

Carlos V e Tiziano: a construção da
imagem imperial por meio de retratos
Isabel Hargrave*

Resumo:

Entre 1530 e 1550 o pintor Tiziano Vecellio e o imperador Carlos V desenvolveram uma das relações de mecenatos mais frutíferas do século XVI. Em duas ocasiões, com quinze anos de separação entre elas, Tiziano pintou quatro retratos de Carlos V, através dos quais foi capaz de criar a representação do poder imperial, e de transmitir à posteridade a imagem de Carlos V, tal como a conhecemos hoje. Ao traduzir em imagem o conceito do imperador em sua dupla função, como militar e como governante civil, Tiziano criou tipologias que seguiram como modelo de retratos nos séculos seguintes, como o retrato de corpo inteiro e o retrato equestre.

Palavras-chave: retrato de corte; Tiziano; Carlos V.

Abstract:

Between 1530 and 1550 the painter Titian and the emperor Charles V engaged in one of the most fruitful relationship of patronage in the XVIth century. In two occasions, with fifteen years apart, Titian painted four portraits of Charles V, through which he was capable of representing the imperial power and transmitting the image of Charles V to posterity. Through translating into image the concetto of the emperor in his dual function, as military and as civil ruler, Titian created typologies that were followed as models throughout the following centuries, such as the full-length portrait, and the equestrian portrait.

Keywords: court portrait; Titian; Charles V.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. E-mail: belh@uol.com.br.

Isabel Hargrave

Em outubro de 1545 Tiziano Vecellio, pintor veneziano, envia ao imperador Carlos V dois retratos da Imperatriz Isabel de Portugal – esposa de Carlos V, falecida em 1539 – (um deles hoje perdido), pedindo para que o Imperador responda apontando as eventuais falhas dos retratos de modo que o pintor as possa consertar. Mas recomenda que o Imperador reenvie-lhe o retrato, e não deixe que outro pintor interfira na tela (MANCINI, 1998, p. 160)¹. Dois anos depois, em carta de 21 de outubro de 1547, Carlos V, que estava em Augsburg para a Dieta, pede para que o embaixador espanhol em Veneza, Juan Hurtado de Mendoza, convide Tiziano a se juntar à corte, para consertar aqueles retratos da Imperatriz (MANCINI, 1998, p. 165)². Fernando Checa cita um documento em que se fala dos problemas das telas:

O grande está muito bom... e nos agradou muito... Apenas uma coisa nos parece que deverá retocar um pouco, que é no nariz, mas, porque no que Tiziano pôs a mão, ninguém mais deve pôr, o mandamos guardar e levaremos para que, quando passemos pela Itália, ele mesmo o corrija. (CHECA, 1994, pp. 200-202)³.

¹ Carta de 5 de outubro de 1545: "(...) Ao senhor Don Diego [Hurtado] de Mendoza realizei os dois retratos da Serenissima Imperatriz, nos quais fiz toda diligência que me foi possível; teria eu mesmo levado-os se a distância da viagem na minha idade me permitisse; peço a Vossa Majestade que me mande dizer as falhas e defeitos, reenviando-me em seguida, para que eu lhe corrija; e não consinta, Vossa Majestade, que algum outro ponha as mãos nas telas (...)". Tradução livre da autora. No original: "(...) Al Signor Don Diego di Mendoza ho consignato li dui retrati della Serenissima Imperatrice, ne i qualli ho fatto tutta la diligentia che mi è statta possibile, haveria voluto portale io stesso se la longheza del viaggio nel l'età mia me concedessen; prego a Vostra Maestà mi mandi a dir li falli e li mancamenti, rimandandomeli in dietro, acciò che li emendi; et non consenta Vossa Maestà che un altro metta le mani in essi (...)". (grifos nossos).

² "Direis a Tiziano que queremos que ele venha aqui para corrigir o retrato da Imperatriz, que tenha glória, que chegou um pouco desgastado do caminho, faz agora dois anos; (...)". Tradução livre da autora. No original: "(...) Direis a Ticiano que nos querriamos que se llegasse aquí para aderezar el retracto de la Emperatriz, que haya gloria, que llegó un poco gastado del camino, agora dos años; (...)".

³ Tradução livre da autora. No original: el "grande está muy bueno... y nos ha contentado mucho... Sólo una cosa nos parece que se devrá aderezar un poco, es en la nariz, pero, porque en lo que Ticiano ha puesto la mano no la ha de poner otro, le havemos mandado guardar y llevaremos para que, quando passaremos por Italia, él mismo lo adereze". Fernando Checa não cita a fonte exata, nem a data do documento, mas provavelmente se trata de uma carta de Carlos V a algum de seus embaixadores, do momento em que os retratos chegaram até ele.

Esse documento é significativo por mostrar diversos aspectos da relação do Imperador com o pintor, e sua preocupação com a imagem da corte. Em primeiro lugar percebemos o apreço que Tiziano gozava como retratista exclusivo⁴. Não apenas “en lo que Ticiano ha puesto la mano no la ha de poner otro”, mas também, ao dizer isso, e ao guardar o retrato para que Tiziano o retoque de suas próprias mãos, o Imperador estava cumprindo o que havia sido pedido pelo pintor, na carta de 5 de outubro de 1545. Além disso, a preocupação com o detalhe do nariz de sua amada já morta mostra o controle que Carlos V gostava de ter sobre as imagens da corte que se reproduziam. Em outras ocasiões ele demonstrará esse mesmo cuidado com seus próprios retratos, num esforço por obter uma face sistemática e definitiva que, como Martin Warnke coloca, fez parte do processo da produção de retratos de governantes, e que pode também explicar por que, dentro de todos os gêneros de pintura, foi no retrato que os primeiros verdadeiros especialistas se desenvolveram (BEYER, 2003, p. 163).

