de exposição]; MUKAROVSKY, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988. p. 14.

²¹ WÖLFFLIN, H. *op. cit.* 1989. p. 17. Valendo-se das reflexões de Ginzburg, é preciso rejeitar as generalizações pretensamente seguras. “(...) são demasiado freqüentes as articulações entre obra de arte e contexto postas em termos brutalmente simplificados”. GINZBURG, C. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 24.

²² R. Chartier e C. Ginzburg, dentre outros historiadores, rejeitam a idéia de representação como mero reflexo da realidade. Também reiteram o cuidado para não cometer o equívoco da crença no realismo documentário, que concebe este como descrição fiel do rel. Para eles, a iconografia pictórica, como “objeto de civilização”, sistema de significações, a obra de arte é um monumento representativo da civilização na qual foi produzida. Desta forma são contrários a concepção de *mimesis* da arte, ou seja, a idéia aristotélica e de Platão, cuja a principal função da arte é imitar, produzir uma cópia da natureza. Cf. 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.; Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. CHARTIER, R. *op. cit.* p.163-180.

científico. E. Panofsky teve grande êxito ao introduzir uma genuína interdisciplinaridade no campo específico da arte com o método iconográfico-iconológico.²³

Apesar da grande repercussão e aceitação deste método, visível em diversos trabalhos que o aplicam, algumas críticas precisam ser colocadas. J. Wirth critica essencialmente a noção de “*tipo iconográfico*” e a suposição que as imagens expressariam o *Zeitgeist* (espírito da época), pois isto significaria concordar com a existência de uma homogeneidade cultural em uma determinada época.²⁴

No intuito de complementar a metodologia forjada por Panofsky, incluiremos mais algumas etapas ao seu tradicional esquema iconológico-iconográfico como: a análise do material do documento, de que ele é feito e qual o seu suporte; como ele é produzido; análise da composição do espaço apresentado na obra, as noções de hierarquia, perspectiva e natureza do espaço; análise dos corpos reproduzidos, o que está em destaque, o olhar do personagem, o gênero, idade e sexo de seu corpo; a ação, o movimento retratado; os detalhes, complementos iconográficos; e, finalmente, a iconosfera da obra, qual foi a sua circulação. Neste primeiro grau de análise da obra, compreendido pela descrição pré-iconográfica, não se faz o uso de conceitos como símbolo,²⁵ ícone,²⁶ ou alegoria,²⁷ pois se trata de interpretação não cultural. É possível fazer uso, sim, dos conceitos de signo,²⁸ e índice.²⁹ No segundo momento, faremos uso da análise de seu significado cultural, com a pesquisa sobre o tema e assunto da obra, e

²³ Metodologia incorporada à disciplina de história da Arte pela Escola de Warburg a partir de Panofsky. Cf.: PANOFSKY, E. *op. cit.* 2007. pp.19-87.; *Arquitetura gótica e escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. pp. 113-127.; *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1986. pp. 19-40.

²⁴ WIRTH, J. *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècles)*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989. pp. 14-23 e 346.

²⁵ É a associação de uma convenção socialmente aceita. É um produto codificado que se abre para a interpretação, designa um elemento representativo que está no lugar de algo, que tanto pode ser um objeto como um conceito ou idéia. É a imagem que designa outro objeto ou qualidade por ter com estes uma relação de semelhança. Ver: DUCROT, O.; TODOROV, T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. p.124.

²⁶ É uma fórmula universal, um estado estável de significado e referência. É a tentativa de uma imagem síntese, formulada. Esta interpenetrada pelo seu significado, ou seja, determinado pelo seu objeto em virtude de sua natureza interna, tendo o mesmo valor do signo, mas mais eficiente em seu significado. *Idem*, p. 105.

²⁷ É a interpretação do discurso metafórico visual. Um tema artístico que visa representar uma idéia abstrata utilizando formas humanas, animais e objetos do cotidiano. Totalmente cognoscível e expressiva em variadas formas. *Idem*, p. 299.; PANOFSKY, E. *op. cit.* 2007. p. 51.

²⁸ Para F. Saussure, o signo é um sinal arbitrário que está no lugar de uma ausência, sempre no lugar de outra coisa, não é objeto, é algo distinto, presente para designar ou significar outra coisa. Segundo U. Eco: “Signo ou Representamen é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen”. Ver: DUCROT, O.; TODOROV, T. *op. cit.* pp. 121 e ss.; ECO, U. *O Signo*. Lisboa: Presença, 1997. p. 46.

²⁹ É um signo determinado pelo seu objeto dinâmico em virtude da relação real que mantém com ele. DUCROT, O.; TODOROV, T. *op. cit.* p. 105.

finalmente, a conexão entre imagem e cultura da época com a etapa da interpretação iconológica.

Acredito que para lograr o êxito do trabalho aqui proposto se faz necessário o resgate, mesmo que de uma maneira breve, do debate sobre o estatuto da *imagem* em seus usos e funções no período de transição entre o medievo e a renascença. É preciso compreender a ressignificação que o termo adquire a partir de diferentes sentidos semânticos no medievo para um significado mais próximo ao atribuído na modernidade. Entender este aspecto específico do termo *imagem* no contexto medieval nos auxiliará a compreender as permanências e rupturas que se deram ao longo da transição para a modernidade que, conseqüentemente, influenciaram o *retrato moderno*. Também é preciso esclarecer a concepção deste gênero retratístico que se diferencia de outras formas que poderiam ser caracterizadas como retrato na Idade Média. A compreensão e delimitação do significado destes termos e a contextualização do surgimento do gênero retratístico moderno serão apresentadas no primeiro capítulo, *Da imago ao nascimento do retrato moderno*.

No capítulo dois, *Entre Princeps Hispaniarum e Caesar*, será abordado o período histórico do reino espanhol no fim do século XV, sob o reinado dos Reis Católicos, até meados do século XVI, destacando as estratégias políticas praticadas nesta conjuntura que acabaram por levar a ascensão de uma dinastia estrangeira ao trono dos reinos espanhóis. Este aporte histórico é necessário para realizarmos a compreensão da formação do Estado moderno espanhol e algumas das práticas políticas que caracterizaram o reinado dos Reis Católicos, a ascensão de Carlos I, e em seguida sua eleição ao trono imperial, além da formação política de Felipe de Habsburgo. Após abordar esta contextualização, enfim, poderá ser feita a análise da influência de como tais práticas políticas se fazem perceptíveis e são possíveis de serem interpretadas no retrato pintado por Tiziano Vecellio para o príncipe Felipe.

CAPÍTULO I
DA IMAGO AO NASCIMENTO DO RETRATO MODERNO

*“Cuando a Simon la inspiración le vino
que en mi nombre el pincel le puso en mano,
si a la obra gentil le hubiese dado
con la figura voz e inteligencia*

*del pecho me quitara los suspiros,
que vil es para mi lo que otros aman,
puesto que humilde al parecer se muestra
prometiéndome paz en el aspecto.*

*Mas cuando voy a razonar con ella,
Muy benigna parece que me escucha,
si responder supiese a mis palabras*

*¡Pigmalión, cuánto alabarte debes
de aquella estatua tuya, si mil veces
tuviste, lo que yo una vez querría!”*

Petrarca
Soneto LVII, Cancionero

1. 1. A idade do culto à imagem?

Desde os primeiros versículos da Bíblia, quando o homem é apresentado pela primeira vez, este é chamado de *imagem*. Sua criação é narrada através do *Gênesis* 1,26 quando Deus declara: *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*. Segundo J.-C. Schmitt,³⁰ o *ad* da fórmula bíblica indica que para o homem sua história é um projeto que visa à restituição plena da “*semelhança*” perdida, que subsiste apenas na condição de um traço (*vestigium*). A partir deste momento será fixada no imaginário da cristandade e inscrita no drama da história da humanidade³¹ esta relação entre o cristianismo – imagem – homem. Este último se encontraria em uma “*região de dissemelhança*” após a *Queda*, ou seja, a expulsão do paraíso. Esta região é o lugar onde se daria a produção de todas as obras humanas, inclusive a criação das imagens, cuja função estaria em dar significado ao drama escatológico, ao marcar suas etapas desde o exílio do jardim do Éden até o dia do juízo final.³²

Para Schmitt, as imagens no contexto do medieval exerceriam a função de mediadoras entre os homens e o divino, pertencendo mais à ordem do visual e do indício que à ordem da representação: “*A imagem medieval se impõe como uma aparição, entra no visível, torna-se sensível.*”³³ O pintor e ou escultor deste período não teriam a pretensão de imitar as formas reais que os cercavam. Desta forma a imagem não se encontraria submetida à idéia da *mimesis*, tal qual ocorreu nos Antigos. As formas figurativas e as cores seriam, antes de tudo, concebidas como indícios de realidades invisíveis que transcendem as possibilidades do olhar.³⁴

Nesse aspecto, elas relevavam plenamente a teoria agostiniana da *imaginatio*.³⁵ Deste modo, a imagem medieval pode ser comparada a uma aparição, a uma epifania. Graças a ela

³⁰ SCHMITT, J.-C. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007. pp. 13-14.

³¹ Entre as principais características que diferenciam o pensamento moderno do medieval está a consciência de pertencimento histórico do homem. No medieval, o homem não julgava pertencer a outra época diferente da Antiguidade clássica, de acordo com o pensamento da filosofia da escolástica. Seu tempo histórico estava diretamente vinculado a crença cristã do retorno de Cristo e da recuperação do paraíso. Cf. ALESSIO, F. Escolástica. IN: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru : EDUSC, 2006. pp. 367-381.

³² SCHMITT, J.-C. Imagens. IN: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.* p. 593.

³³ SCHMITT, *op. cit.* 2007. p. 16.

³⁴ *Idem.* p. 14.

³⁵ “(...) Em seu comentário em 12 livros do *Gênesis*, Santo Agostinho deteve-se longamente na distinção entre três espécies de visiones. Enquanto a *visio corporalis* não era outra senão o sentido d visão, que permite perceber corporalmente objetos corporais, a *visio intellectualis*, inversamente, é pura contemplação da alma racional, estando além de toda imagem. Entre as duas, a *visio spiritualis* atinge as aparências do ser, no sonho ou pela experiência visionária. Ela preenche a ausência, ultrapassa as barreiras da morte, desvela os últimos fins, antecipa o tempo da Promessa. Por elas formam-se as *imagines*, que serão depois conservadas na memória.” SCHMITT, *op. cit.* 2007. pp.16-17.

os místicos teriam estabelecido uma relação privilegiada com as personagens sacras, com as quais procuram se assemelhar.³⁶

Para H. Belting, a imagem na tradição do medievo ocidental estaria desvinculada de uma concepção consciente de arte, que só viria a ocorrer a partir da terceira década do século XV, mais especificamente na região de Flandres e ao norte da Itália com o advento da “*invenção do quadro*”. Esta *idade da arte* (*Zëitalter der kunst*) surgida no *Cinquecento*, segundo Belting, contrastaria com o período onde a cristandade medieval foi uma época onde a imagem exercia funções primordialmente culturais e ritualísticas, onde sua concepção e prática não estavam vinculadas essencialmente a um valor estético.³⁷ Schmitt concorda em parte com o pensamento de Belting, por acreditar que este tem boas razões para caracterizar, senão a totalidade, ao menos uma grande parte das imagens medievais por sua função cultural.³⁸ No entanto, para Schmitt, esta característica que distingue a imagem na Idade Média da pintura da Época Moderna deve ser atenuada, pois nem todas as imagens medievais eram objeto de culto, fazendo-se necessário também distinguir uma variada gama de formas culturais diferentes.³⁹ J. Baschet tem um posicionamento semelhante ao de Schmitt quando afirma que não devemos encerrar a imagem a *uma* dada função como propõe Belting. Encerrar a imagem do medievo como portadora de uma única característica, a de representação ritualística/cultural, exclui outras possibilidades de atuação desta em funções políticas, de intercâmbio, entre outras. A imagem poderia exercer diferentes funções de acordo com o público envolvido.⁴⁰

Negar o valor de arte às imagens medievais, como faz Belting, apresentaria muitas dificuldades na opinião de Baschet⁴¹ e Schmitt.⁴² Para ambos, a imagem teve sim uma dimensão estética, reconhecida como um elemento necessário ao cumprimento da função imagética. Este senso estético se justificaria no preço e tipo dos materiais e do trabalho utilizados. Essas características realçariam o valor estético da obra que era considerada inseparável de suas funções religiosas e sociais. Desse modo, não seria conveniente opor o *culto à arte*, mas, por outro lado, ver como um assume o outro e se realiza plenamente graças a ele.⁴³

³⁶ SCHMITT, *op. cit.* 2007. p. 18.

³⁷ BELTING, H. *Apud.* SCHMITT, J.-C. L'historien et les images. In : OEXLE, O. G. (Org.). *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch.* Wallstein Verlag : Göttingen, 1997. pp. 27-28.; *Apud.* SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2007. pp. 42-43. *Apud.* SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2006. p. 592.

³⁸ SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2007. p. 43.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ BASCHET, J. Introduction: la image-object. IN: BASCHET, J.; SCHMITT, J.-C. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval.* Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p.21.

⁴¹ *Idem.* pp. 10-11.

⁴² SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2007. p. 44.

⁴³ *Idem. Ibidem.*

J. Wirth também afirma que não podemos entender as obras imagéticas do medievo a partir da noção de arte que concebemos hoje e nem que elas exerciam função unicamente litúrgica e devocional. Para o autor, houve sim na Idade Média uma apreciação do trabalho precioso e bem feito, mas a noção de arte tal como concebemos atualmente não existia na época, nem por isso não haveria uma noção de estética propriamente dita, ou seja, um discurso da apreciação de certos valores formais.⁴⁴

Esta polêmica referente ao estatuto conceitual do termo imagem é uma das razões que justificam, tanto para Schmitt quanto para Wirth, o uso do conceito de *imago* para compreensão da função da imagem na Idade Média, explicando a singular fecundidade de seu sentido.⁴⁵

À exceção de Belting, para os outros historiadores a imagem na Idade Média exercia um leque muito maior de usos e funções. Na maioria das vezes trata-se de um objeto dando lugar a usos, manipulações e ritos. Por esta razão que Baschet propõe uma maior complexificação da abordagem imagética associando a ela outros vocábulos que precisem sua relação quanto às suas formas, contextos e usos, definindo-as como “*imagem-objeto*”. Desta forma a atenção é atraída para suas características materiais concretas – como os tipos de pigmentos utilizados, por exemplo – e sobre os modos de manipulação ritual de diferentes tipos de imagens, sejam elas fixas ou móveis.⁴⁶

Ao concebermos a definição imagem-objeto damos ênfase na materialidade da obra e no poder que ela constitui. Este poder que a ela adere pode ser melhor preciso a partir do valor econômico e simbólico dos materiais utilizados, das propriedades estéticas empregadas, da fama do artista, da antiguidade da obra, entre outras. Fazer uso da concepção de imagem-objeto impõe percebermos o seu lugar específico onde ela esta inscrita, em qual dispositivo espacial, temporal ou ritual está a sua função.⁴⁷

⁴⁴ WIRTH, J. *op. cit.* p.11.

⁴⁵ Os três domínios da *imago* medieval seriam: em primeiro lugar, o das imagens materiais (*imagines*); segundo, o do imaginário (*imaginatio*), feito de imagens mentais, oníricas e poéticas, da meditação e da memória, dos sonhos e visões, tão importantes na experiência religiosa do cristianismo e que são muitas vezes desenvolvidas em íntima relação com as imagens materiais que serviam à devoção dos clérigos e dos fiéis; e, finalmente, o da antropologia e da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado *ad imaginem Dei* e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo *imago patris*. Sobre a conceitualização de *imago* na Idade Média, ver: WIRTH, J. *op. cit.* p. 12.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2006. pp. 592-593.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2007. p. 45.; BONNE, J.-C. À la recherche des images médiévales. *Annales ESC*, mars-avril, n° 2, 1991. pp.356-357.

⁴⁶ BASCHET, J. *op. cit.* p. 11.

⁴⁷ *Idem.* pp. 12-13. Schmitt apresenta o exemplo de que na Idade Média algumas imagens eram consideradas como “pessoas”, ou seja, não como a imagem de um determinado santo, mas como o próprio santo, “imagens-corpo” como o historiador propõe chamá-las. Estas não eram vistas como inertes aos fiéis que se dirigiam a elas, pareciam responder através de um sinal com os olhos ou com a cabeça, chorando, sangrando, ou às vezes até falando. No entanto, nem todas estas “imagens-corpo” estariam dotadas de uma aparência de corporeidade, de vida e de poder milagroso. SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2006. p. 599.

Para a compreensão da função da imagem na cristandade medieval é comum fazer uso do conhecido caso de defesa e cautela com relação a elas a partir da carta do papa São Gregório Magno, do ano 600, dirigida ao bispo Serenus de Marselha. O clérigo, por temor a idolatria, havia ordenado a destruição de pinturas em sua diocese. O pontífice, em reprovação a atitude iconoclasta, em sua carta expressou o poder e utilidade exercida pelas imagens pelo fato delas poderem comunicar melhor do que palavras, de acordo com o seu espectador, mas também os limites dentro dos quais convinha vigiar sua utilização:

O que os escritos proporcionam a quem os lê, a pintura fornece aos analfabetos que a contemplam porque assim esses ignorantes vêem o que devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não sabem ler, de modo que funcionam como um livro, sobretudo entre os pagãos.

São Gregório Magno. Epistolae. Epistola ad Serenus, XI. 13 (*Patrologia Latina* LXXVII, col. 1128-1130)

A idolatria era uma preocupação constante da teologia cristã. Os clérigos compreendiam a possibilidade e o risco de que pessoas simples pudessem facilmente confundir “*imagens-corpo*” da divindade ou de uma determinada santidade com a divindade ou a santidade em si e adorá-las.⁴⁸ As imagens não deveriam ser adoradas como os ídolos pagãos, mas também não deveriam ser destruídas.

Na carta, o pontífice descreve que além da função de instruir os iletrados, outras funções das imagens são: que aprender não é apenas descobrir, mas também recordar, de forma que a imagem tem o papel de alimentar o pensamento das coisas santas; a imagem pode comover o espírito, suscitar um sentimento de comunicação entre o objeto e o observador.⁴⁹ Este aspecto afetivo e análogo presente na carta do papa será desenvolvido na teologia da imagem entre os séculos XII e XV.⁵⁰

Para aqueles que encomendavam imagens para adornar ambientes religiosos, elas possuíam uma intenção além da instrução de iletrados. Era, primeiramente, um meio de cumprir um contrato feito com Deus. Empenhavam-se consideráveis somas de dinheiro necessárias para a escolha dos materiais mais preciosos e do pagamento de salário dos pintores, escultores, mestres vidreiros e ourives. Ordenar a realização de uma ou mais

⁴⁸ BAXANDALL, M. *op. cit.* 1991, p. 50.

⁴⁹ BASCHET, J. *op. cit.* pp. 7-8.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2006. pp. 599-600.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2007. pp. 60-61.

⁵⁰ O clérigo Giovanni de Gênova, no século XIII, sintetizou a tripla função da imagem no dicionário *Catholicon* (1286), que continuou sendo utilizado durante o *Quattrocento*. Em meados do século XV, o bispo Guilherme Durand de Mende em sua obra *Rationale divinatorum officiorum* (1478) destaca que em seu tempo dá-se mais valor às imagens do que aos textos, justamente em razão de sua eficácia pedagógica. Em um contexto social de analfabetos, onde apenas os clérigos sabiam ler e escrever, eram as imagens religiosas que transmitiam e repetiam para seus observadores as lições da teologia cristã. A partir desta ortodoxia tornou-se freqüente a concepção de que a imagem seria a “Bíblia dos iletrados”. Ver: BAXANDALL, M. *op. cit.* 1991. p. 49.; BASCHET, J. *op. cit.* p. 8.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2006. p. 599.

imagens era uma obra piedosa, um meio de adquirir méritos junto ao *Juiz Supremo* e aos santos intercessores, de redimir um pecado ou simplesmente de se penitenciar por ter gostado em demasia dos bens deste mundo, dos quais uma parte era assim convertida para a salvação de sua alma. Para isto era preciso que a obra fosse bela, ou seja, rica e de valor alto, coerente com sua finalidade religiosa, digna de Deus, a quem ela se destinava, instalada num local adequada. Porém, nem todas as obras não eram destinadas a serem vistas.⁵¹

Falar da função das imagens supõe naturalmente uma distinção conforme as épocas, os lugares, os tipos de objetos. É preciso, sobretudo, evitar a pretensão de identificar de maneira unívoca a função de uma imagem. As características que as definiram não devem estar dissociadas da diversidade de suas formas, suportes, materiais e dimensões, assim como a destinação dada a elas. A imagem era inseparável de seus usos, de forma alguma era uma composição neutra. Essa interatividade entre ela e quem a vê – ou que, mais exatamente, é visto por ela – não é inteiramente nova entre os séculos XIII e XV, mesmo que não tenha sido jamais tão intensa quanto nos meios devotos e místicos desta época.

Durante todo o período medieval, as imagens foram profundamente marcadas pelo cristianismo em seus temas iconográficos, amplamente inspirados a partir das Escrituras Sagradas ou das vidas de santos em seus variados suportes e utilizações, em suas funções diversas. Mesmo tendo esta dependência em relação à Igreja, há imagens também de tema e inspiração profana, como a tapeçaria e a heráldica, tiveram um grande desenvolvimento neste período.⁵²

Como destaca Schmitt,⁵³ as imagens religiosas não se viram atreladas, no Ocidente, nem a uma teologia do ícone, nem ao poder que um imperador sacralizado poderia exercer – seja para destruí-los, seja para adorá-los – como no Oriente era realizado sobre os ícones. Nesta época se afirmou certa autonomia das imagens profanas – dos afrescos dos palácios comunais italianos aos retratos dos príncipes e dos mercadores do século XV –, que foi o crisol da emancipação da arte e do artista da Época Moderna. Os clérigos latinos não desenvolveram uma teologia da imagem comparável em dimensão e em sutileza à teologia grega do ícone. Desta maneira, a diversidade, a criatividade e a inventividade da iconografia ocidental, apesar do peso das tradições religiosas, não esteve subjugada ao formalismo como a imagem ortodoxa.

A partir do início do século XV, começa a se impor, em primeiro lugar na Itália e em Flandres e depois, pouco a pouco, nas demais regiões da cristandade, a perspectiva linear

⁵¹ *Idem.* p. 600.; BONNE, J.-C. *op. cit.* pp. 368-369.

⁵² SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2006. p. 603.