O primeiro contato entre o Imperador Carlos V e o pintor veneziano Tiziano Vecellio se deu através de Federico Gonzaga, duque de Mantova, em Parma, em outubro de 1529⁵. Em 1532, dessa vez na própria corte do

⁴ Em 1532, pouco depois de ter seus primeiros retratos pintados por Tiziano, Carlos V, de volta à Espanha, outorgou ao artista o título de conde palatino do Palácio Lateranense, enobrecendo assim o artista; além disso, o imperador elevou-o a cavaleiro da ordem do Speron d'Oro (Esporão de Ouro) – título frequentemente associado ao de Conde Paladino. O ato de conferir títulos de nobreza a artistas era tipicamente espanhol, tendo sido amplamente reforçado pelos Habsburgo, e inserido como prática na Itália. Na patente de nobreza concedida a Tiziano, Carlos V relaciona explicitamente o pintor a Apeles, retratista de Alexandre, o Grande, chamando-o de “Apeles do século”. De acordo com Charles Hope, esse era um tipo de elogio não raro para pintores durante o Renascimento. Entretanto, no caso da relação entre Tiziano e Carlos V, podemos chamar a atenção para o particular de a relação artista-imperador se espelhar na afinidade entre Apeles e Alexandre, a quem, por analogia, Carlos V também acaba se comparando. Pelos quinze anos seguintes na relação de mecenato, Tiziano será tratado como Primer Pintor do Imperador. (CHECA, 1994, p. 200; PALLUCCHINI, 1969, p. 69; CAMPBELL, 1990, p. 234; HOPE, 1979, pp. 7-10; HOPE, 2003, p. 89; MANCINI, 1998, p. 37; VASARI, 1993, p. 1293)

⁵ Vasari se engana ao narrar que o primeiro encontro entre o pintor e o Imperador teria ocorrido em Bolonha, em 1530, por intermédio do cardeal Ippolito de' Medici: “Diz-se que no ano de 1530, estando o Imperador Carlos V em Bolonha, Tiziano, por

Isabel Hargrave

duque, em Mantova, Tiziano e o Imperador se encontram novamente. Os dois retratos supostamente pintados por Tiziano nesses primeiros encontros se perderam, sendo que do segundo conservam-se ainda pelo menos três cópias: uma xilogravura de Giovanni Britto⁶ [Figura 1] (FREEDMAN, 1995, p. 119), uma tela, anônima⁷ [Figura 2] (CAMPBELL, 1990, 234), e uma cópia de Pieter Pauwel Rubens, de 1603, em coleção privada na Inglaterra⁸ [Figura 3]. (CHECA, 1994, p. 199).

meio de Pietro Aretino, foi chamado pelo cardeal Ippolito de' Medici, onde fez um bellissimo retrato de sua majestade todo em armadura (...). Tradução livre da autora. No original: "Dicesi che l'anno 1530, essendo Carlo V imperatore in Bologna, fu dal cardinale Ippolito de' Medici, Tiziano, per mezzo di Pietro Aretino, chiamato là, dova fece un bellissimo ritratto di sua maestà tutto armato (...)" (VASARI, 1993, p. 1290). O mais provável, segundo Charles Hope, é que o cardeal Ippolito tenha sugerido o convite de Tiziano para Bolonha, em 1532-33. O cardeal teria passado recentemente duas semanas em Veneza, onde teve a companhia da cortesã Angela Zaffetta, amiga próxima de Pietro Aretino, e havia encomendado um retrato seu ao pintor, cuja posição em três-quartos resulta similar a do Carlos V com armadura, na cópia de Rubens (HOPE, 2003: 88). No entanto, Luba Freedman sugere que Carlos V teria decidido encomendar um retrato seu a Tiziano após ter visto o retrato de seu anfitrião, Federico Gonzaga, em uma visita a Mantova em agosto de 1532. Essa hipótese é sugerida em carta de Aretino à Imperatriz, Isabel de Portugal, e em carta de Federico Gonzaga a Tiziano, de 7 de novembro de 1532, que apressa o pintor a vir pintar o Imperador em Bolonha o quanto antes. (FREEDMAN, 1995, p. 117-118).

⁶ Mencionado por Luba freedman como a única cópia remanescente.

⁷ Segundo Campbell, há acréscimos nessa tela, acima e abaixo, de cerca de 3 cm cada. Nem todas as cópias conhecidas dessa tela incluem paisagens, mas para Campbell a paisagem parece mais ao estilo de Tiziano, e não poderia ser uma invenção do copista. Ver também WETHEY, 1971, pp. 191-193; HOPE, 1980, pp. 76-78.

⁸ Mencionada por Fernando Checa como sendo a única cópia remanescente.

Carlos V e Tiziano: a construção da imagem...



Figura 1. Giovanni Britto a partir de Tiziano, Carlos V com armadura, 1532. Xilogravura. Graphische Sammlung Albertina, Vienna.



Figura 2. A partir de Tiziano, O Imperador Carlos V segurando uma espada desembainhada, tela, 126,5 x 101,1 cm. Orlando Montagu Collection, Londres.



Figura 3. Pieter Paul Rubens, a partir de Tiziano. Carlos V com armadura, empunhando uma espada desembainhada. 1603. Coleção Privada, Inglaterra.

Isabel Hargrave

Observando-se as três obras, apesar de suas pequenas diferenças, é possível ter uma ideia bastante próxima de como teria sido a composição original. A tela de Rubens, especialmente, considerando-se o costume do pintor de fazer cópias fiéis dos grandes pintores italianos, pode ser compreendida como a mais próxima do retrato original. Além disso, a abertura de uma janela para paisagem será um traço mais presente nos retratos de Tiziano apenas alguns anos mais tarde⁹, e, ao colocar a tela de Rubens ao lado do posterior retrato que Tiziano faz de Francesco Maria della Rovere [Figura 4], é possível perceber semelhanças compositivas¹⁰.



Figura 4. Tiziano, Retrato de Francesco Maria della Rovere. 1536-38, Óleo sobre tela, 114 x 103 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

Considerando-se, portanto, que estamos provavelmente lidando com uma representação muito próxima da que Tiziano realizara, nos parece

⁹ Como no Retrato de Eleonora Gonzaga [Figura 8].