⁵³ SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2007. pp. 54-89.

como princípio estruturante do espaço homogêneo do quadro. De acordo com Schmitt,⁵⁴ a perspectiva não fazia falta na Idade Média, que teria sua concepção no estático, no fixo, mas sabia à sua maneira organizar os espaços da *imago*.⁵⁵

A reflexão mais importante que Schmitt apresenta para nós a cerca da imagem no Ocidente medieval é de nos revelar que ela não pode ser vista como representação, não está no lugar de algo ausente. Sua função é indiciária, ela personifica sob as aparências do antropomorfo e do familiar o invisível no visível. Como indício de uma transcendência, a imagem medieval reitera o mistério da encarnação. Ela é então um canal de comunicação entre dois mundos, o terreno e o metafísico: “*a imagem medieval pertence mais à ordem do visual, do indício, e mesmo da coisa, do que à ordem da representação*”.⁵⁶

1.2 O nascimento do retrato moderno

Pelo fato de na Idade Média os artistas não apresentarem a intenção de representar a imagem de uma maneira fidedigna ao observado pela visão, algumas tipologias de pintura não eram concebidas tal qual o significado que compreendemos atualmente. Por isto é necessário que resgatemos a origem do conceito da tipologia artística que nos interessa neste trabalho, o retrato. Como ressalta E. H. Gombrich: “*na Idade Média não havia retratos tal como os entendemos hoje*”.⁵⁷

O termo retrato, assim como o significado do processo de retratar, ainda gera discussão entre os estudiosos da área. Como apresenta L. Campbell, em latim, as palavras para retrato (*imago, effigies e simulacrum*) poderiam ter vários outros significados, da mesma forma que a palavra imagem foi, e continua a ser, um termo amplo em seu significado. O autor esclarece que os italianos durante os séculos XV e XVI fizeram uso da expressão *ritratto* e do verbo *ritrarre* no sentido de “*processar*” ou “*reproduzir*”, embora também tenham feito uso da palavra para obras artísticas que atualmente não seriam classificadas como retrato.⁵⁸

No medievo, os artistas realizavam comumente a pintura do que concebiam como retratos a partir de modelos convencionais, de manuais artísticos de tipos femininos e masculinos, em alguns casos dando-lhes insígnias e autorgando uma determinada

⁵⁴ *Idem.* p. 15.

⁵⁵ Da mesma forma, na imagem medieval, não eram ignoradas problemáticas ligadas à representação do tempo, movimento histórico ou representação narrativa. Ver: SCHMITT, J.-C. *op. cit.* 2006. p. 594.

⁵⁶ *Idem.* p. 598.

⁵⁷ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2006. p. 196.

⁵⁸ CAMPBELL, L. *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. Yale: University Press, 1990. p. 1.

especificidade do retratado, como coroa e cetro para um monarca e mitra e báculo para um bispo.⁵⁹ Era habitual recorrer ao uso da escrita para nomear o personagem do retrato, identificando-o. No entanto isso não significa que os pintores da época não tivessem conhecimento sobre as formas e o corpo humano, apenas não era comum a ideia de realizar a obra diante de seu modelo. Os artistas, pelo menos até o século XIII, seguiam os padrões reproduzidos em seus livros e manuais até começarem a esporadicamente abandonar tais formulações.⁶⁰

No século XIII, um florentino veio romper com o modelo de arte estática e conservadora praticada até então ao traduzir para a pintura as figuras realistas da escultura gótica. Tal inovação deveu-se as obras de Giotto di Bondone (c.1267-1337). As famosas obras de Giotto, produzidas em murais ou *afrescos*,⁶¹ introduziram uma ilusão realista através da profundidade ao aperfeiçoar o uso de sombras em pinturas realizadas em superfície plana, além de outras inovações na cultura pictórica da época. Na Itália do *Trecento*, a ideia de pintura de Giotto produziu uma mudança nos padrões artísticos utilizados até então. A antiga maneira bizantina praticada na pintura foi qualificada como rígida e obsoleta. Contudo, as transformações artísticas pictóricas italianas não se isolaram da produção do resto da Europa. Como veremos, a influência do pintor florentino expandiu-se para as regiões ao norte dos Alpes, da mesma forma que ideais de pintores do norte da Europa vieram a influenciar na Península Itálica.

Em Siena, grande rival de Florença, não houve uma ruptura tão iminente com a tradição bizantina como a produzida por Giotto. Duccio di Buoninsegna (c. 1255- c.1318), grande mestre da Escola Sienense, da mesma geração de Giotto, logrou ter êxito ao dar novas características às concepções bizantinas ao invés de rejeitá-las,⁶² tendo grande influência sobre a obra de seu discípulo Simone Martini (c.1285-1344).

Assim como Giotto foi contemporâneo e amigo do maior poeta florentino de sua época, Dante Alighieri (c.1265-1321), inclusive o pintor mencionado na obra *Divina Comédia* (1321)⁶³ como aquele que superou seu mestre Cimabue,⁶⁴ Simone Martini foi grande amigo do maior poeta e humanista de seu tempo, Francesco Petrarca (c.1304-1374). Em uma

⁵⁹ GOMBRICH, E. H. *op. cit.* p. 196.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ “... (assim chamados porque tinham que ser pintados na parede enquanto o esboço ainda estava *fresco*, isto é, úmido).” *Idem.* p. 201.

⁶² *Idem.* p.212.

⁶³ “Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
si che la fama di colui è scura”
Dante Alighieri, *Purgatorio* XI, 94-96.

⁶⁴ Cenni di Pepo (Giovanni) Cimabue (c. 1240-c.1302) também conhecido como Bencivieni Di Pepo ou, em italiano moderno, Benvenuto Di Giuseppe.

referência semelhante à realizada por Dante, Petrarca, entre os numerosos sonetos de amor que dedica a sua amada Laura, cita seu amigo pintor Simone Martini, que, por volta de 1335, teria retratado Laura em uma de suas obras, a qual o poeta dedicou um soneto.⁶⁵ Neste, o poeta enuncia as características do que seria uma nova concepção de retrato, como a imagem que evocaria a ausência, a partir da semelhança e aparência da retratada, despertando emoções, além da sua portabilidade, com a possibilidade da obra ser transportada.

Desta forma, rompe-se com a concepção de retrato existente ao longo da Idade Média, como havíamos tratado, onde os artistas buscavam a representação através de modelos convencionais e, às vezes, fazendo uso do nome da pessoa representada para sua identificação. O surgimento do *retrato moderno* é então convencionalmente concebido a partir desta criação de Simone Martini de Laura para Petrarca.⁶⁶ Contudo, infelizmente o retrato de Laura perdeu-se, restando-nos apenas àquela descrição feita por Petrarca em seu soneto.

Ao norte do Alpes, nos quadros dos pintores flamencos Rogier Van der Weyden (1400-1464), Dirk Bouts (c.1415-1475) e, em especial dos irmãos Huber (1366-1426) e Jan (1390-1441) Van Eyck podemos testemunhar a preocupação que os artistas da época sustentavam com relação à fidelidade realista e com a aparência das coisas reais. Jan Van Eyck aperfeiçoou a técnica pictórica fazendo uso da tinta a óleo, pois não estaria satisfeito com a técnica de cores têmpera utilizada até então. A mesma não lhe permitia realizar mudanças suaves de tonalidade cromática.⁶⁷ Com Jan Van Eyck, o gênero do retrato conhece um auge espetacular no mundo flamenco, caracterizada pela ausência de referências à Antiguidade clássica e a falta de uma formulação de base teórica ou científica, como estava sendo formulado na Itália, que pudesse ser aplicada à arte, concentrando-se na resposta artística realista do mundo visual.

Na Florença de meados do século XV, Domenico Ghirlandaio (1449-1494) e Sandro Botticelli (1445-1510) aplicam um novo elemento às características do *retrato moderno*, o simbolismo. Os pintores reforçaram simbolicamente em suas obras uma segurança e um esplendor que já não correspondiam à realidade florentina, tornando-se os artistas prediletos

⁶⁵ PETRARCA, F. Soneto LVII. IN: *Cancionero*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

⁶⁶ MARTINDALE, A. *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*. Marssen: The Fourth Gerson Lecture / University of Groningen, 1988. pp. 8-9.

⁶⁷ Com relação à autoria da criação da tinta a óleo, a descoberta ainda é tema de discussão. As cores utilizadas pelos pintores até aquela época não eram preparadas pelos próprios artistas. Após pulverizar e triturar a matéria prima para o pigmento era adicionado algum tipo de líquido (o mais comum era a clara de ovo) transformando o pó em uma pasta, esta técnica é conhecida como têmpera. Em Flandres, o líquido utilizado foi o óleo, permitindo uma transição mais suave de tonalidades cromáticas, além de ser possível trabalhar com mais calma e precisão, o que a técnica com tinta têmpera não permitia por secar mais depressa. Gombrich compara o advento da tinta a óleo na pintura como tão importante e inovador quanto o uso da perspectiva. Cf.: *Idem*. pp.239-240.; JANSON, H. W. *História geral da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 548-549.

das classes dominantes, que não cessavam de encomendar-lhes retratos de seus próceres. Em paralelo, por toda a península começa a se desenvolver outros núcleos retratísticos.⁶⁸

No fim do *Quattrocento*, a república de Veneza alcança um meio favorável a produção artística, através de sua produção artesanal, comércio e serviços.⁶⁹ A partir de então, uma nova escola de pintores retratistas se constitui. Entre seus principais nomes estão Vittore Carpaccio (c.1465-c.1526), Antonello de Messina (c.1430-1479), Giorgio Barbarelli da Castelfranco (Giorgione) (c.1477-1510), os irmãos Gentile (1429-1507) e Giovanni Bellini (1430-1516), e Tiziano Vecellio (c.1480-1576). Dadas as condições peculiares da cidade e seus contatos intensos com o Oriente e o Norte da Europa, sua arte foi resultado de inúmeras influências diversas e incorporações de técnicas estrangeiras. A principal dessas técnicas que dará o tom tão peculiar à pintura veneziana foi o uso da tinta a óleo. Graças à maior maleabilidade e versatilidade desse recurso, a força desta arte veneziana repousaria, sobretudo, nos efeitos cromáticos e luminosos que seus pintores conseguiram produzir.

Como características gerais da arte *quattrocentista*, podemos perceber a superação da técnica do afresco em grandes muros e painéis de madeira para a do quadro realizado em cavalete, um desdobramento da influência do quadro de miniatura praticado em regiões ao norte dos Alpes – que passará a predominar a partir de então. Os quadros em madeira foram substituídos por telas, dando mais versatilidade ao trabalho dos artistas. A maioria dos retratos desta época são retangulares, mas os circulares ou ovais podem ser encontrados até o século XV.⁷⁰ Desta forma, a arte pictórica se libertou definitivamente da dependência da arquitetura e os quadros, mais especificamente os retratos, poderiam ser transportados comodamente por onde e por quem os quisesse. Como um bem móvel, o retrato ampliou seu valor, além de intensificar e facilitar sua comercialização.

Em uma das mais conhecidas citações da teoria humanista da arte italiana, Leon Battista Alberti (1404-1472) sintetiza entre as múltiplas funções que devia satisfazer o retrato no Renascimento sua capacidade para fazer presente o ausente, e como conseqüência disto, despertar no espectador as mais variadas reações:

Pues la pintura tiene en si una fuerza tan divina que no sólo, como dicen de la amistad, hace presentes los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos, de modo que son reconocidos por los espectadores con placer y suma admiración hacia el artista.

Leon Battista Alberti, *De pictura*, 1465, Livro II. p. 25.

⁶⁸ Nas cidades de Arezzo e Urbino, Pierro della Francesca (c.1416-1492) aplica ao *retrato moderno*, um maior domínio sobre a perspectiva, novas formas dimensionais e o jogo entre luz e sombra (*chiaroscuro*) para alcançar a perfeição. GOMBRICH, *op. cit.* 2006. p. 260.

⁶⁹ BURKE, P. *El renacimiento*. Madrid: Alianza. 1995. p.55.

⁷⁰ CAMPBELL, L. *op. cit.* p. 64-65.

O *retrato moderno*, de todos os gêneros pictóricos do Renascimento, é o que transmite a sensação de uma mais reiterada e vívida comunicação com o espectador. A literatura e a documentação da época reconhecem várias situações onde os retratos são destinatários do afeto de apaixonados, do ressentimento de um amante abandonado, do consolo de amigo ou do ódio do rival.⁷¹

Dentre os fatores que contribuíram com o surgimento do *retrato moderno* na Península Itálica três se destacam. Primeiramente a tradição medieval, representada pelas séries dinásticas, as imagens devocionais e o naturalismo da arte gótica. Em segundo lugar o redescobrimto da Antiguidade, ilustrada por esculturas e moedas romanas – que tem sua importância complementar e análoga ao retrato pintado, sendo responsável pelo prestígio do retrato de perfil realizado no *Quattrocento*. Por fim, o Humanismo, ao final do século XIV e começo do XV, fez despertar a consciência de indivíduo no homem renascentista, propiciando a personalização de traços particulares nos rostos dos retratados. Ao longo do século XV criam-se diferentes categorias padrão para o gênero retratístico na pintura. Além do retrato de perfil, há o de três quartos, o de corpo inteiro secular ou religioso, entre outros. Soma-se a estas novas tipologias, uma série de atributos e simbolismos que permitem identificar e colocar em evidência qualidades e virtudes dos retratados.

L. Campbell⁷² observa que dentro do debate de tema retratístico, termos como *idealização*, *caracterização* e *individualização* são frequentemente usados para definir a representação dos retratados. Individualização é o processo pelo qual o artista salienta os aspectos particulares de seu retratado, que o distinguem do resto da humanidade, principalmente dando ênfase ao rosto. A caracterização é feita a partir daqueles elementos que podem ressaltar alguma dignidade própria do retratado ou seu status diferenciado. Por fim, a idealização se dá quando o artista incorpora no retratado concepções de beleza, honra ou glória de uma sociedade de determinada época, este elemento pode ser observado quando é possível compararmos duas obras de artistas distintos sobre o mesmo retratado.

Entre as diferentes tipologias e conceitos utilizados nos dois grandes centros do *retrato moderno* – Itália e Flandres – o modelo flamenco constituiu uma progressiva influência sobre a Europa meridional. Durante o século XV, o retrato flamenco superou em prestígio o italiano, o que explica sua precoce presença em coleções italianas ou o fato de governantes italianos, espanhóis entre outros enviaram seus pintores para formar-se em

⁷¹ “Hacia 1400 retratos de este tipo [moderno] eran también comunes en las cortes peninsulares [ibéricas], y contamos con testimonios de monarcas que besaban retratos de princesas extranjeras con las que estaban prometidos de los que se deshacían cuando estas se personaban.” Cf. FALOMIR FAUS, M. *Arte en Valencia 1472-1522*. Valencia: Generalitat Valenciana / Consell Valencia de Cultura, 1996. pp. 375-380.

⁷² CAMPBELL, L. *op. cit.* pp. 9-39

Flandres.⁷³ Esta mudança de tendência ocorre no início do século XVI, como resultado da complexidade compositiva e conceitual alcançada pelo retrato italiano, capaz de aprofundar-se em terrenos anteriormente depreciados, como a representação de estados anímicos, e de desenvolver sofisticadas estratégias visuais para acrescentar a interação entre o retrato e o espectador.

Desde o final do século XIV tornou-se uma prática habitual entre as cortes europeias a troca de retratos de nobres e monarcas com fins matrimoniais entre as casas reinantes.⁷⁴ Contudo, nem todos os pintores estavam capacitados a praticar a arte retratística. Como destaca Campbell, a intensificação das relações diplomáticas ao longo do século XV despertou a necessidade das cortes europeias em contarem com pintores retratistas capazes.⁷⁵ Em regiões além dos territórios alemão, italiano e flamenco a carência de retratistas foi algo que demandava urgência, e angustiante em territórios como a França, Inglaterra ou Espanha, que precisavam importá-los de forma recorrente durante os séculos XV e XVI, principalmente de Flandres.⁷⁶

O mundo áulico do século XVI foi o *locus* de uma tipologia cada vez mais definida de retrato, que viria culminar no chamado *retrato de estado*.⁷⁷ O peculiar uso e disposição deste gênero compreendeu uma determinada forma que atendia a necessidade de exaltação familiar, dinástica e política próprias do valor celebrativo que se outorgava no ambiente cortesão e na prática artística. As galerias de retratos em palácios se converteram no meio mais comum do cumprimento de uma das principais funções do *retrato moderno*, representar não apenas uma imagem verossímil de algum membro real importante, mas também os significados políticos e simbólicos como caráter legitimador dinástico. Estas galerias dinásticas retomavam do ponto de vista político a ideia das séries de homens ilustres se estenderam por toda a Europa no século XVI, e serviram não só a comemoração, mas também de exemplo e estímulo para a emulação dos feitos e conquistas dos antepassados.⁷⁸ Em suma, a genesis destas séries se dão por dois propósitos: um dinástico, dar um testemunho visual da legitimidade da casa reinante; e outro exemplificador, que a vida e os feitos dos monarcas representados servissem de

⁷³ DACOS, N. Aller apprendre à peindre à Rome en venant des anciens Pays-Bas ou de la Péninsule Ibérique. Un essai de périodisation, l'exemple de Luis de Vargas et un Fux. IN: REDONDO CANTER, M. J. (Coord.) *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004. p. 12.

⁷⁴ WARNKE, M. *The court artist. On the Ancestry of modern artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 220.

⁷⁵ CAMPBELL, L. *op. cit.* pp. 149-150.

⁷⁶ Museo Nacional del Prado. *El retrato del Renacimiento*. [Catálogo de exposición] Madrid, 2008. p. 5.

⁷⁷ Cf. JENKINS, M. *The state portrait. It's origin and evolution*. New York: College Art Association of America, 1947.

⁷⁸ CAMPBELL, L. *op. cit.* pp. 41-44.; CHECA CREMADES, F. 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.

inspiração para o soberano atual. No caso da corte espanhola, é no contexto do final do século XV em que começaram a aparecer as primeiras imagens retratísticas dos reis, com um aspecto fundamentalmente religioso.⁷⁹

1.3 O retrato de corpo inteiro cortesão-secular

Durante muito tempo as origens do retrato de corpo inteiro realizado no século XVI foram enigmáticas para a historiografia focada no tema. *A priori*, acreditou-se que a origem desta tipologia seria contemporânea à criação do *retrato moderno*, como esse foi representado primeiramente através da forma de bustos, se deduziu que o retrato de corpo inteiro teria herdado características de outro gênero artístico. O estudo do quadro de corpo inteiro ficou limitado ao reconhecimento de alguns exemplares antigos isolados, sendo relacionados a retratos de donatários, retábulos, imagens de gênero e páginas de dedicatórias do gótico tardio, além de efígies sepulcrais, estatuária de catedrais e monumentos como seus possíveis antecedentes.⁸⁰ Especulou-se que o retrato de corpo inteiro produzido no século XVI poderia ter sua origem na ampliação direta do conceito de retrato de busto ou uma conseqüência do absolutismo que fazia sua aparição, pleno de ideais renascentistas e de suas exigentes atitudes cortesãs.

O modelo de retrato de corpo inteiro do século XVI, tal como conhecemos hoje o retrato do Imperador Carlos V,⁸¹ foi lentamente relacionado com uma tradição familiar dos Duques da Borgonha e os Habsburgos. M. Jenkins⁸² identifica no século XVI a importância e influência da Casa de Áustria, sobretudo com Carlos V, para um dos auge do *retrato de estado* dentro da constituição do modelo de *retrato moderno*. Segundo a historiadora, foi ao longo do Renascimento, e principalmente no *Cinquecento*, que a teoria da arte exigiu uma peculiar dose de realismo e idealização na hora de representar a realidade. A teoria da *mimesis* teria alcançado uma sofisticação mais profunda ao conceber as relações entre esta realidade e as distintas possibilidades de seu reflexo na representação artística pictórica.

Por outro lado, de acordo com M. Kusche,⁸³ a origem do retrato de corpo inteiro seria ainda mais distante a das representações realizadas na Borgonha, onde no século IX esta tipologia já estava enraizada. Este tipo de retrato teria sua raiz na Alta Idade Média, nas

⁷⁹ Como exemplo há o quadro *La Virgen de los Reyes Católicos*, de 1490, têmpera sobre madeira, 123 cm x 112 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁸⁰ KUSCHE ZETTELMAYER, M. El caballero cristiano y su dama: el retrato de representación de cuerpo entero. *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 13, Nº. 25, 2004. p. 7.

⁸¹ Jacob Seisenegger, *Carlos V*, 1532, Viena, Kunsthistorisches Museum.

⁸² Cf. JENKINS, M. *op. cit.*

⁸³ KUSCHE ZETTELMAYER, M. *op. cit.* pp.8-9.

imagens de corpo inteiro do Imperador como *Miles Christianus*. Com esta origem imperial, o retrato de corpo inteiro corresponde desde o princípio ao âmbito secular, sendo neste que continuou a se desenvolver. Desta forma, a tipologia não teria surgido, como anteriormente se suspeitava, após o retrato de âmbito religioso – como o representado em retratos de donatários, retábulos de santos em altares, a estatuária de catedrais e efígies sepulcrais –, ou a partir do mesmo, mas sim paralelamente a este. A historiadora argumenta que tampouco o retrato de corpo inteiro secular seria uma modalidade menos frequente que a de âmbito religioso, mas devido aos suportes utilizados para o mesmo, como madeiras, tapetes e desenhos, este não teria resistido tão bem ao passar do tempo da mesma forma que o religioso.

Kusche distingue e caracteriza as duas modalidades de retratos de acordo com o seu significado e função.⁸⁴ O retrato de corpo inteiro secular é aquele que exalta a figura do homem armado, aquele que toma a ação, paladino de Deus e representante do poder temporal que qualquer cavaleiro representa. No retrato de âmbito religioso, o ambiente é dominado por um espírito mais tranqüilo, onde os representados estão visivelmente subordinados à vontade divina, encontrando-se em uma situação de dependência e entrega, de oração ou benevolência. Estas duas modalidades também se diferenciam na expressão facial, pose e nas vestimentas dos representados. No retrato secular a indumentária, com mais frequência, acentua e ressalta o copo humano, enquanto que no religioso as formas do corpo ocultam-se mediante o uso de capas e roupas mais soltas ao corpo. A historiadora apresenta como estas duas modalidades se desenvolveram de maneira relativamente autônoma uma da outra, mas que não exclui ocasionalmente uma influência mútua, como no caso dos retratos “*de disfarce*”, onde um príncipe ou outra pessoa era representado no papel de um santo, ou um santo representado como um cavaleiro.

O primeiro retrato imperial que se tem conservado, o de Luis, o Piedoso,⁸⁵ é apresentado por Kusche como um tipo singular de representação do imperador, sem portar o seu trono, coroa, cetro, *orbis terrarum* e túnica ou vestimenta cerimonial. O Imperador é representado como *Miles Christianus*, vestindo peitoral de couraça tendo em uma das mãos uma lança com haste de cruz e na outra um escudo. A historiadora relaciona os retratos onde as figuras de guerreiros ou de portadores de armas imperiais, além de outros retratos de Imperadores, como procedentes dos dípticos consulares da antiguidade tardia que, conseqüentemente, tinham inspiração originária nas representações de heróis da Antiguidade

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ Luis o Piedoso, «De Laudibus Sanctae Crucis», 840, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana.

Clássica e de deuses guerreiros.⁸⁶ Este modelo constituiu durante séculos um repertório básico de representação.⁸⁷

Segundo Kusche,⁸⁸ por volta do século XIV, os retratos dos imperadores foram ampliados, apresentando também os dignitários da corte e especialmente as figuras dos Príncipes Eleitores em volta do Imperador. O papel e o conceito de imperador e dos Príncipes – não apenas como governantes, mas também em função de serem os primeiros cavaleiros de sua terra, representantes de sua classe –, proporcionou que a fórmula de retrato de *Miles Christianus* se convertesse em um esquema de representação de toda uma classe de cavaleiros. Ao mesmo tempo, este cavaleiro vai se transformando também em cortesão, tendo esta mudança reflexo nas suas formas de representação. É primeiramente no Ducado da Borgonha onde os cavaleiros convertem-se em completos cortesãos.

Ao mesmo tempo em que estas representações dos retratos cavaleiro-cortesão-secular desenvolvem-se, o aumento da importância e do poder políticos dos governantes de diferentes territórios estimula a produção dos retratos de Series Genealógicas das casas dominantes.⁸⁹ Em meados do século XIV os rostos dos retratos seculares de corpo inteiro fazem-se cada vez mais definidos.⁹⁰ É a partir de Felipe, o Bom, que os Duques da Borgonha com frequência são representados em retratos isolados de uma só figura. Igualmente importante observar o recorte estreito, claramente delimitado destes retratos. Nos retratos do século XVI também são usados preferencialmente espaços similares.⁹¹ Mas é na cidade de Augsburgo onde os retratos de corpo inteiro se transformaram em obras de maiores proporções.⁹²

Na primeira metade do século XVI a cidade imperial de Augsburgo, ao sul da Baviera, teve uma participação decisiva na renovação e consolidação de um modelo de retrato de corpo inteiro cortesão que seria adotada em toda Europa ao longo do período moderno. Na cidade dos banqueiros Fuggers e das Dietas imperiais, se encontravam e uniam o poder financeiro-burguês e o político-cortesão do Sacro Império. Pelo intermédio artístico desenvolvido em Augsburgo, o antigo retrato de representação cavalheiresca de corpo inteiro modernizou-se, alcançando grande expressão através das obras de pintores como Hans Burgkmair (1473-1531), Jörg Breu (c.1475-1537), Leonhard Beck (1480-1542), Hans Holbein (c.1497-1543),

⁸⁶ KUSCHE ZETTELMEYER, M. *op. cit.* pp. 8-14.

⁸⁷ “(...)la actitud frontal o bien ligeramente ladeada con un inicio de contraposto, en una mano una lanza, una cruz, una bandera o estandarte, en la otra, un escudo o una espada, ésta espada sostenida cruzada ante el pecho o bien sujeta por el pomo con el brazo ligeramente apoyado en la cadera, con la punta hacia arriba o hacia abajo, y las figuras bien sueltas bien ligeramente apoyadas.” *Idem* p. 14.

⁸⁸ *Idem*. pp.18-22.

⁸⁹ CAMPBELL, L. *op. cit.* pp. 41-44.

⁹⁰ Na imagem de uma folha titular da «Chronique de Hainaut», c. 1447, Kusche observa a forte individualização e distinção da figura do Duque da Borgonha, Felipe o Bom. KUSCHE ZETTELMEYER, M. *op. cit.* P p.24-25.

⁹¹ *Idem*, pp. 26-27.

⁹² *Idem*, p.42.

Narziss Renner (1502-1536), Christoph Amberger (1505-1562) e, com maior destaque, Jakob Seisenegger (1505-1567).

Para Kusche, a série de retratos desenhada por Renner⁹³ superou e inovou o que vinha sendo realizado ao empregar formas conhecidas em novas variações para retratos isolados – alterando a postura de braços e pernas, por exemplo –, e colocando em suas composições atributos renascentistas mesclados com elementos arquitetônicos – como arcos, colunas ou paisagens –, ressaltando o personagem retratado. Todo este novo repertório serviu como um livro de padrões preparado para ser usado por outros pintores, sendo ainda desconhecido se o próprio Renner transferiu alguma vez suas figuras ao formato ampliado da pintura de cavalete.⁹⁴ Amberger deu segmento ao modelo estabelecido por Renner, transpondo seu formato para o retrato de corpo inteiro em maior escala.⁹⁵ O pintor também teria pintado um retrato de grande qualidade do Imperador Carlos V em 1530, pelo qual foi pago ao artista o triplo do que este havia requisitado, mas que atualmente não se conservou.⁹⁶

Para os retratos de personagens isolados se emprega os formatos de busto, sentado e também de três quartos. Principalmente ao norte da Itália, sobretudo com Giovanni Battista Moroni (c. 1520 - 1578) e Alessandro Bonvicino (também conhecido por Moretto da Brescia, 1498-1554), o formato de corpo inteiro aparece em um momento no qual Augsburg já florescia e se difundia a partir de lá esta tipologia. Ou seja, o estímulo parece ter sido bidimensional: da mesma forma que a Alemanha meridional tomou da Itália uma consciência das novas formas, o continuo contato entre o norte da Itália e Alemanha meridional, e, sobretudo com Augsburg, levou a nova moda alemã de retrato em pé ao sul dos Alpes.⁹⁷

Jakob Seisenegger consagrou-se com a criação de um modelo de retrato que conquistou o gosto artístico do Imperador Carlos V, ao mesclar a tradição do gênero com uma representação moderna.⁹⁸ O retrato de corpo inteiro produzido em Augsburg pelo pintor

⁹³ Narziß Renner, «Trachtenkontrofats» de Mathäus Schwarz, «Trachtenbuch des Mathäus Schwarz», 1520-1530, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

⁹⁴ «*Los dibujos de trajes típicos y vestimentas o bien los grabados de vestimentas de una determinada ciudad o de una clase o gremio concretos, tal y como se hicieron posteriormente famosos por la obra de Jörg Amann, generalmente ya estaban difundidos en Alemania en el primer cuarto del Siglo XVI, como por ejemplo los dibujos de Durero de trajes y vestidos de la ciudad de Nuremberg (Viena, Albertina), o los de Hans Holbein realizados en Basilea (Basilea, Kunstmuseum). La diferencia respecto a los dibujitos de Narziß Renner es que éste, en sus dibujos de trajes, retrataba, dibujaba, a un individuo concreto.*» KUSCHE ZETTELMEYER, M. *op. cit.* p. 46.

⁹⁵ Christoph Amberger, *Bildnis eines Mannes*, 1525, 191 x 101 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum; *Bildnis einer Frau*, 1525, 191 x 101 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum.

⁹⁶ KUSCHE ZETTELMEYER, M. *op. cit.* p. 48.

⁹⁷ *Idem*, p. 51.

⁹⁸ De acordo com a cultura renascentista, os fundamentos teóricos metodológicos adequados para a representação do poder real baseavam-se nos modelos da retórica ciceroniana e na analogia horaciana entre pintura e poesia, fundando uma imagem alegórica dos monarcas. Concebendo a idéia de representação do poder real não tanto numa interpretação literal, mas sim na elaboração uma imagem através da metáfora e da semelhança. Cf. CHECA CREMADES, F. Felipe II en El Escorial: la representación del poder real. *Anales de historia del arte.*

austríaco para Carlos⁹⁹ sintetizou o tradicional esquema de representação dos Imperadores com o de cavaleiro da Ordem do Tosão de Ouro borgonhês¹⁰⁰, conferindo a dignidade e majestade correspondente ao representante máximo da *universitas christiana*. Também satisfez, por seu estilo, a moda italiana vigente em Augsburgo, o qual o Imperador já estava familiarizado, e por seu grande porte (205 cm x 123 cm). As novidades do pintor influenciaram também o desenvolvimento da arte retratística ao norte da Itália. O maior impacto foi à adoção deste esquema de corpo inteiro por Tiziano e sua extensa repercussão através do veneziano.

Alguns meses antes de Seisenegger começar a pintar o Imperador em Augsburgo, na primavera de 1530, Vecellio já havia pintado Carlos V em Bolonha, ao mesmo estilo cortesão-cavalleiresco, mas de tamanho três quartos, com armadura e espada para cima. O Imperador parece não ter ficado muito satisfeito com o resultado pouco representativo do retrato do veneziano, *a posteriori* o estilo de Seisenegger acabou sendo o predileto do Imperador.¹⁰¹ Fato que se confirma no momento o qual Carlos V encomenda uma cópia do retrato feito por Seisenegger para Tiziano.¹⁰² A cópia realizada por Vecellio não é exatamente igual ao original. Contudo, esta versão conseguiu manter a concepção e solenidade da obra do austríaco, aprimorando algumas características e detalhes com a sensibilidade e o talento único de Tiziano, tornando-se tão digna de contemplação quanto à original e consagrando um novo estilo de retrato cortesão, ou *retrato de estado* que seria adotado na Europa.¹⁰³

Tiziano Vecellio di Gregorio,¹⁰⁴ foi considerado o principal artista veneziano do Renascimento. Aprendiz desde sua infância dos irmãos Gentile e Giovanni Bellini até aproximadamente 1507, quando se uniu ao pintor Giorgione. Com a morte deste, em 1510, Tiziano destacou-se entre os principais jovens pintores de Veneza, com um estilo próprio,

Madrid: Universidad Complutense. Nº 1, 1989. pp. 121-140.

⁹⁹ Jacob Seisenegger, *Carlos V*, 1532, Viena, Kunsthistorisches Museum.

¹⁰⁰ “(...) a partir de Felipe el Bueno, los Príncipes de Borgoña a menudo son representados en retratos aislados, de una sola figura. (...) Igualmente es importante observar el recorte estrecho, claramente delimitado de estos retratos, con sólo el espacio que la figura, el trono y las armas heráldicas sobre la pared requieren. El espacio se indica mediante dos paredes en ángulo recto, formando un rincón, con la ventana y a través de las baldosas del suelo. En los retratos del Siglo XVI también se usarán preferencialmente espacios similares.” KUSCHE ZETTELMEYER, M. *op. cit.* pp.26-27

¹⁰¹ KUSCHE ZETTELMEYER, M. *op. cit.* p.58.

¹⁰² Tiziano Vecellio, *Carlo V*, cópia segundo Seisenegger, c. 1533, Madrid, Museo del Prado. Durante muitos anos houve a dúvida quanto à autoria de ambas as obras, se original seria de Seisenegger e a cópia de Tiziano ou vice-versa.

¹⁰³ “El 28 de febrero de 1533 se le pagan a Tiziano en Bolonia 500 Escudos, y en mayo del mismo año el Emperador le declara Caballero de la Espuela de Oro y le nombra Conde del Laterano, llamándole en el documento de nombramiento, su “Apeles”. (...) Tan alto reconocimiento no podría deberse sólo a la copia de Seisenegger, opina Wetthey. Él cree –junto a Coulas– que fue otro retrato, hoy perdido, con armadura, el que entusiasmó al Emperador.” KUSCHE ZETTELMEYER, M. *op. cit.* p. 61.

¹⁰⁴ Sobre a vida e obra de Tiziano cf. CHECA CREMADES, F. *op. cit.* 1994.; HOPE, C. *Titian*. London: Jupter Books, 1980.

caracterizado pela riqueza de cores e a forte sensualidade e idealização de suas pinturas. Em 1516, após a morte de Giovanni Bellini, acumulou as principais encomendas de pinturas venezianas, tendo o seu reconhecimento para além da cidade. No ano de 1523 esteve em Mântua a convite de Federico Gonzaga, que na década de 1530 foi responsável por apresentar Tiziano ao imperador Carlos V. O retrato do imperador realizado em Bolonha entre 1532-1533 foi bem apreciado, o que valeu ao artista a concessão de um título de nobreza em 1533. A partir de então o artista foi um dos maiores retratistas de sua geração, trabalhando para as principais famílias nobres da Itália e o séquito imperial. Em 1548 transferiu-se para a corte imperial de Augsburg sob o mecenato de Carlos V, assumindo trabalhos para os Áustria, como seu pintor de câmara. Foi ao final deste mesmo ano que o pintor encontrou-se em Milão com Felipe de Habsburgo

CAPÍTULO II
ENTRE PRINCEPS HISPANIARUM E CAESAR

*“Todo Príncipe es compuesto casi de dos personas.
La una es obra salida de manos de la Naturaleza,
en cuanto que se comunica un mesmo ser con todos los otros hombres.
La otra, es merced de la Fortuna y favor del cielo,
hecha gobierno y amparo del bien público,
a cuius causa la nombraremos persona pública”*

Fadrique Furió Ceriol
El Concejo y Consejeros del Príncipe, Amberes, 1585.

2.1 Um réquiem para os Trastámara¹⁰⁵

A historiografia relacionada à história da Espanha nos primórdios da modernidade costuma consagrar os reinados de Isabel de Castela (1451-1504) e Fernando de Aragão (1452-1516) – os Reis Católicos,¹⁰⁶ a partir de 1474, como o começo de uma época brilhante. Estes buscaram transmitir aos seus herdeiros instrumentos eficazes e um Estado castelhano coerente, forte e dinâmico.¹⁰⁷ Nos reinados de Carlos V (1516-1556) e Felipe II (1556-1598), a Espanha se transforma em uma potência hegemônica do século XVI. Apesar disto, os Reis Católicos não fundam, de fato, a unidade nacional espanhola. Tanto a coroa de Castela quanto a de Aragão continuam sendo independentes.¹⁰⁸ Nesta dupla monarquia dos Reis Católicos, as duas coroas – de Castela e Aragão – não se encontram exatamente equivalentes.

Existe um desequilíbrio evidente a favor de Castela e, como veremos, uma tendência a *castellanización* que irá acentuar-se no século XVI. A isto se deve a relação de forças existente na Península Ibérica.¹⁰⁹ Os Reis Católicos inauguraram um Estado espanhol autoritário, onde o soberano seria a fonte do poder, ao reorganizar e reformular a administração, a política e a sociedade espanhola.

¹⁰⁵ A Casa de Trastámara, um ramo castelhano da Casa de Borgonha, foi a dinastia reinante em Castela (1369-1516 [1555]), Aragão (1412-1516), Navarra (1425-1479) e Nápoles (1458-1501). A origem de seu nome vem do Condado de Trastámara, do latim *Trás Tamaris* (além do rio Tambre), ao noroeste da Galícia. Cf. VALDEÓN LUQUE, J. *Los Trastámaras*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2001.

¹⁰⁶ O tradicional título de Reis Católicos conferido aos soberanos espanhóis, a rigor, só será sustentado a partir de 1494, quando lhes foi confiado por uma bula papal de Alejandro VI, que atribuía assim um papel importante reservado a estes na propagação da doutrina do Evangelho pelas terras no norte da África e as recém descobertas da América.

¹⁰⁷ “Aliás, os Reis Católicos prepararam a fortuna do seu neto.” BRAUDEL, F. *op. cit.* Vol. 2. p. 33.

¹⁰⁸ “Longe de criarem um reino unificado, Suas Majestades Católicas fracassaram mesmo em estabelecer uma moeda única, sem falar de um sistema fiscal ou jurídico comum, dentro de seus reinos. A Inquisição – invenção singular na Europa daquela época – deve ser entendida neste contexto: ela foi a única instituição unitária ‘espanhola’ na península, um elaborado aparelho ideológico que compensava a divisão e a dispersão administrativa do Estado”. ANDERSON, P. *Linhagens do estado absolutista*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 65. Futuramente as conquistas comuns passaram a integrar uma ou outra das coroas. O Reino de Granada (1492), as Índias (1492) e o Reino de Navarra (1512) estarão sob o julgo da Coroa de Castela e o Reino de Nápoles (1504) da Coroa de Aragão.

¹⁰⁹ A Coroa de Castela, até 1492, era formada por oito reinos ibéricos além do Principado de Astúrias e o Senhorio de Vizcaia, enquanto que a Coroa de Aragão era composto por três reinos ibéricos além do condado de Barcelona e o reino da Sicília. A superfície de Castela era três vezes maior que a aragonesa e sua população quatro vezes superior, eram aproximadamente 4 milhões e meio de habitantes e 1 milhão em Aragão. O reinado dos Reis Católicos coincide com uma fase de expansão política e econômica de Castela, enquanto que na Coroa de Aragão é uma época de colapso. Na segunda metade do século XV, Castela conhece a pujança proporcionada pelos rebanhos que a Mesta administra, a lã de excelente qualidade é altamente cotada no mercado internacional. É, principalmente, no entorno do mercado de lã que se organizava a vida econômica castelhana, que também produzia e exportava vinho e azeite. Contudo, a guerra civil dos anos de 1462-1472 afetou e provocou uma grave crise tanto nos reinos de Aragão quanto nos de Castela. Este conflito pôs em evidência a debilidade do poder real, sendo urgente acabar com as desordens interiores e os desmandos da nobreza, reestruturando a vida política e administrativa dos reinos. Cf. VALDEÓN, J.; PÉREZ, J.; JULIÁ, S. *Historia de España*. Madrid: Espasa Calpe, 2006. pp. 179-197.; VILAR, P. *Oro e moneda na história (1450-1920)*. Barcelona: Editorial Ariel. pp. 51-78. PERRY, A. *Linhagens do Estado absolutista*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp.58-65.; ELLIOTT, J. H. *La España imperial 1469-1716*. Barcelona: Vicens Vives, 2005. pp. 11-135. BENASSAR, B. *Historia de los españoles. 1. Siglos VI-XVII*. Barcelona: Crítica, 1989. pp. 316-353.

Quando Isabel, a Católica, morreu em 26 de novembro de 1504, seu neto, o futuro imperador Carlos V (1519-1556), só haveria de estabelecer-se firmemente no trono espanhol em 1522. Os dezoito anos que transcorreram entre estas datas foram decisivos na formação do futuro da monarquia católica.¹¹⁰ Frente a ameaças consideráveis à preservação da união das duas coroas durante esses anos, foi constante a defesa da consolidação do poder da realeza sobre os nobres e as cidades espanholas. Como resultado final interveio tanto a sorte como um propósito político, mas se isto pode ser atribuído a alguma política particular, para J. H. Elliott, deve-se, sobretudo, a de Fernando, o Católico, e a do Cardeal Cisneros.¹¹¹

A intervenção diplomática de Castela nos assuntos da Europa ocidental, que culminaria de modo tão inesperado na instauração de uma dinastia estrangeira no trono castelhano, teve forte influência de Fernando, impelido pelos interesses políticos de Aragão. A antiga rivalidade entre Aragão e França¹¹² foi determinante na indução do Rei Católico em convencer sua esposa a abandonar a tradicional política castelhana de aliança com o reino da França. Entre 1475 e 1477 foram enviados embaixadores aos territórios alemães, italianos, o reino inglês e os Países Baixos para a articulação de uma aliança entre os inimigos da França e os reinos espanhóis. Foram os primeiros passos para a integração de Castela na Europa e para o isolamento diplomático da França – que seria reforçado mais tarde por toda uma série de matrimônios dinásticos. Durante os quinze anos seguintes, ocupados quase totalmente pela finalização da Reconquista, Fernando dedicou-se a estreitar os laços entre os reinos espanhóis e o português com a esperança de preparar o caminho para uma unificação definitiva da península.

Em 1493, pelo tratado de Barcelona, Carlos VIII de França devolveu para o Rei Católico os territórios de Rosellón e Cerdeña.¹¹³ Mas a intervenção militar francesa, que se

¹¹⁰ O termo “monarquia católica” utilizado pelos historiadores modernos é proveniente do título dos Reis Católicos, este é mais adequado que “Império espanhol” ou “monarquia espanhola”, pois quando se descreve o conjunto de domínios dos soberanos espanhóis eles estão vinculados a sua pessoa, são possessões pessoais e não de um Estado espanhol.

¹¹¹ ELLIOTT, J. H. *op.cit.* 2005. p. 137.

¹¹² No século XV a intervenção de Luis IX de França nas disputas internas do reino de Aragão e a apropriação dos condados catalães de Rosellón e de Cerdeña, em 1463, haviam exacerbado a tradicional rivalidade entre França e Aragão.

¹¹³ A partir da queda de Granada em 1492, Fernando pode desviar atenção para a perseguição de uma política exterior mais ativa. Duas zonas mereciam sua atenção em especial: a fronteira franco-catalã e a Itália. O rei de Aragão não poderia resignar-se para sempre da perda dos condados catalães de Rosellón e Cerdeña. Como região originária dos catalães, estas eram consideradas como parte integrante natural dos domínios dos reis de Espanha, o mesmo que o reino de Granada. A restituição destes territórios constituiu o primeiro objetivo da política de Fernando. Carlos VIII de França abriu mão de Rosellón e Cerdeña pelo tratado de Barcelona para se ver livre de um futuro enfrentamento com o rei aragonês no momento em que pretendia lançar-se na tomada de territórios italianos. Pelo mesmo tratado os reis espanhóis se comprometiam a não entrar em nenhuma aliança que fosse estabelecida contra a França, a não ser que o papado estivesse envolvido ou ameaçado. Esta cláusula foi a que deu legitimidade a intervenção espanhola na Itália e a coalizão encabeçada pela Espanha, em 1495, da Liga Santa – formada por Inglaterra, o Sacro Império e o papado contra a França. O Rei católico considerou que Carlos VIII não poderia ocupar o reino de Nápoles, que era feudo do Papa, por outra parte, a presença francesa

seguiu na Itália, despertou uma séria ameaça a política aragonesa. Ao conseguir formar uma coalizão contra a França, Fernando constituiu a base de um sistema diplomático que haveria de manter e estender o poder espanhol pelo espaço de um século. As embaixadas espanholas haviam de converter-se nos pontos fixos da rede diplomática que desempenhou um papel de vital importância na conseqüência do êxito da política exterior dos espanhóis.¹¹⁴

A Itália da renascença constituiu-se em um verdadeiro terreno de provas para a monarquia católica, ideal tanto para o exercício da diplomacia como para o sistema militar.¹¹⁵ Os Reis Católicos também selaram suas alianças a partir da tradicional política de matrimônios dinásticos. No entanto, foi graças a esta política matrimonial, que de modo totalmente imprevisto, em 1500 a sucessão das coroas de Castela e Aragão recaiu sobre a infanta Joana e, em última instancia, ao seu primogênito Carlos de Gant (1500-1558), que herdaria assim os reinos da Espanha e as possessões dos Áustrias.¹¹⁶ Esta união sob o domínio Habsburgo era o último dos desejos que poderiam ter Fernando e Isabel, mas definitivamente não houve possibilidade alguma de evitá-lo. A política exterior estimulada pelo Rei Católico, que havia começado com a intenção de ganhar aliados para a Espanha em sua luta contra os franceses, havia acabado pondo a herança espanhola nas mãos de uma dinastia estrangeira.

em Nápoles poderia ameaçar os interesses espanhóis na Sicília. Em fim, Fernando pretendia também ter direitos sobre o sul da Itália, governada por um ramo aragonês da dinastia dos Trastámara, onde seus antecessores, os reis de Aragão, tiveram grande protagonismo e haviam assentado as bases de sua hegemonia na região. Por mais satisfatório que fosse a recuperação dos territórios na fronteira franco-catalã a invasão da Itália constituía uma nova e mais séria ameaça para a Coroa de Aragão.