¹⁰ Para efeito de comparação, publicamos a imagem do Retrato de Francesco Maria della Rovere invertida.

pertinente fazer uma breve análise da tela, a fim de podermos acompanhar a evolução da relação entre o pintor e o Imperador.

Carlos V está vestindo suas armaduras, posicionado de pé com o corpo e o rosto voltados para a direita, e os olhos direcionados para o centro da superfície da tela, encarando o espectador. Seu corpo é cortado pouco acima dos joelhos. Com a mão direita abaixada e próxima ao corpo, ele empunha sua espada, enquanto apoia a mão esquerda no quadril. Apenas a gravura mostra uma composição distinta: além de a imagem estar invertida e cortada no tórax, o braço de Carlos V está mais alto e o imperador não encara o espectador; talvez se trate de uma cópia a partir de alguma versão que Tiziano tenha feito da tela original. Nas duas telas uma mesa alta, colocada atrás do modelo, coberta por um tecido de veludo, situa o personagem num espaço tridimensional, cuja definição é reforçada pelo volume criado principalmente pelos reflexos de luz em sua armadura. É interessante notar como o trabalho dos reflexos é semelhante nas duas telas. Sobre o pano vermelho está o elmo do governante-militar, com um grande penacho, sugerindo a ideia do cavaleiro armado dos pés à cabeça.

A tela copiada por Rubens, especialmente, guarda proximidades estilísticas com o Retrato de Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, também de Tiziano. Se dispusermos os dois retratos lado a lado, invertendo o segundo, as aproximações ficam evidentes. O recorte do corpo é feito praticamente na mesma altura; o grau de rotação é o mesmo; ambos os personagens encaram o observador com o mesmo olhar confiante; estão vestidos de armadura e com o elmo apoiado sobre uma alta mesa coberta por um pano vermelho. Os reflexos nas armaduras sugerem uma janela para a entrada de luz nas laterais (à direita em Carlos V e à esquerda em Francesco Maria della Rovere).

O século XVI vive mudanças extremas no âmbito político, assim como nos modos de crer, pensar e representar (CASTELNUOVO, 2006, p. 29). O Saque de Roma de 1527 reorganiza as forças políticas, Carlos V emerge como um poder quase hegemônico nas diversas regiões italianas,

superando, inclusive, as forças papais, que no momento estavam com os Médici. Esse poder se consolidará com a coroação de Carlos V como Imperador dos Romanos, em 1530. É neste contexto que Tiziano faz este primeiro retrato de Carlos V, do qual temos apenas fiéis aproximações, e nele o imperador é representado como defensor da fé (*Diffensore de la Fede*), conforme ele havia sido proclamado em sua coroação de 1530¹¹. Segundo Luba Freedman, a espada desembainhada e empunhada é uma clara alusão ao poder imperial (note-se a ausência desse recurso no retrato do duque de Urbino), e teria clara relação com o texto de Erasmo, *Educação de um Príncipe Cristão*, endereçado ao jovem Carlos V em 1516¹² (FREEDMAN, 1995, p. 119). No entanto, é notável que os únicos elementos simbólicos do poder imperial são justamente sua armadura e a espada desembainhada. Essa é a primeira vez em que Tiziano utiliza seu recurso de “escassez de pertences”, concentrando a majestade de Carlos V na postura imponente, no olhar confiante, e na idealização dos traços de seu rosto (FREEDMAN, 1995, p. 120).

Com o Retrato de Carlos V com armadura, Tiziano insere a figura do imperador na tipologia de um tipo de retrato que se divulgou largamente com o conceito de Retrato de Estado (*State Portrait*), que poderia, no entanto, ser melhor compreendido, como argumenta Luiz Marques, pelo conceito de Retrato de Corte (*Court Portrait*). Essa tendência, que se manifesta com frequência a partir do primeiro quarto do século XVI, se diferencia profundamente das intenções de análise fisiognômica de finais do século XV e começo do XVI, e procura transpor a ênfase dos atributos

¹¹ Carlos V é coroado Imperador em Bolonha pelo papa Clemente VII, três anos após o Saque de Roma – que foi a grande demonstração do poderio militar do soberano espanhol.

¹² Segundo Freedman, Erasmo aconselha o jovem príncipe a considerar os significados dos ornamentos reais, e pergunta retoricamente qual era o significado de empunhar uma espada, ao que imediatamente responde que isso significava que “seu país tinha que ser mais seguro sob proteção deste homem, salvo tanto dos inimigos externos, quanto dos internos”. Tradução livre da autora. No original: *his country ought to be safe under the protection of this man, safe both from outside enemies and those within.*”

“internos” (da alma) para os atributos “externos” do modelo – não necessariamente objetos, mas sim para a presença física do modelo na tela. A evolução da retratística tizianesca já aponta nesse sentido, como mostra o retrato analisado, desde antes de seus primeiros contatos com Carlos V. Num primeiro período, Tiziano ainda se ligava muito ao modelo belliniano, e sobretudo ao giorgionesco, tendendo a focar a centralidade do retrato no olhar do modelo, na análise da profundidade “psicológica” presente nas suas expressões faciais. Cada vez mais, ainda antes do primeiro retrato que pinta de Carlos V, o pintor vai aumentando gradativamente o tamanho de suas telas, mostrando cada vez mais partes do corpo de seu retratado, estendendo o recorte até pouco acima do joelho; inserindo seu sujeito em um espaço cada vez menos abstrato, e já não o separa do observador com o uso do parapeito de pedra.