¹¹⁴ O êxito conquistado pelas missões diplomáticas que Fernando enviou as diferentes cortes européias para conseguir a criação da Liga Santa, contribuiu a persuadi-lo da conveniência de ter embaixadores permanentemente – cargo cada vez mais utilizado por alguns Estados italianos já no final do século XIV e durante o XV. De 1480 a 1500, nos esforços para conseguir o assedio diplomático da França, Fernando estabeleceu cinco embaixadas permanentes em Roma, Veneza, Londres e Bruxelas e na migratória corte austríaca. Cf.: MATTINGLY, G. *Renaissance Diplomacy*. London: Dover Publications, 1995. pp. 44-70 e 145-152.

¹¹⁵ Foi durante as guerras italianas (1495-1504), travadas entre França e Espanha, onde o Gran Capitán Gonzalo de Córdoba desenvolveu o aprimoramento e profissionalização dos exércitos espanhóis. A partir desta nova formação militar, inspirada nos modelos de corpos militares suíços e italianos, se constituiu a base dos *tercios* espanhóis, afamada constituição militar que alçaria as tropas espanholas em grandes vitórias e conquistas por todo o território europeu ao longo do século XVI. ELLIOTT, J. *op. cit.* 2005. pp. 140-141.; BENASSAR, B. *op. cit.* pp. 265-266.

¹¹⁶ A política matrimonial desenvolvida pelos Reis Católicos foi determinante nos rumos sucessórios que acabaram por levar a uma dinastia estrangeira ao trono espanhol. A primogênita dos reis, Isabel (1470-1498), casou-se primeiro em 1490 com o príncipe herdeiro de Portugal, Alfonso (1471-1491), ficando viúva oito meses após o matrimônio, e depois, em 1495, com o então rei de Portugal Manuel I (1469-1521). A terceira filha de Fernando e Isabel, Joana (1479-1555), casa-se com o filho do imperador Maximiliano I de Habsburgo (1459-1519), o arquiduque Felipe, o Belo (1478-1506), em 1496. O príncipe João (1478-1497), único *varón* e futuro herdeiro dos Reis Católicos, casou-se com Margarita de Áustria (1480-1530), filha do imperador. Mas aos dezenove anos de idade João morre, em 4 de outubro de 1497, seis meses após seu matrimônio e, ao Margarita abortar, Fernando e Isabel perderam toda esperança de uma sucessão direta por linha masculina. A sucessão recaía agora em sua primogênita. As Cortes de Toledo (1497) juram Isabel de Portugal como herdeira da Coroa de Castela. Mas ela acaba morrendo, em 23 de agosto de 1498, ao dar a luz ao seu filho do matrimônio com Manuel I de Portugal, o infante Miguel. Neste momento o infante se converte no herdeiro único de três coroas: Portugal, Castela e Aragão, e como tal, foi jurado pelas respectivas cortes entre 1497 e 1499. No entanto o infante Miguel falece antes de completar dois anos, em 20 de julho de 1500.

2.2 A Casa de Áustria¹¹⁷

A morte da Rainha Católica entrelaçou o destino de Espanha intimamente aos acontecimentos que se desenvolviam na Corte da Borgonha nos Países Baixos, onde Joana e o arquiduque Felipe esperavam o momento para tomar posse de sua herança espanhola. Durante os anos que se seguiram, movimentos constantes entre Castela e os Países Baixos foram realizados por agentes secretos e atores políticos envolvidos em dramas, tramas e intrigas cujo desenlace decidiria o futuro da Espanha. Fernando nunca se manteve alheio ao centro deste cenário. “*El viejo catalán*”, como chamavam seus inimigos, havia ficado em uma situação nada invejável pelo testamento de sua esposa. Despossuído do título de rei de Castela era concedido graciosamente que governasse o reino durante a ausência da nova rainha, Joana, e no caso dela não querer governar por si mesma, até que o primogênito desta, Carlos de Gant, alcançasse vinte anos.¹¹⁸

Otrosí, conformándome con lo que deuo e soy obligada de derecho, ordeno e establezco e ynstituyo por mi vniuersal heredera de todos mis regnos e tierras e señoríos e de todos mis bienes rayzes después de mis días, a la illustríssima prinçesa doña Juana, archiduquesa de Austria, duquesa de Borgoña, mi muy cara e muy amada hija primogénita, heredera e sucessora legítima de los dichos mis regnos e tierras e señoríos; la qual luego que Dios me lleuare se yntitule de reyna. (...) ayan e reçiban e tengan a la dicha prinçesa doña Juana, mi hija, por reyna verdadera e señora natural, propietaria de los dichos mis reynos e tierras e señoríos (...)E quiero e mando, que quando la dicha prinçesa doña Juana, mi muy cara e muy amada hija, falléciera desta presente vida, suçeda en estos dichos mis reynos e tierras e señoríos, e los aya e herede el ynfante don Carlos, mi nieto, su hijo legítimo e del dicho príncipe don Filipino, su marido, e sea rey e señor dellos (...)

Isabel, *Testamento e codicilo de Isabel I de Castilla*. Medina Del Campo, Valladolid, 12 de octubre de 1504. Folios 4r., 4v, e 7r.

Existiam poderosas influências sobre as aristocracias castelhanas e borgonhesas que conspiravam para promover a efetiva sucessão de Joana e Felipe,¹¹⁹ além de favorecer uma

¹¹⁷ A Casa de Áustria é também conhecida como a dinastia dos Habsburgo. Seu nome tem origem no castelo Habichtsburg (castelo do falcão), sede da família entre os séculos XI e XIII, no antigo ducado de Suábia (atualmente território suíço). Foi uma das mais importantes casas reinantes da Europa, governando diversos territórios ao longo dos séculos XI-XIX. Seu lema dinástico, do latim, é *Austriae est imperare orbi universo* (cabe à Áustria governar o mundo). Cf: BÉRENGER, J. *El imperio de los Habsburgo*. Crítica: Barcelona, 1993.; WANDRUSZKA, A. *The House of Habsburg: Six Hundred Years of a European Dynasty*. New York: Greenwood Press, 1975.

¹¹⁸ Cf.: Isabella. *Testamento de Isabel la Católica y Acta matrimonial*. Madrid: Testimonio, 1992.; *El testamento de Isabel la Católica y otras consideraciones entorno a su muerte*. Madrid: Instituto de Historia Eclesiástica Isabel la Católica, 2004.

¹¹⁹ Com relação à notoriedade histórica da suposta loucura que Joana possuiria, ainda durante a viagem aos Países Baixos, para o seu matrimônio, ela teria apresentado os primeiros sinais de desequilíbrio mental. Sua situação era informada aos Reis Católicos através de cartas dos seus embaixadores nos Países Baixos, o que teria gerado a preocupação de seus pais. Após 1500, a nova circunstância sobre a sucessão espanhola exigiu que Joana voltasse à Espanha para ser reconhecida oficialmente como futura rainha. Retornou a península junto com o seu marido em 1502 e durante as Cortes de Toledo não foi imposta nenhuma dificuldade ao seu juramento

associação mais estreita entre Castela e as possessões borgonhesas dos Áustrias. O desenvolvimento do comércio da lã castelhana havia feito interdependentes as economias de Castela e dos Países Baixos. O descobrimento das Índias foi extremamente valioso para os comerciantes neerlandeses em suas relações com Espanha, no que diz respeito aos produtos coloniais e a prata americana, somando-se às tradicionais exportações espanholas de lã, vinho e azeite. Os interesses econômicos se uniram assim às ambições aristocráticas para criar um movimento em favor deste estreitamento de laços.¹²⁰

É comum observar que a Casa de Áustria começou a reinar sobre a Espanha em 1516 com o reinado de Carlos I (1516-1556). Em realidade, o primeiro soberano Habsburgo foi seu pai. Felipe I reinou oficialmente menos de dois anos, desde a morte da Rainha Católica até sua própria morte, em 25 de setembro de 1506, mas seu reinado efetivo foi ainda mais curto, já que Felipe só chegou a Península em 26 de abril do mesmo ano.¹²¹

Fernando, o Católico, agora somente como rei de Aragão, nutria certa esperança de que seu neto Fernando (1503-1564), que se educava na Espanha, assumisse de algum modo o governo em lugar de seu irmão Carlos, em quem concentrava toda sua animosidade que antes havia sentido contra Felipe I. Em seu testamento de 1512 decidiu que até Carlos chegar à Espanha para ocupar o cargo de sua herança, seu filho bastardo, Alonso de Aragão, atuaria

como herdeira de Castela. No retorno a Flandres, Felipe e Joana acirraram seus conflitos pessoais, e em correspondência enviada à Espanha, arquiduque informa sobre o preocupante estado de saúde mental da esposa. Tais circunstâncias explicam a cláusula do testamento da rainha Isabel que institui a Joana como herdeira do trono de Castela, mas com uma limitação caso a nova rainha “no pueda o no quiera atender em la gobenación” Fernando ficaria encarregado de governar Castela até que o primogênito de Joana, Carlos, alcançasse a maioridade. Mas após a morte de Isabel, Felipe se opõe a tese da loucura de Joana, um movimento político calculado, pois se Joana fosse impedida de governar Castela, esta ficaria a cargo de Fernando. As cortes de Toro, em janeiro de 1505, estavam divididas, mas acabaram por reconhecer a Joana como rainha de Castela e a Fernando como “legítimo curador, administrador y gobernador de estos reinos y señorios”. Ver: VALDEÓN, J; PÉREZ, J.; JULIÁ, S. *op cit.* pp. 198-199.; ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005 p.143.

¹²⁰ Cf. BENASSAR, B, *op. cit.* 1989. pp. 349-353. ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005. p.144.

¹²¹ Os conflitos políticos entre o arquiduque Felipe e o *viejo catalán* em torno do governo do reino de Castela despertou o desejo de revanche por parte de uma nobreza castelhana que ansiava por se ver livre do julgo de aragonês e sua política conflituosa e belicosa para os planos castelhanos. A aristocracia de Castela também esperava com o apoio ao dado a Felipe, que este ficasse grato e ajudasse a restituir à nobreza os poderes políticos que foram suprimidos ao longo do reinado dos Reis Católicos. Com a ausência de perspectivas de apoio por parte da nobreza castelhana, Fernando renuncia a soberania sobre o governo de Castela a favor de Joana e Felipe e retorna para Aragão. Neste momento a unidade dos reinos estava seriamente ameaçada, Fernando em um acordo com Luis XII de França havia casado com sua sobrinha, Germana de Foix, em 1505, e aceitado que os filhos deste matrimônio seriam herdeiros dos reinos e senhorios aragoneses. Após a morte de Felipe I foi desencadeada uma anarquia que esteve prestes a se converter em uma nova guerra civil em Castela. Por intermédio do cardeal Cisneros, os Grandes de Castela e outros dignitários da corte decidiram conclamar a Fernando que voltasse para o governo castelhana. O rei de Aragão aceitou a petição e em julho de 1507 retornava a Castela, governando em nome de sua filha, para se prevenir contra alguma possível ameaça que esta pudesse representar conseguiu em 1509 que Joana fosse reclusa em Tordesilhas. Nascido em três de maio de 1509, don Juan de Aragão, filho de Fernando e Germana, viveu apenas algumas horas, e em fim as coroas de Castela e Aragão ficaram novamente prometidas a um só soberano, Carlos de Gant. Cf: VALDEÓN, J; PÉREZ, J.; JULIÁ, S. *op cit.* pp. 199-201.

como regente da Coroa de Aragão, enquanto Castela seria governada pelo Cardeal Cisneros.

122

Batizado em homenagem ao último Duque da Borgonha da linhagem dos Valois, Carlos, o Temerário, o futuro rei espanhol e imperador do Sacro Império foi responsável por não deixar desvanecer os ideais de corte e cavalaria da corte borgonhesa que já haviam sido propagados por diversas outras cortes da Europa. Segundo F. Chabod, o futuro Carlos I da Espanha e V do Império “*herdou os motores mais profundos de sua vida íntima (...) da cultura borgonhesa*”.¹²³ Em um panfleto escrito pelo clérigo borgonhês Jean Molinet em celebração ao nascimento de Carlos em Gant, em Flandres, já se atribuía qualidades inesgotáveis, trazidas de figuras mitológicas, ao jovem Habsburgo. Este, ao longo de sua vida, herdaria uma quantidade expressiva de territórios, títulos e senhorios.

Carlos foi educado até 1516 em Flandres. Sua criação seguiu-se aos moldes de ideais e valores de um nobre borgonhês. A partir de 1504, sua tia Margarida de Áustria ficou responsável pela sua educação. Seus tutores foram Guillaume de Croÿ (1458-1521), conhecido como Senhor de Chièvres, e o bispo de Utrecht, Adriano (1459-1523). Durante sua juventude esteve sempre em contato com a literatura cortesã borgonhesa. Lições sobre a arte da guerra, da caça e da corte, além dos ensinamentos da *devotio moderna*, foram essenciais.¹²⁴ Neste contexto de formação de Carlos está associada à figura do teólogo e pensador Erasmo de Roterdã. Em 1515, Jean Le Sauvage, Chanceler de Flandres, convidou Erasmo para ser conselheiro de Carlos. Para cumprir os desígnios desta função, Erasmo escreveu um dos mais influentes espelhos de príncipe da modernidade, destinado a garantir o aprendizado de valores essenciais para um bom governante e dedicou a Carlos o livro *Institutio principis Christiani* [1517]. Não que este precisasse, para Erasmo, o jovem filho de Felipe, já encarnaria em si as qualidades do mais perfeito governante.¹²⁵ A partir do estudo da educação recebida por Carlos, Chabod afirma que este seria o “*último cavaleiro borgonhês*”, onde sua educação estaria guiada pelo espírito de cavalaria e governo.¹²⁶

¹²² Em seu leito de morte o Rei Católico foi dificilmente convencido para que rescindisse um testamento de 1512 onde favorecia como governante espanhol o seu neto infante Fernando, enquanto Carlos não se encontrasse na península. Por fim, em seu último testamento de 1516, em Almendralejo, o rei aragonês reconheceu Carlos como seu herdeiro e Cisneros como regente do governo. ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005. p. 147.; VALDEÓN, J.; PÉREZ, J.; JULIÁ, S. *op. cit.* pp. 202-203.

¹²³ CHABOD, F. *Carlos V y su imperio*. Mexico: FCE, 1995. p. 10.

¹²⁴ O movimento da *devotio moderna* procurava dar profundidade e fervor à vida religiosa. Ver: HUIZINGA, J. *Erasmus and the age of reformation*. New York: Dover Publications, 2001. pp. 3-4.

¹²⁵ O manual de educação para um jovem governante é frequentemente comparado à obra de Nicolau Maquiavel, O Príncipe. A proximidade cronológica e a preocupação com o mesmo tema explicam a comparação. Mas as semelhanças não são muitas, porém ambos respondiam à instabilidade política do início do século XVI, mas com respostas formuladas de formas diversas. Ver: SKINNER, Q. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp. 62-69 e 268-269.; BENTES MONTEIRO. R. *O rei no espelho*. São Paulo: Hucitec, 2002. pp. 149-159.

¹²⁶ CHABOD. F. *op. cit.* p. 12.

Durante o período de regências até a coroação de Carlos I houve uma grande instabilidade no governo espanhol. Nobres despertaram disputas feudais cuja ambição constituía uma ameaça constante para a ordem pública. Além das lutas entre as casas nobres, os Grandes do reino estavam decididos a desacreditar Cisneros frente os olhos dos conselheiros de Carlos em Bruxelas. Ao fracassarem, empenharam-se no projeto de proclamar rei o infante Fernando, mas o cardeal conseguiu impedir o movimento. A fim de evitar uma intentona de apoderar-se do controle do governo por parte da aristocracia, criou-se em Castela uma milícia urbana, integrada por cerca de 30.000 homens bem equipados, conhecida como *gente de la ordenanza*¹²⁷ – inspirada na antiga *Hermandad*.¹²⁸

Durante a regência de Cisneros houve um atrito constante entre o seu governo e o círculo de oficiais aragoneses, formado por antigos oficiais e servidores do Rei Católico, que se deslocavam para Flandres buscando garantir e ocupar espaços de poder na *entourage* de Carlos. Mas a aristocracia castelhana, que detestava o governo de Cisneros, se opunha igualmente ao círculo de conselheiros espanhóis aragoneses de Carlos: “*más valdría y mejor sería para el reino encomendar los negocios al más puro francés del mundo que no a aragones ninguno*”.¹²⁹ E o que era considerado pior, a maioria deste círculo era de conversos. Um futuro governo de flamencos, aragoneses e judeus era a última coisa que os castelhanos haviam previsto ao depositar, *a priori*, suas esperanças no jovem Habsburgo.

Em 4 de julho de 1517, Carlos de Gant e seu séquito chegam a Middelburgo, no litoral dos Países Baixos, onde embarcariam em uma frota para a Península Ibérica, mas devido a intempéries e ventos desfavoráveis foi preciso esperar dois meses, quando na segunda semana de setembro partiram. Após uma passagem pelo litoral asturiano se dirigiram para Tordesilhas, onde, em 4 de novembro Carlos, se encontrou com sua mãe. O objetivo deste encontro era conseguir da rainha exilada a autorização necessária para que Carlos pudesse assumir o poder real espanhol.

O principal conselheiro de Carlos, Chièvres, havia dirigido uma carta para o cardeal Cisneros dispensando seus serviços, mas este, já com a saúde debilitada, acabou por falecer

¹²⁷ Em 1516, um grupo de nobres – entre eles figurando o duque de Albuquerque, o conde de Benavente e Don Pedro Girón –, se reuniu no palácio do duque do Infantado, em Guadalajara, para planejar a deposição do cardeal, mas Cisneros foi mais rápido o afastar o infante de seus partidários e criar uma milícia realista. ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005. p. 149.

¹²⁸ A Santa Hermandad foi a primeira instituição planejada pelos Reis Católicos para garantir a ordem pública no reino Castelhana, em abril de 1476, nas Cortes de Madrigal. Esta instituição lutaria contra o bandolerismo nos campos, nomeando *alcaldes* regionais, perseguindo, detendo e julgando rapidamente contraventores. Caracterizada pela sua mobilidade, eficácia e justiça rápida. A Junta Geral de Dueñas, em julho e agosto de 1476 organizou a Hermandad no plano nacional, sendo prorrogada em 1477 e 1480 até ser suprimida em 1498. Cf.: VALDEÓN, J; PÉREZ, J.; JULIÁ, S. *op cit.* pp. 184-185.

¹²⁹ Jorge Varacaldo a Diego López de Ayala, 27 de septiembre de 1516 Apud. ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005. p. 150.

no mesmo dia em que chegara a carta, em 8 de novembro de 1517. Durante os anos anteriores, Cisneros e nobres castelhanos tentaram afastar Carlos da influência dos conselheiros borgonheses, buscando assegurar que o futuro rei estivesse apoiado por castelhanos e com sua política direcionada às prioridades de Castela. A carta dirigida a Cisneros demonstra que este plano havia fracassado. O primado da aristocracia castelhana sobre seus territórios fora vencido por Chièvres e os flamencos. A dinastia estrangeira dos Habsburgos assumia definitivamente o poder espanhol.

O novo rei, um jovem de 16 anos, com uma mandíbula inferior muito pronunciada,¹³⁰ não causou uma impressão favorável em sua primeira aparição na Espanha. Olhava como um idiota, e tinha o defeito imperdoável de que não sabia nem uma palavra em castelhano.¹³¹ Além disto, ignorava totalmente os assuntos espanhóis e estava rodeado por grupos flamencos. Saía em grande desvantagem em comparação com seu irmão Fernando, que oferecia a vantagem de sua educação castelhana.¹³² Os conselheiros de Carlos consideraram estas circunstâncias como perigosas para o futuro e, face ao isto, Fernando foi enviado para Flandres em 1518, alguns meses depois da chegada de seu irmão a Espanha.¹³³ O fato privou, tal como se pretendia, os Grandes e o povo castelhano do símbolo de uma possível alternativa real, aumentando a instabilidade do reino.¹³⁴

As principais queixas dos castelhanos eram dirigidas contra os flamencos, de quem diziam que estavam saqueando o país que seu arquiduque, Felipe, o Belo, havia herdado de

¹³⁰ O prognatismo é uma deformidade mandibular de ordem genética. Caracteriza-se pela formação da mandíbula inferior extremamente pronunciada, projetando o lábio inferior do plano facial. É causado por fatores diversos, incluindo a hereditariedade. Os inconvenientes são tanto de ordem estética quanto relacionada à saúde, provocando a dificuldade em falar, morder e mastigar. O prognatismo foi uma característica distintiva da dinastia da Casa dos Áustrias, evidenciado, principalmente, a partir do século XVI em retratos dos membros da família. Costuma-se atribuir isto ao fato dos recorrentes casamentos endogâmicos, ou seja, consanguíneos, realizados. Na política dos Habsburgos, o matrimônio entre primos, tios ou sobrinhos próximos foi uma constante durante séculos. Para uma breve retrospectiva da política matrimonial dos Habsburgos, ver: BENASSAR, B, *op. cit.* pp. 357-363.

¹³¹ ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005. p. 152.

¹³² Entre 1506 e 1516 o infante Fernando foi recebido em cidades e vilas de castelhanas como príncipe de Castela. Segundo Alonso de Santa Cruz, Fernando havia sido "criado a la manera y costumbre de España". SANTA CRUZ, A. de. *Crônica del emperador Carlos V*. Vol. I. Madrid: Impr. del Patronato de Huérfanos de Intendencia é Intervención Militares, 1920. p 519.

¹³³ Um ambiente conturbado cercou saída e don Fernando da Espanha. A nave onde o infante viajaria foi incendiada misteriosamente em Santander, e houve a circulação de folhetos anônimos em Valladolid advertindo: "Ay de ti Castilla, si consientes que se lleven al infante Fernando". Cf. FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. (Dir.). *Historia de Castilla y León*. Madrid: 1983. p. 199.

¹³⁴ Em seu testamento, Isabel, a Católica, já havia posto a advertência do receio de que em Castela ascendesse ao trono uma dinastia estrangeira, justificando a indicação de seu marido como governador do reino. Em seus últimos meses de vida, a rainha também teria cotejado a possibilidade de desviar a sucessão 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 do Rei Católico. Para ser aceita esta proposta foi ofertado ao arquiduque Felipe o título de rei de Nápoles, mas as negociações não tiveram êxito. Sobre a questão sucessória de desencadeada pela morte da Rainha Católica ver: SUAREZ FERNÁNDEZ, L. Análisis del "testamento de Isabel la Católica". *Cuadernos de Historia Moderna*. n. 13, 1992. p. 83.

modo tão casual. Carlos I estava sobre forte influência Chièvres, e todos os cargos e honras recaiam sobre os amigos deste. Quando se convocaram as Cortes em Valladolid em janeiro de 1518 para prestar juramento ao novo rei, os procuradores aproveitaram a ocasião para protestar contra a exploração de Castela pelos estrangeiros, e acharam uma válvula de escape para sua indignação dirigindo-se a Carlos só com o título de “*su Alteza*”, reservando o de “*Magestad*” exclusivamente para sua mãe. Em maio do mesmo, ano o jovem Áustria enfrentou um ambiente tão pouco receptivo quanto o castelhano em Zaragoza, quando fez os juramentos à Coroa de Aragão.¹³⁵ Quando se dirigia para Barcelona em fins de janeiro de 1519 chega a notícia do falecimento de seu avô, o imperador Maximiliano I. Em Junho, por trás de complexos jogos de intrigas e a custa de grandes somas de dinheiro, Carlos foi eleito imperador sucedendo seu avô. Um dos principais articuladores deste feito foi o político, jurista e humanista piemontês Mercurino Arborio Gattinara (1465-1530), a serviço dos Habsburgo desde 1501.

Agora com o título de imperador Carlos V, não era mais chamado de “*su Alteza*” e sim “*S.C.C.R. Magestad*” - *Sacra, Cesárea, Católica, Real Magestad* – incluindo em sua já imponente lista de títulos o mais impressionante de todos: imperador eleito do Sacro Império.¹³⁶ A eleição de Carlos modificou inevitavelmente suas relações com seus súditos espanhóis. Contribuiu em muito para aumentar seu prestígio e abriu novos e inesperados horizontes. O monarca estava transformando-se e adquirindo uma personalidade própria.¹³⁷ A eleição do rei de Castela para o Império teve várias conseqüências para o reino, como os longos períodos de ausência e o aumento considerável das contribuições para sustentar seus gastos. Quando Carlos embarcou em 20 de maio de 1520 para tomar posse de sua herança imperial na cidade de Aquisgrán¹³⁸ deixou para trás uma península prestes a entrar em combustão. As crises alavancadas pela eleição, disputas de privilégios e poderes políticos entre as principais casas nobres, reivindicações não ouvidas, descontentamento e receios sobre

¹³⁵ ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005 p. 153.; VALDEÓN, J; PÉREZ, J.; JULIÁ, S. *op. cit.* p. 205.

¹³⁶ O título de Imperador ao final do século XV estava com o seu poder limitado aos territórios essencialmente de cultura germânica e pelo poder político dos príncipes destas regiões. Mesmo assim, o título imperial guardava seu 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 frente a todos os outros príncipes do Ocidente cristão, em particular na corte de Roma. Sua existência permanecia sobre o mito político de transferência da dignidade imperial dos romanos para os francos e posteriormente para os alemães, o que os teóricos políticos da Idade Média denominaram de *translatio imperii*. Cf.: SALLMANN, J.-M. *Géopolitique du XVIe siècle 1490-1618*. Paris: Édition du Seuil. 2003. pp. 50-51.

¹³⁷ ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005. p. 154.

¹³⁸ Também conhecida como Aix-la-Chapelle, no território alemão de Colônia. Cidade onde Carlos Magno (c. 742-814) instalou seu governo. Entre os séculos IX e XVI lá foram coroados 32 imperadores do Sacro Império Romano Germânico, o último, Fernando I (1556-1564), irmão de Carlos V.

os rumos futuros de Castela foram os principais fatores para a insurgência da revolta dos *comuneros* na última semana de maio de 1520, que se estenderia até 23 de abril de 1521.¹³⁹

2.3 Da Fênix nacionalista castelhana ao imperialismo carolino: El Siglo de Oro

A revolta dos *comuneros* ainda sustenta uma difícil definição, o movimento careceu de uma coesão e um propósito bem definido.¹⁴⁰ Expressou, ao mesmo tempo, um profundo descontentamento e um ardente sentimento de indignação em Castela, e até mesmo algo que pode ser considerado como um nacionalismo.¹⁴¹ Os *comuneros* já foram foco de diversos estudos e perspectivas interpretativas históricas e sociológicas.¹⁴² Ao que concerne à temática deste trabalho, é importante ressaltar que tanto esta revolta quanto as *germanías* (ou *agermanadas*)¹⁴³ foram responsáveis por um período de forte crise política para o poder recém estabelecido de Carlos V. As revoltas chegaram a alcançar proporções que ameaçaram sua soberania e constituem um marco histórico para a consolidação política do rei Habsburgo.¹⁴⁴

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

¹³⁹ ANDERSON, P. *op. cit.* pp. 65-66.

¹⁴⁰ A fúria que ascendeu a revolta foi, pois, um ódio ardente contra os estrangeiros e contra um governo estrangeiro que estava despojando o reino de sua riqueza, uma indignação de caráter nacionalista. Reivindicava-se que os cargos da Casa Real não fossem ocupados por flamencos, franceses ou qualquer outro estrangeiro como tradicionalmente os Reis Católicos praticavam. No entanto esta reivindicação é curiosamente ambígua, recordando a forte centralização de poder que Isabel e Fernando começaram a desenvolver. As reivindicações estão expostas em: SANDOVAL, P. de. *Vida y hechos Del Emperador Carlos V*, Vol. I. Pamplona: 1614. pp. 304-338.

¹⁴¹ GUTIÉRREZ NIETO, J. I. *Las comunidades como movimiento antiseñorial*. Barcelona: Planeta, 1973. pp. 28-35. Analisa o pensamento comunero a partir de uma perspectiva de um movimento nacionalista castellano.

¹⁴² Ver: HALICZER, S. *Los comuneros de Castilla. La forja de una revolución, 1475-1521*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987.; MARAVALL, J. A. *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*. Madrid: Siglo XXI, 1982.; *Las comunidades de Castilla. Una primera revolución moderna*. Madrid: Revista de Occidente, 1984.; PÉREZ, J. *La revolución de las comunidades de Castilla*. Madrid: Siglo XXI, 1981.

¹⁴³ Sobre a revolta das *germanías* ver: GARCÍA CÁRCEL, R. *Las germanías de Valencia*. Barcelona: Ediciones 62, 1975.; BARCELÓ, M. Los antiguos territorios de la corona de Aragón. IN: _____ (Dir.). *Historia de los pueblos de España*, Tomo III, Barcelona: Argos-Vergara, 1984.; FUSTER, J. *Rebeldes y heterodoxos*. Barcelona: Ariel, 1972.

¹⁴⁴ Os rebeldes *comuneros*, *a priori*, obtiveram um grande apoio. Lutavam por uma causa de interesse geral para todos do reino que, em um primeiro momento, pareciam ignorar as profundas diferenças sociais que existiam em Castela. Camponeses, setores eclesiásticos e núcleos urbanos exerceram uma forte participação na causa *comunera*, onde houve até mesmo a adesão de grande parte da nobreza urbana e *hidalgos*. Por outro lado, os Grandes do reino, apesar de concordarem com várias reivindicações preferiram se posicionar de forma cautelosa e acompanhar o desenvolvimento do movimento antes de tomar uma posição. Ao quadro efervescente dos *comuneros* somaram-se os *agermanats* que começaram a se manifestar já no verão de 1519, após uma forte peste no reino de Valência. 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 pelos nobres e patrícios, a maior parte da população ficou exposta a epidemia, abandonada, desamparada e exposta às incursões de corsários. A rebelião popular seguiu-se uma forte repressão até setembro de 1522, quando foi sufocada.

arrecadação de alguns serviços e o nomeamento de estrangeiros para ocupar cargos em Castela, entre outras. Quando Carlos V retornou à Península Ibérica desembarcando em Santander, em 16 de julho de 1522, voltava para uma Espanha outra vez pacificada, mas por precaução estava acompanhado de uma tropa de 4.000 soldados alemães. Em outubro do mesmo ano sentiu-se seguro o bastante para conceder perdão aos *comuneros*, com exceção de aproximadamente trezentos rebeldes que ficaram excluídos desta anistia.¹⁴⁵

Segundo Elliott,¹⁴⁶ a derrota das duas revoltas teve uma importância transcendental para o futuro de Espanha, significou que a sucessão dos Habsburgos já estava firmemente estabelecida tanto na Coroa de Aragão (onde catalães e aragoneses não haviam integrado a revolta valenciana) como em Castela. O triunfo realista fechou em Castela um capítulo aberto com a morte de Isabel em 1504 e que durante os anos seguintes haviam ameaçado 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. Pérez,¹⁴⁷ as duas crises revelam duas características essenciais que foram marcantes na monarquia dos Habsburgo: a debilidade de um Estado que não coincidia com as distintas nacionalidades que compunham seu domínio; e a força que representava a aristocracia terratenente, que salvou a coroa em ambos os casos, onde elementos burgueses foram constantemente marginalizados a favor de uma enorme influência e do prestígio do estamento nobiliárquico.

O imperialismo de Carlos V não despertou uma rápida aceitação na população castelhana. Mas os indícios de mudança e de um novo tempo se manifestavam por todas as partes da península desde o fim do século XV. Tanto Castela como os outros reinos se viam submetidos a uma corrente de novas ideias, conceitos e valores.¹⁴⁸

A pesar de, *a priori*, não dar a devida consideração aos sete séculos das guerras pela *Reconquista* – mas ressaltar o espírito de cruzada –, F. Braudel afirma que a rápida unidade garantida pela Espanha, realizada entre o matrimônio de Fernando e Isabel, em 1469, até a anexação de Navarra em 1512, fez natural a criação de necessidade de uma mística imperial

¹⁴⁵ ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005. p. 167.

¹⁴⁶ A revolta de 1520-1521, ainda que teoricamente um levante contra um Governo impopular e estrangeiro, havia oferecido também muitas das características de uma guerra civil e, como toda guerra civil, havia deixado profundas cicatrizes. As lutas entre famílias, ainda que sufocadas momentaneamente pelo restabelecimento da autoridade real, estavam muito longe de haver sido eliminadas do corpo político castelhana. A vitória de Carlos era muito mais que o triunfo da Coroa sobre seus inimigos tradicionais ou das forças da ordem sobre a anarquia: representava algo muito mais amplo, o momentâneo triunfo da Europa sobre Castela. Cf.: ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005. pp. 167-169.

¹⁴⁷ VALDEÓN, J; PÉREZ, J.; JULIÁ, S. *op. cit.* p. 211.

¹⁴⁸ “Al empezar el siglo XVI, el español encuentra ante sí un repertorio de novedades que no tienen comparación con las que se ofrecen a ningún otro pueblo europeo. Aparecen en él un continente nuevo, unas sociedades nuevas, mares y tierras, hombres y otros seres naturales nuevos – nuevos en cuanto que eran hasta entonces desconocidos para el europeo (...)” MARAVALL, J. A. *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid: Boletín oficial del Estado / Centro de estudios políticos y constitucionales, 1999. p. 14.

espanhola.¹⁴⁹ De acordo com J. A. Maravall, após se manter ao longo da Idade Média distante de uma tradição imperial, estranha aos reinos ibéricos, a Espanha, nas primeiras décadas do século XV, encontrava-se em uma estreita relação com uma concepção imperial de mundo e da história. Uma nova configuração secular vinculada ao Império começava a se estabelecer nos reinos espanhóis e territórios tradicionalmente vinculados ao Império eram incorporados, assim como a cultura destes. A Espanha se convertera na administradora da herança medieval.¹⁵⁰

À época dos Reis Católicos, a corte e as universidades já haviam sido expostas as influências européias. O humanismo e a cultura espanhola se desenvolviam baixo o impulso de ideais vindos da Itália e de Flandres. E apesar do forte sentimento anti-flamenco e anti-imperial que podia ser observado em Castela no início do seiscentos, existiam alguns círculos da sociedade castelhana dispostos a aceitar e receber de bom grado as idéias estrangeiras.

A cultura flamenco-borgonhesa não era de forma alguma nova aos reinos espanhóis, o reinado de Carlos trás consigo uma acentuação de práticas e relações que já eram desenvolvidas desde a Baixa Idade Média com Flandres e a Borgonha. Do mesmo modo em que, em seu reinado, há o enriquecimento das relações com a cultura italiana do Renascimento, mas que já era desenvolvida desde o começo do século XV.¹⁵¹ Este segundo momento do reinado do imperador Carlos V, a partir da década de 1520, consagrou-se por uma parte da historiografia com o debate sobre a definição sobre o *Siglo de Oro*.¹⁵²

C. Lisón Tolosana, ao pensar a monarquia Habsburgo da Espanha, refletiu sobre os usos políticos do ritual nas cerimônias de corte. Nessa casa real, o cerimonial era uma sobrevivência borgonhesa, trazida e importa por Carlos V, destoando da falta de regras de etiqueta e comportamento na casa real de Castela.¹⁵³ Carlos V foi um evidente herdeiro da tradição borgonhesa e a demonstração ritualista de seu poder comprova isto.

¹⁴⁹ BRAUDEL, F. *op. cit.* Vol 2. p. 31.

¹⁵⁰ MARAVALL, J. A. *op. cit.* 1999. p. 13.

¹⁵¹ *Idem*, p. 15.

¹⁵² Para M. Desfourneaux, o *Siglo de Oro* compreenderia o período a partir do reinado Carlos V até o tratado dos Pirineos (1659), caracterizado pelo privilégio que o ouro e a prata saídos da América teriam proporcionado a Espanha empreender grandes empresas internacionais e estender seu poder e influência, tanto política quanto cultural, pela Europa e outras partes do globo. Ver: DESFOURNEAUX, M. *La vie quotidienne em Espagne au Siècle d'Or*. Paris: Hachette, 1996. p. 5.

B. Bennassar concorda com a perspectiva de legitimar o período ao qual a Espanha exerceu forte influência entre os séculos XVI e XVII, mais especificamente desde 1525 até 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”. Ver: BENNASSAR, B. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001. pp. 10-16.

¹⁵³ LISÓN TOLOSANA, C. *La imagen del rey*. Madrid: Espasa Calpe, 1991. p. 15. Ver também: MARSDEN, C. Entrées e fêtes espagnoles au XVIe. siècle. IN : JACQUOT, J. *Fêtes de la Renaissance*. Vol. II. Paris: Éditions Du CNRS.

A variedade e vastidão de seus domínios e suas incessantes viagens por suas possessões serviram para difundir a recuperada mitologia imperial, expressada pelos humanistas. Se, *a priori*, predominou o ideal cavaleiresco, de tradição medieval da corte borgonhesa, com o passar do tempo se foram acentuando, até resultar triunfantes, os ideais do classicismo.

Os sucessos militares e diplomáticos, as entradas triunfais e as celebrações de nascimentos e matrimônios dinásticos foram ocasião propícia para o desenvolvimento de fastosas festas e celebrações. Plenas de simbolismo e revestidas de extraordinária solenidade, foram programadas para deixar uma impressão indelével na sociedade, servindo para expressar a mitologia da monarquia e do Império. Também servindo para pôr em evidência a idéia de linhagem e união entre os membros Habsburgo, assim como a noção de sucessão. O esplendor e grandeza das celebrações principescas, além de serem refinadas criações artísticas, serviram para transmitir de maneira sutil e atrativa a teoria política da época.

Carlos V compreendeu de maneira precisa o papel da arte na forma e na função de representação do poder simbólico. Desde a sua educação com Erasmo já havia aprendido o quão importante era ter o soberano uma imagem virtuosa.

A religião espanhola também foi revigorada pelas correntes espirituais procedentes dos Países Baixos. Entre as décadas de 1520 e 1530 o público espanhol recebeu com entusiasmo as obras de Desiderio Erasmo. Na mesma época, a corte imperial também assimilava as concepções de universalismo de Erasmo, como um valioso reforço para a idéia imperial, criou-se laços naturais de simpatia entre os principais intelectuais espanhóis, como Juan de Valdés e Luis Vives, e o regime de Carlos V.¹⁵⁴ Estes homens viam no governo de Carlos a oportunidade para o estabelecimento de uma paz universal que, como Erasmo pregava, era o prelúdio necessário para a tão esperada renovação espiritual da cristandade, firmava-se uma nova concepção de *República Christiana*.

Contudo, seria um equívoco crer que apenas o pensamento erasmista reconciliou os castelhanos com o regime e a idéia imperial. Castela se concilia com o governo de Carlos por outras razões, não tão intelectuais. M. Fernández Alvarez destaca que a partir de 1522 o imperador passará por uma *hispanización*,¹⁵⁵ fazendo uso de um número cada vez maior de servidores espanhóis e, com o passar dos anos, adquiriu uma forte simpatia pela terra e seu povo, até o ponto de escolher o reino como lugar para seu retiro no final de sua vida. Ao mesmo tempo, os castelhanos começaram a descobrir nas doutrinas imperiais perspectivas

¹⁵⁴ ELLIOTT, J. H. op. cit. p. 170.

¹⁵⁵ FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. *La España del emperador Carlos V*. Madrid: Espasa Calpe, 1990. pp. 217 e ss.

que lhes poderiam ser benéficas. Soma-se ao contexto a conquista do México por Hernán Cortés, entre 1519-1521, com possibilidades jamais imaginadas pelos castelhanos.¹⁵⁶

Com Carlos V operou-se a transição de um conceito medieval de império pouco atrativo para os castelhanos a um de hegemonia castelhana sob a direção de um governante que era já o mais poderoso soberano de toda a cristandade desde Carlos Magno. Esta predestinação castelhana constituiu-se na dupla missão investida por Carlos em sua qualidade de imperador: a defesa da Cristandade contra o turco e a manutenção da unidade cristã frente à nova heresia luterana. Dotado assim de uma missão e de um líder, o nacionalismo castelhano que havia sido derrotado em Villalar com os *comuneros* ressuscitou de suas cinzas para aproveitar as brilhantes oportunidades de uma nova era imperial neste *Siglo de Oro*.

2.4 Carlos de Gant: Caesar e Miles Christianus

Um dos temores *comuneros* se cumpriu com Carlos V, o monarca foi um rei ausente.¹⁵⁷ Apesar da importância crescente da Espanha na balança imperial, esta ocupou sempre um lugar secundário entre os conflitos de interesses. A ausência de Carlos, a extensão de seus domínios e seus vários compromissos expunham numerosos problemas e a necessidade de buscar soluções. A revolta *comunera* havia deixado claro que a Espanha não poderia ser governada do exterior, e a rainha Joana era incapaz de ocupar o cargo, ainda que só fosse a título puramente nominal, na ausência de seu filho.

Em 1523, as Cortes de Valladolid demonstravam 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 João em 1497, e temia que a coroa recaísse novamente sobre um herdeiro estrangeiro. O receio se manifestou, sobretudo, no momento em que o imperador entrava em negociações para um possível matrimônio com sua prima inglesa Maria Tudor (1516-1558), filha de sua tia Catarina de Aragão (1485-1536) e Henrique VIII da Inglaterra (1491-1547).

¹⁵⁶ Cortés em sua segunda carta ao imperador, de 30 de outubro de 1520, sugeriu que o território recém descoberto era tão extenso e importante que Carlos V poderia, com razão, atribuir-se pelas novas terras outro título imperial tão plenamente justificado quanto o seu atual título de imperador. Mesmo que nem Carlos nem seus sucessores tenham aceitado a sugestão de Cortés, esta nova perspectiva ofereceu ao nacionalismo castelhano o incentivo de poder estender suas fronteiras e aspirar à hegemonia mundial de que a posse de vastos territórios ultramarinos parecia fazer naturalmente merecedor. *Idem*, p. 171.

¹⁵⁷ Destes quarenta anos de reinado ficou apenas dezesseis em Espanha, período que se divide entre uma longa estadia de sete anos, entre 1522 e 1529, e outras cinco visitas. De 1529 a 1533 esteve na Itália e Alemanha organizando a defesa da cristandade contra os turcos, em 1535-1536 participou da conquista de Túnez, em 1540-1541 ficou nos Países baixos, e depois de maio de 1543 não voltou à Espanha até setembro de 1556, quando regressou para residir em um palácio junto ao monastério de Yuste, onde morreu em 21 de setembro de 1558.

As cortes solicitavam que Carlos casasse com outra prima sua, a infanta Isabel de Portugal (1503-1539), filha de Maria de Aragão e Castela (1582-1517) com Manuel I de Portugal. O matrimônio realizado com Isabel, em 11 de março de 1526, foi a perpetuação da lógica política seguida pelos Reis Católicos para associar mais estreitamente Castela e Portugal, e proporcionou uma imperatriz ideal, que atuou como regente durante as ausências de seu marido até sua morte precoce em 1539. Também acabou por atender algumas das reivindicações dos *comuneros* de Valladolid que pediam ao imperador que não se casasse com uma princesa estrangeira e que tomasse por esposa a infanta de Portugal, “*muy amiga de nuestra nasción y de todos los castellanos y que habla nuestro castellano como lo hablamos.*”¹⁵⁸

O império de Carlos V era patrimonial, estava integrado por uma série de possessões hereditárias – dos Habsburgos, borgonheses e espanhóis – adquiridas em épocas diferentes e governadas sob condições que variavam muito de um território para outro.¹⁵⁹ Duas importantes conseqüências derivavam deste conceito de império carolino como simples conglomerado de territórios unidos quase que por acaso por um soberano comum. Em primeiro lugar, o desenvolvimento de alguma organização institucional comum a todo o império era impedido por diferentes sistemas constitucionais destes territórios. Em segundo lugar, não possibilitou uma mais 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 próprios interesses e lamentando sua implicação em guerras ou demandas feitas em favor de outros territórios.¹⁶⁰

Além do reino francês, a Europa de Carlos V se via ameaçada por outro poderoso Estado especificamente organizado para a guerra e que possuía grande capacidade de recursos

¹⁵⁸ Cf. : ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005. p. 174.; MARAVALL, J. A. *op. cit.* 1984. p. 63.; PARKER, G. *Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial. 2008. p. 21.