Luba Freedman apresenta a tese de que Tiziano é o único pintor capaz de captar e representar virtuosamente o que chama de *concetto* do imperador; isto é, a capacidade de retratar não apenas os traços de Carlos V, mas de fazê-los adequarem-se a sua majestade imperial¹³ (FREEDMAN, 1995, p. 114), neste primeiro retrato, apresentado no aspecto defensivo do imperador. Somado ao retrato seguinte, Retrato de Carlos V com o cão, o pintor foi capaz de mostrar aspectos que correspondem à dupla natureza da função do imperador: a defensiva e a legislativa. Esses dois primeiros retratos, o com armadura e o com o cão, marcam o primeiro momento do pintor em desenvolver um modo efetivo de retratar o caráter, o *concetto* imperial. Esse esforço alcançará o auge nos dois retratos de quinze anos depois, feitos na primeira visita de Tiziano a Augsburg, em 1548.

¹³ Como Pietro Aretino afirmara em carta à Imperatriz Isabel em 18 de dezembro de 1537: “Tiziano, inflamado do desejo de mostrar pela virtude de suas mãos César, ele mesmo, ao próprio César”. Tradução livre da autora. No original: “Tiziano... infiammato del desiderio di mostrare per virtù de le sue mani Cesare istesso a Cesare proprio”.

Isabel Hargrave

Federico Gonzaga¹⁴, que estabeleceu o contato entre o pintor e o Imperador, movido por interesses pessoais¹⁵ (POMMIER, 2007, p. 18), pouco poderia imaginar que acabava de constituir uma das relações de mecenato mais significativas do século XVI. Esses primeiros encontros, como sublinha Matteo Mancini, marcaram verdadeiramente um *punto di non ritorno*¹⁶ na história da arte (MANCINI, 1998, p. 15). Depois dos primeiros retratos de Carlos V pintados por Tiziano, o veneziano não será apenas requerido como o pintor oficial, mas mais precisamente como retratista oficial de Carlos V. Em carta a Francisco de los Cobos, de setembro de 1533, Rodrigo Niño¹⁷ escreve que “as majestades do imperador e da imperatriz não querem [a Tiziano], senão para pintar retratos”¹⁸ (CHECA, 1994, p. 200). Apesar de não ter permanecido como único retratista de Carlos V, é principalmente através das imagens construídas por Tiziano que o rosto do Imperador fica conhecido pelos contemporâneos e pela posteridade (HOPE, 2003, p. 89).

Em 1533, em Bolonha, Carlos V se encontra novamente com o retratista. Deste encontro conserva-se o famoso Retrato de Carlos V com o cão [Figura 5], feito por Tiziano. Este retrato é similar ao pintado por Jakob Seisenegger [Figura 6], nos mesmos anos (1532-33).

¹⁴ Tiziano também pinta um retrato do duque, neste mesmo encontro: Retrato de Federico Gonzaga, 1529. Museo do Prado, Madrid.

¹⁵ Federico II é feito duque de Mântova por Carlos V em 1530.

¹⁶ “Ponto sem volta”.

¹⁷ Francisco de los Cobos, assim como don Lope de Soria, foi sucessor de Rodrigo Niño como embaixador espanhol de Carlos V em Veneza.

¹⁸ Tradução livre da autora. No original: “las magestades del emperador y la emperatriz no quieren [a Tiziano], sino para hacer retratos”.



Figura 5. Tiziano, Retrato de Carlos V com o cão, 1533. Óleo sobre tela, 192 x 111 cm. Museo del Prado, Madrid.



Figura 6. Jakob Seisenegger, Retrato de Carlos V com o cão, 1532. Óleo sobre tela, 205 x 123 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Andreas Beyer levanta a hipótese de que o retrato pintado por Tiziano seria um original, e não a cópia, em oposição à hipótese mais presente na historiografia tradicional, de que o retrato pintado por Tiziano seria uma cópia do de Seisenegger. Segundo Beyer, apesar de a tela de Seisenegger ser datada de 1532, com confirmação documental escrita, novas análises radiográficas mostraram que este retrato apresenta pouquíssimas correções, ao passo que o de Tiziano mostra muitas mudanças, inclusive na posição da perna direita do imperador e do focinho do cão, que originalmente apontaria para baixo (BEYER, 2003, p. 163). Seria, portanto, estranho pensar que Seisenegger teria concebido toda a organização de sua tela de uma só vez e, além disso, Tiziano, ao copiá-la, teria primeiro pensado em alterar alguns aspectos, e depois desistido, para copiá-la fielmente. No entanto, alguns autores ressaltam a hipótese de que a obra de Tiziano seria de fato uma cópia e que ela teria sido feita não a partir do retrato em si, mas de desenhos

representando o retrato original. Segundo Charles Hope, isso pode ser percebido pelo fato de os dois retratos serem idênticos na composição geral, mas diferirem nos detalhes, como na cortina ou na coleira do cão, o que normalmente seria observado numa cópia feita diretamente a partir da tela original.¹⁹

Se compararmos o Retrato de Carlos V com o cão de Tiziano com o de Seisenegger, fica evidente a capacidade do pintor italiano em criar uma atmosfera majestosa para o governante, o que na tela de Seisenegger é mais dependente dos elementos externos do que da própria postura do Imperador. Na tela de Seisenegger, recebem maiores destaques a grossa e pesada cortina verde ao fundo, o chão de mármore reluzente, o pesado colar e o cinto dourados, e a presença do imperador é diminuta dentro do espaço: o ambiente se justapõe à própria personagem.

Tiziano, por sua vez, alcança a representação majestosa, numa espécie de mise en scène do aparato imperial de Carlos V. O jogo suave de luz e sombras nas pernas e no tronco do Imperador criam o efeito de uma atmosfera que envolve todo seu corpo, e a luz refletida em suas roupas com um brilho “natural”, em oposição à escuridão do ambiente ao redor, dá mais destaque à grandeza de Carlos V. O corpo do Imperador domina o espaço quase todo da tela, e é pintado mais alto e magro, visto a paritr de

¹⁹ Segundo Lorne Campbell, a tela de Seisenegger, assinada com o monograma do artista e datada em 1532, é descrita em detalhes em carta deste a Ferdinando I, irmão de Carlos V, e seu mecenas, em 1535: “(...) Seisenegger menciona que pintou o retrato do natural em Bolonha, lista as roupas que Carlos está usando e identifica os materiais dos quais elas são feitas (...)” Tradução livre da autora. No original: “(...) Seisenegger mentions that he painted the portrait from life at Bologna, lists the clothes that Charles is wearing and identifies the materials from which they are made (...)”. (CAMPBELL, 1990, p. 235). Freedman menciona uma carta de Aretino para a Imperatriz Isabel que sugere que Carlos V teria encomendado o retrato com o cão após ter visto o retrato feito por Tiziano de Federico Gonzaga com o cão. Nesse caso, seria mais plausível pensar na hipótese de Beyer, de que a encomenda teria sido feita a Tiziano, e que Seisenegger poderia ter realizado a cópia para mandar para o irmão do Imperador. (FREEDMAN, 1995, p. 120; CAMPBELL, 1990, p. 235; HOPE, 2003, p. 89).

um olhar ligeiramente dal sotto in su. Tiziano não se intimida ao diminuir a importância dos elementos ao redor, utilizando novamente sua “escassez de pertences”. Dessa forma, e pela simplicidade do ambiente, a obra apresenta uma impressão mais unificada, e um ar de dignidade e serenidade imperial emerge de toda a tela (FREEDMAN, 1995, p. 123).

Apenas pelo fato de reduzir os elementos presentes na tela, Tiziano engrandece o valor hierárquico do retrato de Carlos V (a figura do Imperador sozinha é suficiente para sustentar o peso de seu status, sem elementos materiais que o comprovem), conseguindo assim satisfazer as razões mais profundas da retratística imperial, correspondendo novamente à representação do *concetto* do imperador, desta vez, em sua função cívica. No Retrato de Carlos V com o cão, enfim, Tiziano constrói um exemplo paradigmático do Retrato de Corte.

Ao realizar o Retrato de Carlos V com o cão, Tiziano depara-se pela primeira vez com o retrato de corpo inteiro, que o acompanhará pelo resto de sua carreira, especialmente em seus retratos de corte. Essa tipologia era mais característica da retratística nórdica e chegara havia pouco no norte da Itália²⁰ (FREEDMAN, 1995, p. 123). Caso o retrato seja de fato uma cópia da tela de Seisenegger, o caminho mais claro seria concluir que Tiziano concebe a composição em corpo inteiro baseado inteiramente num modelo pronto. Por outro lado, caso a tela de Tiziano seja a original, é possível aventar outras hipóteses.

Carlos V foi criado no ambiente artístico de Flandres, o componente nórdico nunca abandonará sua imagem. Seria possível pensar que o próprio Imperador poderia ter sugerido a organização de sua representação a Tiziano. Carlos V considerava que Tiziano conseguia traduzir a nobreza de sua criação, no ambiente cortesão por excelência (herdado da corte de Borgonha de Felipe, o Belo, o primeiro modelo do cortesão moderno), para

²⁰ Os dois retratos italianos de corpo inteiro mais antigos conhecidos são os de Vittore Carpaccio Retrato de Cavaleiro, de 1510, e o de Moretto, Retrato de Homem, de 1526. Em Florença, esse tipo de retrato foi praticamente inexistente.

Isabel Hargrave

o ambiente político italiano – onde o Imperador desejava se impor como soberano. Somado a isso, a proximidade já analisada entre a cópia de Rubens do retrato que Tiziano pinta de Carlos V com armadura e o Retrato de Francesco Maria della Rovere nos permite levantar outra hipótese: desse segundo retrato conserva-se ainda um dos poucos desenhos preparatórios para retratos de Tiziano²¹, que retrata o duque de Urbino de corpo inteiro²² [Figura 7].

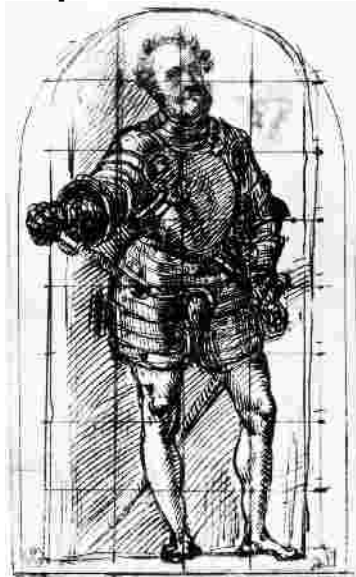


Figura 7. Tiziano, Estudo para o Duque de Urbino, c. 1536. Pena e tinta em papel branco amarelado. 237 x 141 mm. Galleria degli Uffizi, Florença.

Figura 8. Tiziano, Retrato de Eleonora Gonzaga. 1538. Óleo sobre tela, 114 x 102 cm. Galleria degli Uffizi.

²¹ Tiziano, via de regra, trabalhava diretamente na tela com a tinta, sem ajuda de desenhos preparatórios. (FLETCHER, 2006, p. 41-42).

²² Como posteriormente o retrato final foi executado como pendant do Retrato de Eleonora Gonzaga [Figura 8], a duquesa de Urbino, acredita-se que o pintor preferiu manter o recorte do corpo em três quartos para que a tela do duque se adequasse melhor ao retrato da duquesa, tanto em tamanho quanto em composição.

A existência desse desenho preparatório de corpo inteiro, somado às proximidades da cópia de Rubens do Retrato de Carlos V com armadura, além do fato de que um retrato de Carlos V de corpo inteiro foi realizado por Tiziano poucos anos depois, nos permitem imaginar que talvez pudesse ter existido já um primeiro projeto de realizar o Retrato de Carlos V com armadura como um retrato de corpo inteiro. Sendo essa uma ideia do pintor ou do monarca, o que parece ser interessante ressaltar é o fato de essas primeiras experiências de Tiziano na corte imperial terem produzido resultados que o levaram a reaplicar modelos semelhantes ao longo de sua carreira, fosse dentro da mesma corte, ou fora dela. Não apenas Tiziano adotou o retrato de corpo inteiro como uma prática corrente, como também outros pintores seguiram suas tendências.