¹⁵⁹ A associação dos diferentes territórios era semelhante a que havia formado, na Idade Média, a federação da Coroa de Aragão. Cada um dos territórios seguiu gozando de suas próprias leis, e qualquer modificação destas para uniformizar os sistemas constitucionais dos diferentes Estados era considerada como uma flagrante violação das obrigações herdadas pelo soberano com respeito a seus súditos. Considerava-se cada domínio como uma entidade independente, governava-se segundo suas próprias leis tendo em comum apenas o fato de serem governados pelo mesmo soberano.

¹⁶⁰ Para Castela, a política seguida por Carlos V parecia desviar-se em muito da política tradicional seguida por seus antecessores castelhanos. As lutas contra o rei da França e sua guerra contra os príncipes protestantes alemães não pareciam ter muito ou nada que ver com a defesa dos interesses espanhóis. Inclusive sua política italiana foi muito criticada por ser considerada uma perpetuação da política exterior aragonesa de Fernando, o Católico, que havia de arrastar Castela para os conflitos europeus, quando os interesses castelhanos requeriam a paz na Europa e a continuação da cruzada contra os infiéis na costa africana. A política imperial na Itália culminou em 1535, após a morte do último duque de Sforza e batalhas travadas contra Francisco I de França (1494-1547), com a aquisição do ducado de Milão. Este foi entregue ao seu filho príncipe Felipe em 1546, e a partir de então, ficou vinculado a Coroa espanhola. Carlos insistiu sempre que suas batalhas redundariam em benefícios aos seus súditos espanhóis e conseguiu que muitos castelhanos se identificassem com esta ideia de cruzada. Carlos V satisfaz a tradição de cruzada castelhana dando-lhes um novo sentido ao direcioná-los aos seus propósitos. A perpetuação da cruzada solidificava a arcaica organização social de uma nação de cruzados.

monetários e homens, o Império Turco. O aumento do perigo turco no Mediterrâneo ocidental teve um caráter decisivo no destino imperial de Carlos e da Espanha do século XVI. A ameaça para a Península Ibérica era clara e óbvia. Suas costas estavam expostas aos ataques de piratas e corsários, o abastecimento de trigo siciliano poderia ser facilmente cortado e sua numerosa população mourisca era um elemento subversivo em potencial.

A Espanha se encontrava na primeira linha de batalha e constituía um bastião natural da Europa contra o ataque turco, e é neste aspecto onde intervém oportunamente o imperialismo carolino. Era necessário um império para fazer frente ao ataque de outro império. Com Carlos V os espanhóis poderiam contar com os recursos econômicos e militares de seus vastos domínios, e o poderio naval de seus aliados genoveses e os empréstimos de seus banqueiros alemães, para defender seus territórios e seus interesses.

A partir do momento de sua eleição como imperador, Carlos V se viu ligado a numerosos compromissos. A guerra contra a França entre as décadas de 1520 e 1530, as operações defensivas e ofensivas contra os turcos entre 1530 e 1540, e em seguida a desesperada tarefa de submeter a heresia e a revolta na Alemanha, impuseram uma extorsão constante para a finanças imperiais.¹⁶¹ Sempre desesperadamente carente de recursos, Carlos V se dirigia sucessivamente a seus distintos domínios em busca de mais dinheiro e negociava, em uma situação desfavorável, com seus banqueiros genoveses e alemães para obter empréstimos que o permitiam superar os momentos de aguda penúria. Hipotecava, assim, cada vez mais suas fontes de recursos presentes e futuras.

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 à vitória da batalha de Mühlberg sobre a Liga Esmalcalda dos príncipes protestantes da Alemanha e o contexto da morte dos últimos representantes da geração de ministros espanhóis. Estes lhe haviam servido desde o começo de seu reinado e tutelavam a regência espanhola e a preparação da emancipação política do príncipe Felipe.¹⁶² Em 1548, o

¹⁶¹ A maior parte dos recursos para o financiamento do imperialismo Carlos foi suportado por territórios diferentes em épocas distintas. Os territórios primeiramente afetados foram os europeus, pois o papel desempenhado pelas novas possessões americanas no financiamento da política dos Habsburgo durante a primeira metade do século XVI foi relativamente pequena. Dos territórios europeus, foram os Países Baixos e a Itália os que levaram quase todo o peso dos gastos imperiais durante a primeira metade do reinado. Mas, quando um após o outro, ambos caíram exaustos, Carlos se viu obrigado a dirigir-se a outros territórios para conseguir novas fontes de ingressos, e pelo ano de 1540, escrevia a seu irmão Fernando que somente os reinos de Espanha poderia o sustentar, e, principalmente Castela, foi adquirindo uma importância cada vez maior na contribuição financeira. Seu secretário Francisco de los Cobos e o príncipe Felipe no começo da década de 1540 faziam o possível para que Carlos percebesse os terríveis apuros em que se encontrava Castela pelas demandas da política imperial Ver: ELLIOTT, J. H. *op. cit.* 2005. p. 212-14.;

¹⁶² 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

jovem príncipe, com vinte e um 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 Ibérica.¹⁶³

2.5 Felipe de Habsburgo: entre *Princeps Hispaniarum* e *Caesar*

O herdeiro do imperador Carlos V foi cuidadosamente preparado para seu ofício. Podemos referir que a preocupação com a educação política do príncipe Felipe teve início a partir das cartas escritas por seu pai desde 1529. Até 1548, o *caesar* escreveu uma série de quatro *instrucciones* para guiar a formação de seu herdeiro, caso a morte viesse lhe chamar repentinamente. A primeira desta série, de novembro de 1529, foi escrita em Madrid no momento em que se preparava 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 Carlos deixava a Espanha a caminho da guerra contra a França. Na terceira, e mais longa desta série de *instrucciones*, escrita em janeiro de 1548 na cidade de Augsburgo, o imperador escrevia a seu filho após a vitória sobre os príncipes protestantes alemães da Liga Esmalcalda e o convocava para estar presente nos Países Baixos e participar dos rumos da sucessão imperial. A última, e mais curta, das cartas de *instrucciones* escrita por Carlos foi escrita em 1556, em Bruxelas, no momento em que o imperador se preparava para voltar à Espanha.¹⁶⁴

As *instrucciones* de Carlos V revelam sua preocupação com a formação de seu herdeiro e a habilidade política do imperador. Esta série de cartas foi uma síntese da arte de governar e um modelo para os atos de um bom príncipe.

Felipe de Habsburgo, de fato, herdaria mais do que as vastas possessões de seu pai, herdaria também seus numerosos e crescentes problemas políticos. Carlos também herdou muito mais do que os territórios de seus avôs, os Reis Católicos e os Habsburgos. Havia herdado a guerra contra o reino da França, por questões de direitos 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 inimigo tradicional, o Islã. Destas circunstâncias que se faziam presentes sobre a pessoa Carlos V, o *caesar* alimentou um

século XVI na Europa, como Martinho Lutero, em 1546, e Henrique VIII de Inglaterra, Francisco I de França e Hernán Cortez em 1547.

¹⁶³ PARKER, G. *op. cit.* 2008. p. 34.

¹⁶⁴ Estas séries de *instrucciones* e mais uma numerosa documentações escritas por Carlos V foi transcrita e publicada por: FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. (Ed.) *Corpus documental de Carlos V*. 5 vol. Madrid: Espasa Calpe, 2003.

sentimento providencial e missioneiro, para o qual acreditava que a Providência Divina havia-o concedido extraordinária herança e responsabilidades, e que buscou transmitir para Felipe.¹⁶⁵ Quando Felipe nasceu em Valladolid em 21 de maio de 1527, ele representava mais que um príncipe, foi considerado como um presente divino predestinado a vencer o drama sucessório castelhano.¹⁶⁶ Castela, enfim, era abençoada com seu príncipe, filho de sua terra. Desde a morte de Isabel, a Católica, o reino castelhano ansiava por um soberano que representasse sua terra. Houve tentativas de buscar este representante no infante Fernando antes dos *comuneros*, ou mesmo na rainha Joana durante a mesma revolta. A busca ainda não havia cessado com Carlos V, mesmo após a derrota *comunera*. O nascimento de Felipe parecia concluir esta procura. O *corpo místico* do reino se apresentava novamente completo, com a presença de um príncipe nascido em Castela.¹⁶⁷

Felipe havia nascido 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. Neste contexto – simbólico, histórico e social –, específico é que devemos enquadrar o entusiasmo com que se acolheu o nascimento do príncipe herdeiro de Carlos V.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Sobre o desenvolvimento do pensamento político de Carlos V, ver: FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. *Política mundial de Carlos V y Felipe II*. Madrid: CSIC, 1966.; MARAVALL, J. A. *op. cit.* 1999.

¹⁶⁶ Tamanha era a alegria e felicidade que o nascimento de Felipe proporcionou na Coroa de Castela, que sevilhanos e granadinos, face a impossibilidade de reclamar como seu o príncipe nascido em Valladolid, lançaram-se em uma curiosa polêmica: sobre em qual das cidades havia se dado o momento da concepção do príncipe. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L. *op. cit.* 1998. p. 74.

¹⁶⁷ Dentre as teorias do poder político dos monarcas predominantes na Espanha da época, muitos teóricos políticos estavam de acordo com o fato de que, mesmo sendo Deus à origem última do poder político, os soberanos obtinham seu poder e autoridade não diretamente Dele, e sim através da comunidade. Consequentemente, o monarca era considerado mais como um administrador e tutor do reino, inclusive era uma das características desta teoria política a debilidade humana do rei. Apesar de algumas dessas teorias serem questionadas a partir do final do século XV, os teóricos políticos da monarquia católica não o fizeram. À teoria em voga sobre o poder real, que a autoridade do rei vinha da comunidade, ou eu a função sagrada do rei era servir ao bem comum, somaram novas concepções que ajudaram a transformar o monarca em um humano superior. Partindo destas premissas, os novos teóricos políticos enfatizaram o papel oficial do monarca e sua *dignitas* real sobre a sua natureza humana, como se refletiu na teoria política dos “dois corpos do rei”: uma natural, débil e perecível; e a outra pública, perfeita e imortal. Estes teóricos também destacavam que a comunidade investia sua autoridade na pessoa pública imortal do rei, a quem estavam obrigados a obedecer devido a ele ser o detentor do ofício público. Os teóricos também assinalavam que o principal dever do monarca era resguardar sua vulnerável pessoa natural, que era guiada pela paixão e o interesse próprio. É possível observarmos já na época dos Reis Católicos, após a vitória na guerra civil dinástica, que seus partidários promoveram a ideias de, ainda que uma pessoa natural, o monarca teria certas qualidades pessoais que o tornavam único. Tais qualidades reais eram também aceitas como herdáveis, o que será fundamental para a formação e legitimação política de Carlos V e Felipe II no século XVI. Ver: FERNÁNDEZ ALBALADEJO, P. *Fragmentos de Monarquía*. Madrid: Alianza Universidad, 1992. pp. 72-85; CLAVERO, B. *Hispanis fiscos, persona ficta: concepción del sujeto político en la época Barroca*. IN: _____. *Tantas personas como estados. Por una antropología política de la historia europea*. Madrid: Tecnos, 1987. pp. 53-105.; BOUZA, F. A. *La majestad de Felipe II. Constucción del mito real*. IN: MARTÍNEZ MILLÁN, J. (Ed.). *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. pp. 36-72.; KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do rei. Um estudo sobre teologia medieval*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2000.

¹⁶⁸ Fernández Álvarez destaca que o conteúdo presente nas cartas escritas dirigidas as cidades e vilas castelhanas noticiando o acontecimento, mesmo com o natural tom de protocolo, não significavam mensagens atemporais ou sem conteúdo. Carlos V reconhecia que seu filho havia nascido para conciliar os Habsburgo com Castela. FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. *Carlos V. Un hombre para Europa*. Madrid: Espasa Calpe, 1976. p. 78.

Mesmo antes do nascimento de Felipe, a forma como era tratada a imperatriz Isabel chamava a atenção pelos excessos de cuidado, cerimonial e pompa. Em carta escrita por Johannes Von Höfen (1485-1547), embaixador do rei Zygmunt I da Polônia, a forma como estava sendo tratada a imperatriz foi ironicamente tratada:

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 doncellas.¹⁶⁹
Johannes Von Höfen a rainha Bona Sforza, Valladolid, 6 maio 1527.

Contudo, um mês após o nascimento de Felipe os festejos se encerraram. Carlos V havia recebido a notícia que suas tropas concentradas na Itália 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 do príncipe recém nascido, não apenas como consequência espontânea do entusiasmo e exaltação do herdeiro, mas a partir do ideal de *castellanización* a que já era exercido sobre Carlos. Para Gonzalo Sánchez-Molero, os longos períodos de ausência do imperador proporcionaram a crescente *castellanización* de seu filho. Esta seria vital para garantir a tranquilidade em Castela após o evento da revolta dos *comuneros*.¹⁷⁰

Em 1527 o nome do herdeiro de Carlos V já havia despertado uma intensa polêmica entre os espanhóis que tinham a preferência pelos nomes de Fernando ou João para o seu príncipe. A determinação do imperador pelo nome pouco comum em Castela não agradou seus súditos.¹⁷¹ Tanto os nomes de Carlos quanto o de Felipe não eram comuns entre os reis espanhóis, e sim mais habituais na linhagem dos Valois, os duques da Borgonha.¹⁷² É fácil compreender que os castelhanos não desejavam para seu príncipe um nome borgonhês, e sim algum de um de seus antigos reis. Estamos diante de uma questão, que mais do que um valor estética ou sentimental, representa um modelo dinástico a ser seguido, o Trastámara ou o Habsburgo. Mesmo que Carlos tenha batizado de Felipe seu filho, não pôde evitar que o

¹⁶⁹ FONTÁN, A.; AXER, J. (Eds) *Espanoles y polacos en la corte de Carlos V. Cartas del embajador Juan Dantisco*. Madrid: Alianza, 1994. pp.196-197.

¹⁷⁰ Para o autor, a inserção de Felipe no sistema social castelhano pode ser considerado como preparatório e antecipatório do papel social que o príncipe, como individuo, ocuparia na idade adulta. Estas singularidades mentais se refletiam por meio de marcos de identificação, verdadeiros vetores de transmissão de uma consciência coletiva, que definiam a identidade principesca do sujeito a integrar, e que refletia a forma social do futuro rei. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L. *op. cit.* 2008. p. 75.

¹⁷¹ *Idem.* p. 76.

¹⁷² PIERSON. P. *Felipe II de España*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998. p. 15.

príncipe fosse visto pelos espanhóis como a encarnação do único filho dos Reis Católicos, João.¹⁷³

Em 1535 o imperador retira Felipe da tutela materna para começar sua educação em um ambiente masculino. Institui 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.¹⁷⁴ Entre 1535 e 1548 a corte principesca converteu-se em um intenso modelo de *castellanización* de Felipe. A etiqueta castelhana deixou ordenada que tudo se dispusesse como na Casa de don João. Felipe deveria reviver o dito modelo de *principi virtuosissimi* castelhano idealizado sobre o filho dos Reis Católicos, um modelo de *Princeps Hispaniarum*. A partir de 1548 o processo de *castellanización* foi subjugado pelo próprio modelo paterno e imperial de Carlos V sobre Felipe, a partir de então o príncipe deveria corresponder à imagem de um novo *caesar*.¹⁷⁵

Antes de partir da Espanha pela última vez como rei de Castela, em 1543, Carlos tratou da definição dos últimos preparativos para a emancipação política de Felipe. O monarca Habsburgo selou o matrimônio de seu filho com sua prima portuguesa, Maria Manuela (1527-1545). Quando embarcou em maio de 1543, em Palamós, para seus domínios ao norte, Carlos já havia nomeado como regente no reino espanhol seu filho, que ainda não havia completado dezesseis anos, mas com o apoio de um grupo de ministros de sua confiança para auxiliar o jovem príncipe nos assuntos de Estado. Nesta ocasião, Felipe

¹⁷³ Entre 1527 e 1547, a sociedade espanhola reconheceu em Felipe seu lamentado don João. Gerou-se assim um marco idealizado e imitativo, um *exemplum vitae* que foi aplicado a Felipe durante sua infância e juventude com obsessiva insistência. A memória do príncipe João ainda estava muito presente na primeira metade do século XVI em Castela, e a comparação de Felipe com ele era inevitável, pois era o único referente histórico que os castelhanos podiam sobrepor ao novo príncipe. Este marco imitativo gerou todo um modelo de atuação dentro do amplo processo *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 ao novo príncipe. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L. *op. cit.* 2008. p. 76.

¹⁷⁴ Comendador Mayor de Castilla, o nobre castelhano, antigo conselheiro e amigo de Carlos V, Zúñiga foi o responsável pela educação correspondente a vida cortesã e das artes viris de Felipe. Ensinou o príncipe a montar, caçar, a participar de diversos torneios e comportar-se com garbo e elegância, graça e cortesia, como correspondia ao ideal de 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. Adquiria ar de autoridade que induzia a todos os que se encontravam com ele a tratá-lo com respeito. A educação política do jovem príncipe também estava a cargo de Zúñiga, além do cardeal Tavera e Francisco de los Cobos. O clérigo espanhol, Silíceo foi responsável pela educação acadêmica de Felipe, teve o apoio de humanistas como Honorato Juan, discípulo de Vives, e Juan Ginés de Sepúlveda. Ao imperador interessava que o príncipe dominasse o latim e o francês. Sobre educação de Felipe por seus preceptores, ver: PIERSON, P. *op. cit.* pp. 18-20. PARKER, G. *op. cit.* 2008. pp. 24-28. KAMEN, H. *Felipe de Espanha*. Rio de Janeiro: Record, 2003. pp. 20-28.

¹⁷⁵ No entanto o primeiro dos Áustrias a passar por este processo de *castellanización* foi o infante don Fernando, a quem o humanista Diego Lopes de Zúñiga dedicou seu *Hispanicarum historicarum Breviarum*, no começo do século XVI. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L. *op. cit.* p. 78-81. “No início de 1548, Carlos enviou o duque de Alba à Espanha com instruções para reformar o cerimonial da corte espanhola e trazer Filipe com ele. (...) Ao chegar, Alba trouxe consigo as ordens do imperador para introduzir na Espanha o cerimonial da corte da Borgonha. Carlos tinha consciência da pobreza do ritual real na Espanha e desejava preparar o príncipe para as formas mais elaboradas utilizadas no norte.” KAMEN, H. *op. cit.* p. 64.

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 disto, 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 consejo.

Nestas *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. E tecia conselhos para sua vida íntima de como deveria se relacionar com suas irmãs e sua esposa, além de 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 destacava que, para o sucesso de um bom governo, a principal virtude que o governante deveria ter era a justiça.¹⁷⁶

Sem dúvida, os hábitos e temperamentos maternos 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 postura pública reservada.¹⁷⁷ Mas as *instrucciones* de Carlos foram determinantes na formação do príncipe, que buscou segui-las firmemente pelo profundo respeito e admiração, beirando a veneração, que sentia por seu pai que, ainda que não tivesse muito tempo em sua presença, sempre foi afetuoso quando o via.¹⁷⁸ Felipe queria ser digno deste pai que lhe confiava os grandes assuntos de Estado. Assim que assumiu a regência, segundo carta de Francisco de los Cobos ao imperador,¹⁷⁹ o príncipe dedicou-se com entusiasmo, seriedade e diligencia a 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

¹⁷⁶ À medida que Carlos se desiludia cada vez mais frente ao fracasso de suprimir a heresia no Império, mais se convencia de que somente uma implacável Inquisição evitaria que a Espanha seguisse pelo mesmo caminho. PIERSON, P. *op. cit.* p. 24.

¹⁷⁷ *Idem.* p. 17.

¹⁷⁸ Durante a infância de Felipe, Carlos V esteve pouco tempo na Espanha, de modo que sua ausência era parcialmente preenchida a partir das correspondências que o imperador dirigia a seu filho e pela imagem mais imediata e venerada deste por seus retratos, dentre estes estavam presentes principalmente as obras de Tiziano.

¹⁷⁹ KAMEN, H. *op. cit.* p. 33.; *Ibidem.* p. 18.

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 aterradora.¹⁸⁰

Nestes primeiros anos de aprendizagem, Felipe teve pouca experiência sobre assuntos externos ao reino espanhol, centrando sua atuação sobre a administração interna da Espanha, sempre sob a supervisão de Carlos V e os conselheiros do imperador que atuavam junto ao príncipe.

Após os acontecimento 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 a mão de Ana da Boêmia e Hungria. O matrimônio de Fernando e Ana, em maio de 1521, conferiu ambições inesperada aos Habsburgo, sempre tão afortunados em suas políticas matrimoniais. Em 1526, na batalha de Mohács, o irmão de Ana, o rei Luis II da Boêmia e Hungria, casado com Maria, irmã de Carlos V e Fernando, morreu lutando contra os turcos. Sem descendentes, ascendeu ao trono Fernando que a partir de então constituía o domínio de um poderoso Estado. Fernando auxiliou seu irmão a deter o avanço turco e os rivais da coroa da Hungria, se mostrando um aliado fiel do imperador. Carlos V, por sua vez, confirmou em 1531 o lugar de Fernando no sistema de sucessão imperial ao dispor seu irmão na eleição como “*rei dos romanos*”, com o qual fazia ele seu provável sucessor na coroa imperial. Carlos havia decidido deixar o resto de seus domínios para Felipe.¹⁸¹

Com relação à monarquia católica, a situação era relativamente sensível. Os Reis Católicos haviam reunido sob suas coroas uma série de heranças que vinha 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. Na conjuntura, o caso dos Países Baixos e do Franco Contado era diferente. Carlos sentia-se inclinado a entregar estes domínios também a Felipe, mas ficou consciente que, do ponto de vista estratégico, seria difícil para Felipe defender tais territórios contra as pretensões do rei da França a partir da Espanha e da Itália, sem os territórios alemães.

Na viagem de Felipe a caminho dos Países Baixos, o herdeiro de Carlos deveria passar pelos domínios imperiais de seu pai e conhecer sua futura herança. O imperador encaminhava assim sua intenção de abdicar da pesada carga que seus títulos nobiliárquicos exerciam. Todas as esperanças que Carlos V sustentava em depositar sobre Felipe seu trono imperial iriam se

¹⁸⁰ KENINSTON. H. *Francisco de los Cobos, secretary of emperor Charles V*. Pittsburg: 1960. pp.269-270.