Os encontros artisticamente frutíferos de Tiziano e Carlos V passam por um intervalo de quinze anos. Nesse período, Carlos V, embora conseguindo obter algumas vitórias, enfrentava ameaças de todos os lados: dos turcos, que avançavam sobre a Itália pelo leste (os quais vence em 1532 e em 1535); dos franceses, que disputavam com ele os territórios de Milão e de Nápoles; do papado, que evitava a qualquer custo decidir sobre a reunião do aguardado concílio; dos príncipes alemães, que desejavam maior independência política em relação ao Império.

Em meio aos anos de conflitos, Tiziano e Carlos V continuam se encontrando em rápidas ocasiões: em maio de 1536 em Asti; em 1541 em Milão e em 1543 em Busseto²³, mas aparentemente há pouca ou nenhuma consequência artística desses encontros, exceto pela encomenda, neste último encontro, que Carlos V fez do retrato da Imperatriz Isabel de Portugal, mencionado anteriormente. Ao longo desses anos, porém, o imperador, por meio de seus embaixadores, convidou muitas vezes Tiziano para se juntar a sua corte por períodos mais longos, e inclusive chamando-o para a sede da corte, na Espanha. Convites aos quais Tiziano inicialmente aceitou,

²³ Onde o Imperador também encontrou o Papa, para discutir sobre a possibilidade de abertura do Concílio. (JEDIN, 1960, p. 106)

mas os quais permeneceu prorrogando com desculpas relativas a problemas cotidianos e familiares²⁴ (HOPE, 2003, p. 90).

Tendo retornado há pouco tempo de sua longa permanência em Roma, junto à corte do Papa Paulo III e da família Farnese, Tiziano encontra uma Veneza mudada. Tintoretto e Paolo Veronese agora tinham ascendido à cena artística e recebiam frequentes encomendas das cortes locais. Assim, em 1547 Tiziano se encontrava na complicada condição de não poder mais recusar os convites do Imperador (que agora estava bem próximo a Veneza, em Augsburg), como também ele mesmo sentia a necessidade de frequentar o ambiente de corte para conquistar novos e sólidos contatos, como acontecera na década de 1530 (MANCINI, 1998, p. 35).

Tiziano chega a Augsburg em janeiro de 1548, onde se encontrava a corte de Carlos V, reunida para a Dieta. O pintor permanece ali até o início do outono. Sabemos que em Augsburg Tiziano reproduz o sistema com que trabalhava em Veneza. Era chefe de um grande atelier e, à diferença de Michelangelo e de Lorenzo Lotto, era capaz de delegar tarefas. Trabalhava com Orazio, seu filho mais novo, e Cesare, seu primo, além de outros artistas, que o acompanharam àquela cidade²⁵ (FLETCHER, 2006, p. 43).

A relação – guardadas as devidas formalidades – de certa forma amistosa entre Carlos V e Tiziano pode ser evidenciada através de alguns relatos que demonstram surpresa diante das liberdades de intimidade que o Imperador permitia ao pintor. Em suas longas e repetidas sessões de pose, Carlos V e Tiziano conversavam bastante. O Imperador falava italiano fluente (diferentemente de seu filho, Felipe II) e além disso gostava de instalar o pintor em aposentos próximos aos seus, de modo que pudessem ter acesso

²⁴ Pessimista, o embaixador espanhol reporta, a respeito de Tiziano, a Carlos V no início de 1535: “Sobre sua partida, continuo em dúvida a respeito, já que vejo ele tão ligado a sua Veneza, que ele ama, e cujos louvores ele está sempre cantando para mim...”. Tradução livre da autora. No original: “As to his departure, I remain very doubtful about it, since I see him so attached to this Venice of his, which he loves and whose praises he is always singing to me...”.

²⁵ Um documento que comprova seu trabalho em colaboração com outras pessoas é uma carta em que, após sua primeira estadia em Augsburg, ele requer o reembolso pelas despesas de pelo menos sete pessoas.

um ao outro com frequência e discrição (FLETCHER, 2006, p. 44). Como relata um enviado a Augsburg pelo Duque de Urbino, em relatório: "Tiziano está em termos íntimos com Sua Majestade, e tem grande favor dele e de toda sua corte. Sua Majestade lhe deu aposentos muito próximo de seus próprios para que assim possam visitar-se um ao outro sem serem vistos"²⁶ (HOPE, 1979, p. 7). Igualmente interessante é um relato de Giovanni della Casa, autoridade em relação à etiqueta de corte, que escreve para o cardeal Alessandro Farnese, pouco depois de Tiziano ter retornado a Veneza, com claro assombro:

Tiziano tem passado muito tempo com sua Majestade Imperial, pintando seu retrato, e dá indicação de ter tido muitas oportunidades de falar com ele enquanto pintava, e assim por diante. De modo geral ele diz que Sua Majestade está saudável, mas excepcionalmente pensativo e melancólico, e que quando a corte se deslocou para Flandres, o Bispo de Arras contou-lhe, em nome de Sua Majestade, que ele também deveria ir. Mas quando Tiziano se desculpou dizendo que já tinha estado por muito tempo longe de casa, e pediu permissão para retornar a Veneza, o Bispo de Arras contou-lhe que ele podia ir, pois Sua Majestade certamente o veria novamente na Itália no verão seguinte, e isso cumpriria seu propósito de maneira semelhante. Vossa Excelência, que conhece os membros dessa corte, poderá julgar melhor do que eu se é costumeiro dizer para pessoas como Tiziano o que Sua Majestade pretende ou não fazer.²⁷ (HOPE, 1979, pp. 7-8) (grifos nossos).

²⁶ Tradução livre da autora. No original: "Titian is on very intimate terms with His Majesty, and enjoys great favours from him and from all the court. His Majesty has given him rooms very near his own, so that they can visit one another without being seen".

²⁷ Tradução livre da autora. No original: "Titian has spent a long time with his Imperial Majesty, painting his portrait, and gives indications of having had many opportunities of talking with him, while painting and so on. In short he says that His Majesty is in good health, but exceptionally thoughtful and melancholy, and that when the court set out for Flanders the Bishop of Arras told him, on behalf of His Majesty, that he ought to go too. But when Titian excused himself on the grounds that he had been too long away from home, and asked permission to return to Venice, the Bishop of Arras told him that he could go, because His Majesty would certainly see him again in Italy next summer, and this would serve his purpose equally well. Your Excellency, who knows the members of his

Por sua vez, Tiziano, que não gostava muito de receber sugestões a respeito de suas obras, deixava o Imperador intervir frequentemente nessas questões. Em algumas ocasiões – como já foi mencionado em relação ao retrato póstumo da Imperatriz – o próprio pintor chegou a pedir para Carlos V apontar “erros e imperfeições”, ou detalhes que não o agradassem.

Um dos motivos “declarados” do convite de Tiziano à corte em Augsburg, além do desejo de Carlos V de ter o excelente retratista por perto, era para que ele consertasse alguns defeitos presentes no retrato da Imperatriz, pintado cerca de dois anos antes. No entanto, seis meses antes, Carlos V havia conquistado uma importante vitória militar e política. Em 24 de abril de 1547 o exército de Carlos V havia vencido os protestantes da Liga de Smalkalda, na Batalha de Mühlberg, e capturado João Frederico, Príncipe-Eleitor da Saxônia, e o landgrave Felipe de Hesse, levando-os como prisioneiros para a corte em Augsburg. Essa vitória significava para Carlos V um ponto de virada²⁸. Diante das diversas oposições que enfrentava, dos frequentes conflitos com a corte papal e com os príncipes alemães protestantes, este momento colocava o Imperador novamente²⁹ como o único governante europeu capaz de controlar os desejos independentistas em relação ao Império, e as tendências filoprotestantes no terreno religioso, por parte dos príncipes alemães. Isso permitiu um breve período de paz para o Império, que acabou refletido em algumas obras da importância de Carlos V e o Furor, de Leone Leoni³⁰, e do Carlos V na Batalha de Mühlberg, de Tiziano, no Museo del Prado, em Madrid [Figura 9].

²⁸ O Papa havia pedido a transferência do Concílio para Bolonha, o que poderia significar uma derrota, ou submissão para Carlos V. Mas enquanto os conciliares marchavam de Trento para Bolonha, o Imperador mandou suas tropas aniquilarem o principal inimigo naquele momento: João Frederico da Saxônia, em 24 de abril de 1547 (JEDIN, 1960, p. 112). Posteriormente, em Augsburg, Tiziano irá retratar Frederico da Saxônia como prisioneiro de Carlos V. O Concílio só retornaria a Trento em 1 de maio de 1551, sob ordem do papa Júlio III (1550-1554) (JEDIN, 1906, p. 114).

²⁹ Depois do Saque de Roma, de 1527.

³⁰ Leone Leoni, ao lado de Tiziano, constrói a imagem de Carlos V como imperador, no âmbito da escultura. Também ele recebeu um título de nobreza: da Casa degli Omenoni, por Carlos V.



Figura 9. Tiziano, Carlos V na Batalha de Mühlberg, 1548. Óleo sobre tela, 332 x 279 cm. Museo del Prado, Madrid.

Parece claro, portanto, que o convite para essa primeira viagem de Tiziano a Augsburg não se devia somente ao conserto dos defeitos do retrato da Imperatriz. A complexidade do Retrato de Carlos V na Batalha de Mühlberg revela outras razões que fizeram o Imperador insistir na presença de Tiziano na corte naqueles anos: a vontade de ver celebrada pelo pincel de seu pintor preferido sua grande vitória militar, assim como acontecera no início dos anos trinta por ocasião da sua coroação. Para Carlos V, aquele quadro deveria representar a máxima exaltação de suas qualidades militares, e de seu papel de defensor da fé católica contra os protestantes (MANCINI, 1998, p. 38).

De fato, em abril de 1548 Tiziano comunica Aretino que o Imperador havia posado para ele. Esse é não apenas o retrato de maiores dimensões de Tiziano (332 x 279 cm), mas também demonstra seu grande alcance na execução de uma obra-prima suprema, que transcende os usuais alcances desse gênero de pintura e se torna a mais convincente e abrangente interpretação da ideologia imperial de Carlos V (HOPE, 2003, p. 126).

Neste retrato Tiziano pinta Carlos V de maneira idealizada, protegido em sua armadura, confiante, ereto, montado sobre um cavalo negro, como o que usara na Batalha de Mühlberg, um ano antes (PALLUCCHINI, 1969, p. 121). O elmo do imperador é encimado por um penacho vermelho, da mesma cor da faixa que atravessa seu tórax, na diagonal, e da fita que amarra seu pingente da Ordem do Velo de Ouro³¹. Ainda desse mesmo tom é o tecido que cobre o dorso do animal, assim como sua cela, e o penacho no alto da sua cabeça. Essa cor era emblemática do grupo católico nas guerras do século XVI. O imperador e seu corcel aparecem sozinhos, isolados pelas margens da tela, na paisagem de um prado arborizado. Na lateral esquerda, atrás de Carlos V, a tela é coberta da base ao topo por árvores que escurecem o quadro, e dão a impressão de que o imperador emerge de uma floresta escura e selvagem em direção à vitória do campo aberto da batalha. O céu vermelho-amarelado ocupa todo o quarto superior direito e a luz quente, de tom sanguíneo, do momento de transição entre dia e noite, envolve o imperador e seu cavalo. Frequentemente, essa tonalidade, quase dourada, é compreendida como um pôr do sol ao final da batalha, em que Carlos V se glorificaria como vencedor (PALLUCCHINI, 1969, p. 121; HOPE, 2003, p. 128). Luba Freedman, no entanto, considera que se trata de um sol nascente. Segundo a autora, Alfonso de Ulloa³² descreve a batalha, que se iniciara uma hora antes do meio-dia, e terminara uma hora após o pôr do sol. O imperador deveria observar o campo de batalha antes do seu início, e este momento pode ter sido exemplarmente representado por Tiziano ao representar Carlos V no sol da madrugada (FREEDMAN, 1995, p. 125).