¹⁸¹ FERNÁNDEZ ALVAREZ, *op. cit.* 1966. pp.127-163.

chocar com a intransigência de seu irmão Fernando. Este último, junto com seu filho Maximiliano, decidira que tanto as possessões austríacas dos Habsburgo, como o título imperial ficassem em seu ramo familiar.

Após a vitória sobre a Liga Esmalcalda, Carlos V viu seu poder e autoridade restituído nos assuntos imperiais, foi então que decidiu buscar para Felipe um lugar na sucessão imperial, se não de imediato, pelo menos em um segundo momento, após a sucessão 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. Carlos ordenou então a Felipe que viajasse para os Países Baixos para as negociações sobre a sucessão imperial. O príncipe também deveria visitar os domínios imperiais de seu pai. Felipe saiu pela primeira vez da Espanha, no outono de 1548, em direção a Gênova e Milão.¹⁸² O príncipe entrou em Gênova em 26 de novembro de 1548 e partiu em 11 de dezembro, chegando ao ducado de Milão oito dias depois, onde se realizou o primeiro encontro entre o jovem Habsburgo e o pintor Tiziano Vecellio, entre o fim de 1548 e o começo de 1549.¹⁸³

2.6 O retrato do príncipe ideal

Existe um polêmico debate, que ainda encontra-se em aberto, relacionado à data de criação do retrato de Felipe de Armadura do Museu do Prado.¹⁸⁴ Dois posicionamentos são conflitantes dentro da historiografia que faz referência à obra: de um lado existe a argumentação daqueles que conferem a datação do retrato entre os anos de 1550-1551 – como

¹⁸² A viagem aos Países Baixos, cuja crônica foi escrita pelo humanista e historiógrafo Juan Calvete de Estrella (c. 1500-1593), é considerado por alguns historiadores como um marco na trajetória de Felipe, que já amadurecia rapidamente. O príncipe não conhecia a geografia européia além dos Pirineus, nem a extensão de sua futura herança. Os povos e territórios do império de Carlos V também, até então, nunca haviam sido visitados por seu futuro soberano. Na atual conjuntura dos acontecimentos, o imperador percebeu que chegara a hora de seu filho realizar a viagem pela Itália e Alemanha até os Países Baixos, onde poderia ser introduzido diretamente pela sua pessoa aos problemas de governo e a diplomacia. Felipe saiu da Espanha em outubro de 1548 passando pelos domínios de seu pai até chegar a Bruxelas, em 1 de abril de 1549. Ver: CALVETE DE ESTRELLA, J. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe (Felicíssimo viaje de Felipe II)*. Madrid: Museo del Prado, 2001.; PARKER, G. *op. cit.* 2008. pp. 38-39.; PIERSON, P. *op. cit.* p. 33.; KAMEN, H. *op. cit.* pp. 65-71.

¹⁸³ Em 4 de dezembro Felipe escrevia ao embaixador de Veneza, Juan Hurtado de Mendoza, ordenando que Tiziano fosse imediatamente ao seu encontro. Mas o pintor, que havia retornado da corte imperial em Augsburg a sua casa na Sereníssima por volta de 6 de dezembro, não teria ido ao seu encontro até 19 de dezembro. A idéia do encontro não teria partido do imperador, senão do próprio príncipe ou de alguém de seu séquito. A data exata de chegada de Tiziano em Milão não é conhecida, mas há evidências de que o pintor estava no ducado em 7 de janeiro de 1549, mesma data de partida de Felipe e de uma emissão de ordem de pagamento ao artista. Cf: HOPE, C. *op. cit.* 2005. pp.132-133.; BROWN, J. *Pintura na Espanha 1500-1700*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001. p. 47.; KAMEN, H. *op. cit.* p. 68.

¹⁸⁴ Tiziano, Vecellio di Gregório. *Felipe II*, c. 1550 – 1551, óleo sobre tela, 193 cm x 111 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

está catalogado no museu espanhol; e de outro, há os que reivindicam à obra uma data anterior para sua realização, entre os anos de 1548-1549.

Durante o primeiro encontro de Felipe com Tiziano em Milão, o jovem príncipe teria encomendado algumas obras ao pintor, incluindo um retrato seu. É a partir deste ponto que ocorre a divergência historiográfica. A documentação escassa referente a este pedido e a comunicação entre Felipe e Vecellio, intermediada também pelo embaixador espanhol em Veneza, Juan Hurtado de Mendoza, não permite que sejam tomadas afirmativas exatas sobre qual a data e procedência do retrato do Prado.¹⁸⁵

Em 29 de janeiro de 1549, Domingo de Orbea, um dos tesoueiros de Felipe, se reembolsava de mil escudos com que tinha pago Tiziano, “*por razón de ciertos retratos que saca por mi mandado*”.¹⁸⁶ Segundo Hope, a partir de uma carta de um amigo de Tiziano, um desses retratos era do próprio Felipe. Por outra carta, de Antoine Perrenot de Granvela, escrita em 21 de junho, ficamos sabendo que Tiziano estava realizando outro retrato de Felipe para sua tia Maria da Hungria. E a partir de uma resposta de Tiziano, em 1 de junho, para uma carta de Granvela escrita em 28 de abril, descobrimos que o pintor estava trabalhando em uma segunda cópia do retrato de Felipe, desta vez o pedido era do próprio Granvela. Em 9 de julho o embaixador Hurtado de Mendoza informa ao príncipe que Vecellio havia lhe entregue o primeiro retrato de Felipe, e que estava sendo enviado para Flandres, e a partir deste retrato o pintor estava fazendo outros dois, versões para Granvela e Maria da Hungria. A data de chegada do retrato original não esta documentada, mas o historiador acredita que esta se daria pelo final do verão de 1549.¹⁸⁷

Tiziano teria ficado doente, e não enviou 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 para sua tia. Mas em uma carta escrita por Felipe a Hurtado de Mendoza, de 3 de julho de 1550, solicitava que o pintor veneziano fosse

¹⁸⁵ Para L. Campbell parece impossível, devido a falta de documentação, afirmar se o retrato do Prado é o realizado em Milão entre 1548-1549 ou a pintura feita para Maria da Hungria em Ausgburg, em 1550-1551, mas o historiador é inclinado a acreditar – a partir da aparência de Felipe no retrato e certas influências que a obra teria exercido sobre pinturas de Anthonis Mor já nos ano de 1550 – que trata-se da produzida em Milão. C. Hope é mais categórico na sua oposição a datação atribuída pelo museu espanhol e, em seu estudo citado, busca reconstruir, a partir das fontes disponíveis e seus hipóteses, o contexto da produção do retrato e defender sua posição. J. Brown, apesar de referir-se a obra como feita entre 1548-1549, não chega a apresentar uma argumentação. M. Kusche, aparentemente, não discorda da cronologia oficialmente conferida ao retrato. Cf: CAMPBELL, L. *op. cit.* pp. 239-243.; HOPE, C. *op. cit.* 2005. pp. 127-148.; BROWN, J. *op. cit.* p. 47.; KUSCHE, M. *op. cit.* pp. 62-69.

¹⁸⁶ HOPE, C. *op. cit.* 2005. p. 134.

¹⁸⁷ Nestes dois pontos tanto, referente as duas cópias encomendadas para Tiziano e a época em que Felipe recebeu seu primeiro retrato pintado pelo veneziano, tanto Hope quanto Campbell estão de acordo. Cf: *Idem.*; CAMPBELL, L. *op. cit.* p. 243.

para Augsburg¹⁸⁸ – onde seria realizada a Dieta Imperial em que os principais membros da Casa de Áustria definiriam o rumo da sucessão imperial de Carlos V-,¹⁸⁹ e pedia que levasse consigo uma obra que seria sua. Sobre esta obra, Hope não tem certeza se seria a cópia referente a Maria ou se poderia ser a *Dánae* que o príncipe havia encomendado.¹⁹⁰ O que fica claro apenas é que nos dois encontros que tiveram Felipe e Tiziano, foram pintados retratos do príncipe.

É este o impasse histórico que divide a opinião dos historiadores sobre qual a origem do retrato que podemos ver atualmente no 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?

Na pintura, medindo 193 cm de altura por 111 cm de largura, realizada pela técnica da pintura a óleo sobre tela de tecido, o personagem apresentado em posição frontal de corpo inteiro em pé, no primeiro plano, ocupa a parte central da obra. O corpo está levemente voltado para a direita, ocupando praticamente metade do espaço delimitado da pintura. Em segundo plano é possível observar na altura da metade da tela uma estrutura plana horizontal, coberta por um tecido vermelho com bordas e detalhes de costuras laterais em dourado, observa-se uma haste verticalmente estreita de apoio desta estrutura na parte inferior esquerda e outra haste parcialmente perceptível no canto inferior direito. Sobre esta estrutura está posicionado à direita um par de manopla¹⁹¹ sob um elmo. No terceiro e último plano do espaço apresentado, no canto superior direito, é perceptível uma estrutura retangular com outras duas estruturas retangulares estreitas sobrepostas horizontalmente, sobre elas encontra-se uma forma cilíndrica.

A figura masculina, posicionada levemente na diagonal direita em direção ao foco de luminosidade que incide sobre o espaço retratado, ao centro da obra, traça uma armadura de meio corpo de tom escuro e ornamentada com elementos dourados de motivos geométricos e florais ao longo de sua estrutura. Suas calças e sapatilhas são de uma tonalidade branca. O

¹⁸⁸ O primeiro comentário de Felipe sobre um retrato seu de Tiziano esta na carta que escreveu para a sua tia Maria da Hungria, em 5 de maio de 1551 em Augsburg. É neste documento que está a crítica do príncipe que alguns autores fazem uso para subestimar o gosto e conhecimento artístico de Felipe. O príncipe afirma que estava enviando para sua tia um retrato que não era muito de seu agrado, por parecer a sua armadura estar feita as pressas. Como o único retrato conservado de Felipe de armadura é o que se encontra no Prado, este foi considerado como a obra a qual Felipe cita na carta de 1551. Por tanto, este retrato teria sido feito no segundo encontro do príncipe com Tiziano, em Augsburg, entre 1550-1551. Para Hope esta teoria tropeça em uma série de equívocos que ele aborda em seu estudo, a razão pela qual o comentário de Felipe se associou ao retrato do Prado, deve-se ao fato que Maria de Hungria certamente possuía uma obra com as mesmas características, como aponta seu inventário póstumo, em 1558. Cf. HOPE, C. *op. cit.* 2005.; Sobre o convite de Felipe para que Tiziano se dirigisse a Augsburg ver também: KAMEN, H. *op. cit.* p. 78.;

¹⁸⁹ Cf. SALLMANN, J-M. *op. cit.* pp. 50-51.; PIERSON, P. *op. cit.* p. 34.;

¹⁹⁰ HOPE, C. *op. cit.* 2005. p. 135.

¹⁹¹ Manopla é um tipo de luva que não possui a divisão entre os dedos, exceto pelo polegar, modelo comumente utilizado em armaduras.

personagem repousa sua mão direita sobre o elmo posto à mesa, e a esquerda, portando dois anéis – um no dedo mínimo e outro no anular –, frente à lâmina de uma espada na altura de sua pélvis. Sua perna esquerda está em posição de tensão enquanto a direita está em repouso à frente, com o joelho levemente flexionado. A perspectiva horizontal da base retangular de uma coluna,¹⁹² com elementos florais ao centro, está na mesma altura do olhar do retratado, que se direciona à frente, ao encontro de quem estiver observando a obra. A cabeça do personagem apresenta cabelos curtos em tom castanho e barba curta em tom mais claro que o dos cabelos. Seu rosto angular de queixo estreito e projetado para frente se alarga até as têmporas. Seus lábios são grossos e estão fechados. A composição do ambiente é austera e sem a presença de demais elementos votivos

Segundo F. Checa Cremades, este retrato de Felipe com armadura constitui uma das mais solenes representações de poder no Renascimento, ressaltando a magnitude da obra que se assemelha a outros retratos do imperador Carlos V, além do significativo fato de o príncipe ser apresentado de armadura.¹⁹³ O historiador destaca a ligação deste modelo de representação com o estudo realizado E. Kantorowicz sobre antigos retratos de armadura, denominando-os *deuses de uniforme*.¹⁹⁴ De acordo com o estudo de Kantorowicz, estas estátuas com couraça, também conhecidas como esculturas *thoracata* (ou *thoraca*),¹⁹⁵ aparecem por diferentes regiões na época helenística, e apenas posteriormente se generalizam, quando príncipes e generais concebem sua representação a partir de formas divinas, desnudos ou vestidos. Tal prática se relaciona aos troféus e triunfos romanos que, a priori, possuíam um significado e a partir do século II se transformam na concepção de *virtus perpetua* ou *virtus invicta*.

De acordo com M. Jenkins,¹⁹⁶ este modelo de escultura, como a de Augusto de Prima Porta (c. 20 d.C.), está na gênese do retrato oficial, ou *retrato de estado*, no século XVI. A historiadora M. I. Rodríguez López¹⁹⁷ corrobora com esta idéia ao considerar a célebre estátua do *caesar* como um excepcional modelo de traje militar copiado durante o Renascimento –

¹⁹² Tradicional emblema nas representações de retratos dos Habsburgos, a coluna também é uma clara referencia de ligação com a antiguidade clássica da herança greco-romana.

¹⁹³ CHECA CREMADES, F. *op. cit.* 1989, p. 125.

¹⁹⁴ Cf.: KANTOROWICZ, E. H. *Selected studies*. New York: Locust Valley, 1965.

¹⁹⁵ 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: PEREA YÉBENES, S. Una thoracata imperial hispana, inédita, posible escultura de Trajano. *AnnMurcia*. Murcia: Universid de Murcia n° 19-20, 2003-2004. pp. 71-78.; ACUÑA FERNÁNDEZ, P. *Esculturas militares romanas de España y Portugal, I. Las esculturas thoracatas*. Madrid: CSIC, 1975.

¹⁹⁶ JENKINS, M. *op. cit.*

¹⁹⁷ RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid. *Gladius*. CSIC. N° 22, 2002. p. 238.

momento em que a armadura *thoracata* teve uma ampla repercussão –, recebendo também o nome de armadura *alla antica*.¹⁹⁸

Na Europa do século XV deu-se o desenvolvimento máximo da armadura para a função defensiva. A partir do século XVI, a armadura adquiriu um caráter suntuário e desportivo, com a difusão de decorações. Rodríguez López afirma que, em pouco mais de vinte e cinco anos, houve uma autêntica revolução decorativa no trabalho dos armeiros, com novas técnicas que atribuíram às suas peças o sentido suntuário exigida pela época. O imperador Maximiliano I teve papel destacado nesta nova prática ao regulamentar, em sua obra literária, assuntos referentes a torneios e exibições de nobres. Por volta de 1525 já havia se propagado pela Europa estes novos modos distintos da armadura, expressos na decoração dos principais centros de produção armadora – a corte de Augsburg e o ducado de Milão, que possuíam algumas características distintas.¹⁹⁹ Durante o reinado do imperador Carlos V, estes centros armadores já estavam consolidados como os de maior prestígio dentro do âmbito europeu, e o monarca seguindo a moda imposta por seu avô paterno.²⁰⁰

Segundo Checa Cremades, a vinculação de Carlos V com a Antiguidade se apresentou de duas formas distintas: como exaltação e superação desta época; e através do exemplo oferecido pelos heróis antigos. No século XVI, reis e nobres impuseram a prática de assimilar a sua própria imagem a dos heróis e deuses da mitologia clássica, feito que alcançou uma de suas principais manifestações no campo da fabricação de armas e armaduras.²⁰¹

O motivo do elmo, onde Felipe repousa sua mão direita,²⁰² sobre uma base recoberta por um tecido que reproduz a textura de veludo vermelho – cor tradicionalmente referenciada a aristocracia e aos deuses olímpicos – apresentado no retrato do príncipe também foi utilizado por Tiziano anteriormente em outros retratos, como o de meio corpo do Duque de Urbino²⁰³ e um retrato de corpo inteiro do imperador Carlos V.²⁰⁴ No entanto, deve chamar

¹⁹⁸ 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. PYHRR, S. W.; GODOY, J. A. *Heroic armor of the italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. p. 2.

¹⁹⁹ Cf. RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. *op. cit.* p. 241.

²⁰⁰ . A esmerada educação de Carlos V o havia convertido em um cavaleiro *alla antica*, um verdadeiro *miles christianus*, seguindo um código medieval de conduta. Mas, sem dúvida, os ideais surgidos com o Renascimento o fizeram, da mesma forma, conhecedor da Antiguidade clássica, de seus mitos e lendas, assuntos que exploraria, em fim, como emblemas representativos de seu poder. *Idem.* p. 246

²⁰¹ CHECA CREMADES, F. *Carlos V. La imagen de poder en el Renacimiento*. Madrid: Iberdrola, 1999. p. 199.

²⁰² Com relação a este detalhe, Campbell chama atenção para a característica de distorção natural da aparência para um efeito artístico empregado por Tiziano. 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, L. *op. cit.* p. 239.

²⁰³ Tiziano, Vecellio di Gregório. *Francesco Maria della Rovere*, 1536-1538, óleo sobre tela, 114 cm x 100 cm. Florença, Galeria de los Uffizi.

²⁰⁴ Hoje conhecido apenas a partir de uma cópia de Pantoja de la Cruz. Pantoja de la Cruz, Juan. *El emperador Carlos V*, cópia segundo Tiziano [1548], 1605, óleo sobre tela, 183 cm x 110 cm. Madrid, Museo Nacional del

nossa atenção o fato de que o elmo do retrato de Felipe, ao contrário dos dois modelos utilizados anteriormente – com a parte frontal do elmo fechada para proteger os olhos e o rosto –, é um modelo com a frente aberta, ao estilo clássico romanizado das representações dos *caeseres*, modelo semelhante ao utilizado no retrato equestre que Tiziano fez do Imperador em Mühlberg.²⁰⁵ Segundo J. Gallego, a mesa onde está o elmo, no período do *Siglo de Oro*, significa o atributo de majestade e justiça que os monarcas representam, pois o móvel quase nunca aparece em retratos *plebeyos*.²⁰⁶ Uma característica curiosa da composição desta mesa está no formato de seu apoio, que lembra uma pata de animal com garras.

O colar sobre o peito da armadura que traja Felipe é o símbolo da ordem cavaleiresca do Tosão de Ouro.²⁰⁷ A ordem foi uma das mais importantes dentre as surgidas no período final da Idade Média. Fundada durante as núpcias de Duque da Borgonha Felipe, o Bom, (1396-1467) com Isabel de Portugal (1397-1471), em 10 de janeiro de 1430, na cidade de Bruges, teve *entre os mais nobres motivos de sua criação* o papel de confrontar os ingleses e sua ordem cavaleiresca, a Jarreteira, como afirma o *indiciaire* – nome do historiógrafo oficial da corte da Borgonha – Georges Chastellain.²⁰⁸ Os mestres da ordem do Tosão de Ouro, sempre foram os duques da Borgonha. Graças ao matrimônio de Maria de Borgonha com Maximiliano I de Habsburgo, o patronato da ordem passou à Casa dos Áustrias, e com a chegada de Carlos ao trono espanhol a ordem ficou vinculada a coroa espanhola.²⁰⁹

A insígnia da ordem usada no colar é um carneiro, um velo de ouro, que faz recordar a façanha dos argonautas, ligação evidente da ordem com a mitologia clássica. No mito grego, Jasão, jovem príncipe de Yolcos, na Tesalia, partiu em busca do Velo – ou Tosão – de Ouro

Prado.

²⁰⁵ Tiziano Vecellio, *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, c. 1548, Madrid, Museo del Prado. 335 cm x 127 cm.

²⁰⁶ Cf. GALLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguiar, 1972.

²⁰⁷ A ordem do Tosão de Ouro surgiu dentro do contexto do ideal das cruzadas. A partir do século XIV e XV as ordens cavaleirescas organizadas foram chamadas de “ordens de corte”, fundadas por diversos soberanos europeus. Este, ao mesmo tempo em que buscavam fortalecer o seu poder limitando progressivamente a concorrência dos nobres a eles subordinados, precisavam reforçar os laços que os uniam a aristocracia aos grandes senhores e reis. Segundo F. Cardini, mais do que um simples valor lúdico, essas ordens ligavam mais estreitamente os governantes à aristocracia. É uma nova concepção da cavalaria, que mantém o antigo “código” – de fé cristã e de serviços às damas – associando-o à fidelidade ao membro mais importante da ordem: o soberano. Buscava-se desse modo, tornar fiel uma nobreza, nem de longe ligada de forma “monolítica” ao seu senhor. Cf. CARDINI, F. O guerreiro e o cavaleiro. IN: LE GOFF, J. (Org.) *O homem medieval*. Lisboa: Editor Estampa, 1989. p. 77.; Guerra e cruzada. IN: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. *op. cit.*, 2006. pp. 481-482.

²⁰⁸ Cf.: CHASTELLAIN, G. Declaration de Tous les Hants faits et glorieuses aventures du duc Phillippe de Bourgogne, celui qui se nomme le Grand Duc et le Grand Lion. IN: BOHLER, D. (Org.) *Splendeurs de la cour de Bourgogne*. Paris: Editions Robert Laffont, 1995.

²⁰⁹ Felipe teria de aguardar até o dia 25 de outubro de 1555, quando o imperador Carlos V celebrou um Conselho da ordem com os cavaleiros que a integravam e comunicou-os sua intenção de renunciar a todos os seus territórios a favor de seu filho, e manifestou no mesmo momento a sua vontade de ceder também a ele o mando e soberania da ordem que ostentava na qualidade de duque da Borgonha. O imperador também fez o pedido de que os cavaleiros reconhecessem Felipe como Mestre e soberano desde o momento em que a cessão se efetuará. O conselho aprovou prontamente por unanimidade o pedido de Carlos. Cf. AZCÁRRAGA SERVET, J. Felipe II: el Toisón de Oro y los sucesos de Flandes. *Cuadernos de Historia del Derecho*, Madrid, nº 6, 1999. pp. 475-490.

para que pudesse resgatar seu trono roubado por Pelias, seu tio. O príncipe reuniu um grupo de jovens heróis e semi-deuses – entre eles Hércules e Teseu – que estavam dispostos a ajudar Jasão em sua missão, passando por diversas aventuras e armadilhas 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.²¹⁰

É possível fazermos um paralelo ao mito grego com o contexto histórico contemporâneo ao retrato. O príncipe Felipe, a pedido de seu pai, viajara em direção aos Países Baixos, em 1548, justo no momento em que os dois ramos da Casa de Áustria entravam em conflito pela disputa da sucessão imperial. Felipe demonstrava que realmente queria ser Imperador. Antes e durante a reunião familiar dos Habsburgo e na Dieta Imperial de Augsburgo, em 1551, pressionou seu pai para que lhe assegurasse o título, inclusive ao seu filho don Carlos (1545-1568) também. Entre o inverno de 1550-1551, graças à mediação de Maria de Hungria, chegou-se a um acordo entre os dois ramos dos Áustria. Fernando, como “*rei dos romanos*”, sucederia Carlos como imperador, logo depois seria a vez de Felipe e após a de Maximiliano. Estabelecia-se assim o princípio de que a sucessão que se alternaria entre os dois ramos da família Habsburgo.²¹¹

A pose da figura de Felipe no retrato segue uma tradição de atitude estatuarial que faz referência a alguns dos atributos da majestade real do século XVI, além de proporcionar a possibilidade de nos remetermos à Antiguidade através da analogia ao Cânone de proporções da beleza do corpo humano e a estátua de Doríforo do escultor grego do século IV a. c., Policeto. Tradicionalmente na Espanha dos reis Habsburgo os monarcas eram sempre representados de pé, exceto na velhice quando poderiam estar apresentados sentados. Principalmente nos “*retratos de estado*”, habitualmente a visão do soberano retratado se faz de cima para baixo. Características que podemos observar no retrato de Felipe.

A expressão do rosto do príncipe Felipe é indiferente e serena, apresenta-se alheia a qualquer tipo de preocupação. A fisionomia, tão em voga na época, fazia do próprio rosto e aparência do monarca uma das formas de representar suas virtudes.²¹² Segundo o filósofo político espanhol, Juan Huarte de San Juan, em *Examen de ingenios para las ciencias* [1575], os reis teriam o humor, diferentemente dos mortais que têm vários, em equilíbrio ideal. Sua aparência e 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 os extremos branco e negro –, além de ter um peso médio e comportamento virtuoso. Estas

²¹⁰ BULFINCH, T. O velocino de ouro – Medeia. IN: *Livro de ouro da mitologia. A idade da fábula*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. pp. 159-167.

²¹¹ Cf. SALLMANN, J-M. *op. cit.* pp. 50-51.; PIERSON, P. *op. cit.* p. 34.;

²¹² BOUZA, F. *op. cit.* 1998b. p. 48.

concepções da fisionomia que apresenta Juan Huarte influenciaram diretamente 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 esta autoridade de glória divina deveria ser assim reproduzida nos retratos de corte.

Na já citada carta de Cobos ao imperador, onde era comunicado o desenvolvimento da atuação política do jovem regente e como este ia seguindo os conselhos de Carlos V enviados nas *instrucciones* de Palamós, o secretário do imperador informava que Felipe tratava os assuntos entre seus conselheiros com “*uma natural terribleza e magestad e ímpeto que estremeze.*” Anos mais tarde, já no reinado de Felipe II, seu secretário Antonio Pérez escrevia que o sorriso do rei cortava como o fio de uma espada e relatava a astúcia e sagacidade do monarca com seu olhar basilisco e olhos de gato, que cravava a alma daqueles que estavam por perto até deixá-los tremendo.²¹³

A aparência dos traços físicos de Felipe no retrato Tiziano é bem semelhante às descrições, e outros retratos de pintores, feitas do príncipe. Em 1554, John Elder, um observador escocês, descrevia Felipe tendo 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 perfecto.²¹⁴

Em 1557, na ocasião da abdicação de Carlos V a coroa imperial em Bruxelas, Federico Badoaro, em relação enviada ao senado veneziano descrevia Felipe:

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...²¹⁵

F. Bouza lembra que a Época Moderna conheceu retratos cujos objetivos eram registrar a *vera facies* dos indivíduos, seus traços mais particulares, e a partir destes retratos de absoluta similitude se abriu um amplo registro de peças que seria mais conveniente falar de verossimilitude na representação, de adequação da retórica entre a condição e o *status* do modelo e sua expressão visual.²¹⁶ O conflito entre o ideal e o real será tema fundamental no

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ *Apud* PARKER, G. *op. cit.* 2008. p. 30.

²¹⁵ *Apud*. BENNASSAR, B. *op. cit.* 2001. p. 26.

²¹⁶ O caso mais extremo desta 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 seu tratado teórico da arte pictórica *De la pintura antigua* [1548], não seria necessário nem mesmo esboçar os traços particulares de um indivíduo para reconhecer nele sua identidade real. BOUZA, F. *Palabra e imagen en la corte.*

debate teórico e metodológico de uma cultura renascentista que se fundamentou entre os modelos da retórica ciceroniana e na analogia horaciana entre pintura e poesia para forjar a imagem de um monarca no século XVI.

Apenas poucos artistas foram dignos de pintar seus reis, a analogia mais recorrente na modernidade para justificar esta prática vinha do historiador grego Caio Plínio. De acordo com este, Alexandre, o Grande, teria proibido por um édito público que qualquer pintor realizasse uma pintura sua, somente Apeles seria digno de tal honra. Na modernidade perpetuou-se a ideia de que apenas um grande artista seria digno de produzir uma pintura ou escultura de um soberano para ficar registrado pela eternidade. Tiziano Vecellio logrou em vida ter o reconhecimento de ser o maior artista de seu tempo, o Apeles de sua época,²¹⁷ e consagrou-se como retratista preferido do imperador Carlos V e futuramente continuaria a ter êxitos sob o mecenato de Felipe II.

Madrid: Abada, 2003. p. 97-105.

²¹⁷ Sobre esta comparação entre a relação de Tiziano com o imperador Carlos V, ver: PANOFSKY, E. *Tiziano. Problemas de iconografia*. Madrid: Akal, 2003. p. 31.; KENNEDY, R. W. Apelles redivivus. IN: FREEMAN SANDLER, L. *Essays in memory of Karl Lehman*. New York: Institute of Fine Arts / New York University, 1964. pp. 160 e ss.

CONCLUSÃO

A partir do Renascimento o *retrato moderno*, e mais especificamente o retrato no ambiente de corte, cristalizou-se como forma de expressão da dupla natureza real e ideal do homem. A pintura conciliou a necessidade de verossimilhança e individualização proporcionada pelo pensamento humanista e a crescente personificação do poder sobre a figura do monarca, produzindo a amalgama de uma dimensão simbólica e atemporal que o soberano exercia. A síntese entre o parecido – a verossimilitude, com hieratismo e solenidade foi o principal objetivo desta tipologia pictórica.

Contudo, a linguagem pictórica possui uma determinada capacidade para transmitir certos conceitos e idéias. Para atenuar tal limitação, os pintores fizeram uso de códigos de comunicação extra-artísticos e metalinguísticos, como o gestual e a fisionomia, a fim de apresentar e representar adequadamente o retratado. O retrato transcendeu sua função mimética e incorporou uma dimensão simbólica, além de possuir uma importante dimensão social

Para compreendermos a imagem de Felipe de Habsburgo no retrato com armadura, é fundamental e imprescindível compreendermos a influência, tanto política quanto plástica, da figura de seu pai, o imperador Carlos V. A imagem que a cultura simbólica forjou sobre o *caesar* que podemos observar em diferentes formas de representação, mas que damos maior ênfase na questão retratística, constituiu, ao longo da primeira metade do século XVI, um verdadeiro paradigma, ao proporcionar um esquema ideal da imagem de um monarca cristão.

Carlos V instaura mais do que uma nova dinastia na Espanha, fixa na península e no seu vasto império uma imagem que se mitifica. A construção de sua ascendência clássica e medieval é o principal fator legitimador desta mitificação. A necessidade de legitimar a preponderância da dinastia dos Habsburgos, e mais do que isso, defender a constituição de uma nova forma de Estado, o imperial, é assimilada na imagem de seu filho. Futuramente, no reinado de Felipe II, a imagem imperial forjada para o *caesar* será a adotada em definitivo pelo monarca, mesmo sem ostentar o título de imperador.

Vimos que entre os principais momentos desta construção legitimadora do poder representado pelos Habsburgos deu-se, sobretudo, como forma de enfrentar movimentos contestatórios e sediciosos tanto da aristocracia quanto dos súditos não nobres. A revolta dos *comuneros*, a investida de *castellanización* sobre os Habsburgo espanhóis e a resposta dada com a introdução do ritual de corte borgonhesa, a ascensão imperial de Carlos e a felicíssima

viagem do príncipe Felipe formam alguns dos marcos que definiram a prática simbólica pictórica que podemos observar no retrato do príncipe.

O retrato de Felipe por Tiziano é uma das obras que podem ser definidas como determinantes para o gênero de *retrato de estado* moderno. Vecellio consegue sutilmente nos apresentar a continuidade dos elementos da retratística imperial manifestada nas obras para Carlos V, ao ressaltar a índole guerreira e o poder político, estabelecendo a ideia de continuidade dinástica entre a imagem já constituída para o imperador e a adotada pelo príncipe. O gênero do retrato de corpo inteiro de armadura emblemático evidencia a ideia de majestade, grandiosidade e soberania. Ideais que podemos observar não apenas nos retratos, mas também na escultura e arquitetura produzidas para estes soberanos. A imagem de ambos é mais do que uma reprodução individualizadora, é o símbolo de uma forma de Estado. A concepção da arte como imagem do Estado foi muito presente e forte nas representações de Carlos V, mas esta herança será ainda mais evidente no reinado de seu filho. Este tema de fidelidade paternal e filial centra-se, sobretudo, em precedentes bíblicos e clássicos que são perceptíveis nas várias entradas triunfais realizadas por Felipe, em Salamanca em 1543, Bruxelas em 1549 e Sevilha em 1570, por exemplo.²¹⁸

Os vários elementos que acompanham o retrato outorgam um caráter tão carregado de majestade como carente de originalidade, é uma linguagem formada de convencionalismos. Representação austera de uma continuidade dinástica, o retrato - imagem mecanicamente codificada -, será o modelo da ideia de majestade que se consolidará entre os Habsburgos espanhóis. Não fará uso de tradicionais símbolos régios como a coroa, as jóias e o manto real. Os retratos de Tiziano Vecellio pintados para Carlos V e Felipe II tiveram uma grande influência, claramente identificada, nos retratos de Anthonis Mor, Sánchez Coello e Pantoja de la Cruz, além de outros pintores da escola espanhola de retratos de corte.

Concluimos com a importância de ressaltar como distintas práticas e formas de governo incidem na representação artística pictórica de Felipe de Habsburgo, a partir de uma profunda influência de tradições culturais diferentes além do destaque que a figura do Imperador Carlos V exerceu sobre seu filho. Um retrato tão significativo como este está longe de ter esgotado nestas páginas sua análise e interpretações, mas podemos compreender o motivo pelo qual ainda desperta fascínio.

²¹⁸ Ver: MADRUGAL REAL, A. Magnificencia urbana y Fiesta Real: Slamanca 1543. Elementos simbólicos en torno a la figura del Príncipe. *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, 2008. pp.103-120.; CALVETE DE ESTRELLA, J. *op. cit.*; PIZARRO GOMEZ, F. Antigüedad y emblemática en la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla en 1570. *Norba Arte*, VI, 1985. pp. 65-83.

BIBLIOGRAFIA

- ACUÑA FERNÁNDEZ, P. *Esculturas militares romanas de España y Portugal, I. Las esculturas thoracatas*. Madrid: CSIC, 1975.
- AZCÁRRAGA SERVET, J. Felipe II: el Toisón de Oro y los sucesos de Flandes. *Cuadernos de Historia del Derecho*, Madrid, nº 6, 1999.
- ARASSE, D. “Cara Giulia”. IN: *On n’y voit rien*. Paris: Folio/Essais, 2003.
- BARCELÓ, M. Los antiguos territorios de la corona de Aragón. IN: _____ (Dir.). *Historia de los pueblos de España*, Tomo III, Barcelona: Argos-Vergara, 1984.
- BASCHET, J. Introduction: la image-object. IN: BASCHET, J.; SCHMITT, J.-C. *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d’Or, 1996.
- 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.
- BENNASSAR, B. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001.
- _____. *Historia de los españoles. I. Siglos VI-XVII*. Barcelona: Crítica, 1989.
- BÉRENGER, J. *El imperio de los Habsburgo*. Crítica: Barcelona, 1993.
- BEZERRA DE MENESES, U. Fontes visuais, cultura visual, historia visual, balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Humanitas, vol. 23, nº 45, 2003.
- BONNE, J.-C. À la recherche des images médiévales. *Annales ESC*, mars-avril, nº 2, 1991.
- BOUZA, F. *Imagen y propaganda*. Madrid: Akal, 1998.
- _____. *Palabra e imagen en la corte*. Madrid: Abada, 2003.
- _____. La majestad de Felipe II. Constucción del mito real. IN: MARTÍNEZ MILLÁN, J. (Ed.). *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- BROWN, J. *Pintura na Espanha 1500-1700*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.
- BURKE, P. *El renacimiento*. Madrid: Alianza. 1995.
- BRAUDEL, F. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Felipe II*. 2 vol. Lisboa: Martins Fontes, 1984.
- BULFINCH, T. O velocino de ouro – Medeia. IN: *Livro de ouro da mitologia. A idade da fábula*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CALVETE DE ESTRELLA, J. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe (Felicíssimo viaje de Felipe II)*. Madrid: Museo del Prado, 2001.

- CAMPBELL, L. *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. Yale: University Press, 1990.
- CARDINI, F. O guerreiro e o cavaleiro. IN: LE GOFF, J. (Org.) *O homem medieval*. Lisboa: Editor Estampa, 1989.
- CHABOD, F. *Carlos V y su imperio*. Mexico: FCE, 1995.
- CHARTIER, R. *A beira da falésia*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- CHASTELLAIN, G. Declaration de Tous les Hants faits et glorieuses aventures du duc Phillipe de Bourgogne, celui qui se nomme le Grand Duc et le Grand Lion. IN: BOHLER, D. (Org.) *Splendeurs de la cour de Bourgogne*. Paris: Editions Robert laffont, 1995.
- CHECA CREMADES, F. *Carlos V. La imagen de poder en el Renacimiento*. Madrid: Iberdrola, 1999.
- _____. *Felipe II, mecenas de las arte*. Madrid: Nerea, 1997.
- _____. Felipe II en El Escorial: la representación del poder real. *Anales de historia del arte*, Madrid: Universidad Complutense, nº 1, 1989. p. 121-140.
- _____. *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea, 1994.
- _____. *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998 - 10 de enero de 1999, 1998. p. 25-56. [Catálogo da exposição]
- _____. 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 en El Escorial: la representación del poder real. *Anales de historia del arte*. Madrid: Universidad Complutense. Nº 1, 1989.
- CLAVERO, B. Hispanos físicos, 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.
- COLI, J. Como estudar a arte brasileira do século XIX? IN: *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro, 1999. [Catálogo de exposição].
- DACOS, N. Aller apprendre à peindre à Rome en venant des anciens Pays-Bas ou de la Péninsule Ibérique. Un essai de périodisation, l'exemple de Luis de Vargas et un Fux. IN: REDONDO CANTER, M. J. (Coord.) *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
- DESFOURNEAUX, M. *La vie quotidienne em Espagne au Siècle d'Or*. Paris: Hachette, 1996.

- DUCROT, O.; TODOROV, T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- ECO, U. *O Signo*. Lisboa: Presença, 1997.
- ELLIOTT, J. H. *La España imperial 1469-1716*. Barcelona: Vicens Vives, 2005.
- _____. “Máquina insigne”: la monarquía hispana en el reinado de Felipe II. IN: FEROS, A.; GELABERT, J. (Orgs.). *España en tiempos Del Quijote*. Madrid: Punto de Lectura, 2005.
- ESCUDEIRO, J. A. *Felipe II. El Rey en El despacho*. Madrid: Complutense, 2002.
- FALOMIR FAUS, M. *Arte en Valencia 1472-1522*. Valencia: Generalitat Valenciana / Consell Valencia de Cultura, 1996.
- FERNANDEZ ALBALADEJO, P. *Fragments de Monarquia*. Madrid: Alianza Universidad, 1992.
- FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. *Carlos V. Un hombre para Europa*. Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- _____. *La España del emperador Carlos V*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- _____. *Política mundial de Carlos V y Felipe II*. Madrid: CSIC, 1966.
- FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. (Dir.). *Historia de Castilla y León*. Madrid: 1983.
- FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. (Ed.) *Corpus documental de Carlos V*. 5 vol. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- FONTÁN, A.; AXER, J. (Eds) *Españoles y polacos en la corte de Carlos V. Cartas del embajador Juan Dantisco*. Madrid: Alianza, 1994.
- FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FUSTER, J. *Rebeldes y heterodoxos*. Barcelona: Ariel, 1972.
- GALLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguiar, 1972.
- GARCÍA CÁRCEL, R. *Las germanías de Valencia*. Barcelona: Ediciones 62, 1975.
- GINZBURG, C. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- _____. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. IN: *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2006.
- _____. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO. J. L. *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*. Tese de Doutorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997.

- _____. *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546). La formación de un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- _____. "Felipe II, Princeps Hispaniarum: la castellanización de un príncipe Habsburgo (1527-1547)" *Manuscripts*, 1998, vol. 16.
- GRUZINSKI, S. *A colonização do imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GUTIÉRREZ NIETO, J. I. *Las comunidades como movimiento antiseñorial*. Barcelona: Planeta, 1973.
- HALICZER, S. *Los comuneros de Castilla. La forja de una revolución, 1475-1521*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987.
- HOPE, C. *Titian*. London: Jupter Books, 1980.
- _____. El retrato de Felipe II de Tiziano y su contexto. IN: VVAA, *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005. p. 127-148.
- HUIZINGA, J. *Erasmus and the age of reformation*. New York: Dover Publications, 2001.
- Isabella. *Testamento de Isabel la Católica y Acta matrimonial*. Madrid: Testimonio, 1992.
- _____. *El testamento de Isabel la Católica y otras consideraciones entorno a su muerte*. Madrid: Instituto de Historia Eclesiástica Isabel la Católica, 2004.
- JANSON, H. W. *História geral da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- JENKINS, M. *The state portrait. It's origin and evolution*. New York: College Art Association of America, 1947.
- KAMEN, H. *Felipe de Espanha*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- KAMEN, H.; PÉREZ, J. *La imagen internacional de la España de Felipe II*. Valladolid: Univ. de Valladolid, 1980.
- KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do rei. Um estudo sobre teologia medieval*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2000.
- _____. *Selected studies*. New York: Locust Valley, 1965.
- KENINSTON. H. *Francisco de los Cobos, secretary of emperor Charles V*. Pittsburg: 1960.
- KENNEDY, R. W. Apelles redivivus. IN: FREEMAN SANDLER, L. *Essays in memory of Karl Lehman*. New York: Institute of Fine Arts / New York University, 1964.
- KUSCHE ZETTELMEYER, M. El caballero cristiano y su dama: el retrato de representación de cuerpo entero. *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 13, N°. 25, 2004.
- LE GOFF, J.; SCHMITT, J-C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru : EDUSC, 2006.
- LISÓN TOLOSANA, C. *La imagen del rey*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

- MADRUGAL REAL, A. Magnificencia urbana y Fiesta Real: Salamanca 1543. Elementos simbólicos en torno a la figura del Príncipe. *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, 2008.
- MARIN, L. *Opacité de la peinture*. Paris: Usher, 1989.
- MARAVALL, J. A. *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid: Boletín oficial del Estado / Centro de estudios políticos y constitucionales, 1999.
- _____. *Las comunidades de Castilla. Una primera revolución moderna*. Madrid: Revista de Occidente, 1984.
- _____. *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*. Madrid: Siglo XXI, 1982.
- MARSDEN, C. Entrées et fêtes espagnoles au XVIe. siècle. IN : JACQUOT, J. *Fêtes de la Renaissance*. Vol. II. Paris: Éditions Du CNRS.
- MARTINDALE, A. *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*. Marsden: The Fourth Gerson Lecture / University of Groningen, 1988.
- MATTINGLY, G. *Renaissance Diplomacy*. London: Dover Publications, 1995.
- MILLÁN, J. M. *Felipe II (1527-1598). Europa y la monarquía católica*. Madrid: Parteluz, 1998.
- MUKAROVSKY, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- Museo Nacional del Prado. *El retrato del Renacimiento*. Madrid, 2008. [Catálogo de exposición]
- NEIVA, E. Imagem História e Semiótica. IN: *Anais do Museu Paulista*. n° 1. São Paulo: Museu Paulista, 1993.
- PANOFSKY, E. *Arquitetura gótica e escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1986.
- _____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Tiziano. Problemas de iconografía*. Madrid: Akal, 2003.
- PARKER, G. *Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial. 2008.
- _____. *La gran estrategia de Felipe II*. Madrid: Alianza, 1998.
- 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*. Madrid: Siglo XXI, 1981.
- PERRY, A. *Linhagens do Estado absolutista*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PETRARCA, F. Soneto LVII. IN: *Cancionero*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- PIERSON, P. *Felipe II de España*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

- PIZARRO GOMEZ, F. Antigüedad y emblemática en la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla en 1570. *Norba Arte*, VI, 1985.
- PYHRR, S. W.; GODOY, J. A. *Heroic armor of the italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid. *Gladius*. CSIC. Nº. 22, 2002.
- SALLMANN, J.-M. *Géopolitique du XVIe siècle 1490-1618*. Paris: Édition du Seuil. 2003.
- SANDOVAL, P. de. *Vida y hechos Del Emperador Carlos V*, Vol. I. Pamplona: 1614.
- SANTA CRUZ, A. de. *Crónica del emperador Carlos V*. Vol. I. Madrid: Impr. del Patronato de Huérfanos de Intendencia é Intervención Militares, 1920.
- SCHMITT, J.-C. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.
- _____. L'historien et les images. In : OEXLE, O. G. (Org.). *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*. Wallstein Verlag : Göttingen, 1997.
- SKINNER, Q. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SUAREZ FERNÁNDEZ, L. Análisis del "testamento de Isabel la Católica". *Cuadernos de Historia Moderna*. n. 13, 1992.
- VALDEÓN LUQUE, J. *Los Trastámaras*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2001.
- VALDEÓN, J; PÉREZ, J.; JULIÁ, S. *Historia de España*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- VÁZQUEZ GESTAL, P. *El espacio Del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.
- VILAR, P. *Oro e moneda na historia (1450-1920)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- WANDRUSZKA, A. *The House of Habsburg: Six Hundred Years of a European Dynasty*. New York: Greenwood Press, 1975.
- WARNKE, M. *The court artist. On the Ancestry of modern artist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- WIND, E. *A eloquência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997.
- WIRTH, J. *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècles)*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- WÖLFFLIN, H. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpes, 2007.
- _____. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

IMAGEM 2



IMAGEM 3



IMAGEM 4



IMAGEM 5