Confiante em sua postura ereta, o imperador segura na mão direita uma lança longa, como as que os antigos imperadores romanos utilizavam, e já não muito comum no Renascimento, momento em que se preferia a

³¹ Carlos V havia entrado para a ordem em 1516.

³² Biógrafo de Carlos V, escreve a *Vita dell'invittissimo e sacratissimo imperatore Carlo V*.

lança mais curta³³ (FREEDMAN, 1995, p. 128). Seu cavalo tem as duas patas dianteiras erguidas, começando a empinar; esse movimento é enfatizado pelo eixo de inclinação da lança, que se ergue para o alto da esquerda para a direita. Ao mesmo tempo, no entanto, esse momento é congelado no que ele tem de emblemático; não temos a impressão de compreender Carlos V em meio à guerra, mas sim vemo-lo imediatamente monumento, quase um símbolo heráldico; não se trata de um retrato de intimidade, de um ambiente de interior, mas é a construção do retrato heróico. A personagem é captada no momento do mito, em que está prestes a fazer história, como sugere Pallucchini (PALLUCCHINI, 1969, p. 121). A origem principesca de Carlos V é novamente enfatizada por Tiziano ao mostrar seu casual, porém confiante, manejo das rédeas. Apenas com a mão esquerda o imperador faz seu cavalo baixar a cabeça obediente e empinar as patas dianteiras.

No campo simbólico do poder, este retrato equestre traça importantes paralelos que poderiam ser facilmente compreendidos pelos contemporâneos do governante. Um retrato equestre da magnitude do realizado por Tiziano não havia sido executado até então, e é ele quem inicia todo um gênero na pintura Europeia pelos séculos seguintes. Retratos equestres, àquela época, remontavam à Antiguidade, fosse através da numismática ou pelo exemplo máximo e muito conhecido da estátua de Marco Aurélio na Piazza del Campidoglio de Roma, de 161-180 d.C.³⁴ [Figura 10].

³³ Essa lança longa chama-se hasta, e era usada nos rituais de decursio dos Imperadores Romanos, momento em que iam analisar o campo antes da batalha. A representação de Carlos V com a hasta, ao invés do mais curto bastão de marechal, mais comum no Renascimento, é claramente uma referência à sua legitimidade de herdeiro dos Imperadores da Antiguidade.

³⁴ A aproximação das figuras de Carlos V e Marco Aurélio remonta pelo menos ao início da década de 1530, quando Antonio de Guevara escreve seu *Libro Aureo de Marco Aurélio* (também chamado *Relox de Príncipes*) como um manual de modelo de conduta do governante, para o recém-coroadado Imperador Carlos V. Para maiores informações a respeito, vide: BUESCU, 2009. pp. 69-101; GUEVARA, VALDÉS, SAAVEDRAFAJARDO, GARCÍAN, 1999; LAFFONT-BOMPIANI, 1968; REDONDO, 1976.

Isabel Hargrave



Figura 10. Estátua equestre de Marco Aurélio, Piazza del Campidoglio de Roma, de 161-180 d.C.

Ao partir desse modelo, Tiziano subtraiu o caráter estático do cavalo com apenas uma das patas erguidas, e deu verdadeira vida ao animal, que se agita para o alto. O cavalo já era considerado um atributo de poder imperial desde a Antiguidade, e o exemplo de domínio que Carlos V exerce sobre seu corcel agitado pode ser claramente associado a seu domínio como governante, controlador. Baseando-se nesse aspecto da representação imperial, retratando Carlos V numa forma gloriosa, cujas raízes remontam à Antiguidade e ao legítimo Império Romano, Tiziano coloca o governante Habsburgo diretamente como legado daquele poder.

Somado a isso, a aproximação com outra tradição iconográfica permite uma interpretação simbólica bastante diversa, a do cavaleiro cristão, como defendem Charles Hope e Luba Freedman. Carlos V pode ser compreendido como, além de legítimo herdeiro do Império Romano, o Cavaleiro Cristão por excelência. Apesar da referência clara e irrefutável à estátua de Marco Aurélio, Carlos V não se faz retratar de toga, ou com suas roupas de desfile, mas com armadura, semelhante ao cavaleiro na gravura de Albrecht Dürer de 1513, O cavaleiro, a morte e o Diabo [Figura 11].



Figura 11. Albrecht Durer, O cavaleiro, a Morte e o Diabo, 1513. Gravura, 245 x 188 mm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Sua postura ereta, seu rosto em perfil olhando ao longe à sua frente, sua testa coberta até a altura dos olhos, e a maneira como segura as rédeas com sua mão esquerda se aproximam muito da gravura do mestre alemão.

Para Freedman, é possível perceber na composição de Tiziano uma alusão mais forte à imagem do guerreiro cristão: a paisagem com o sol nascente evoca a imagem de Constantino, o primeiro imperador Cristão que, no século XVI, era considerado um modelo para monarcas contemporâneos. Historiadores do período frequentemente traçaram paralelos entre a batalha contra a Liga de Smalkalda de Carlos V e a de Constantino contra Maxentius. Assim como a vitória de Constantino em 312 significou o triunfo da Cristandade sobre os pagãos, a vitória de Carlos V em 1547 significaria a vitória dos Católicos, guiados pelo líder cobiçoso da Monarquia Cristã Universal, sobre os protestantes (FREEDMAN, 1995, p. 127).

Isabel Hargrave

Por essa riqueza de alusões, pela complexa construção de uma imagem política e ao mesmo tempo do salvador da Igreja Católica é que esse retrato de Tiziano pode ser considerado adequadamente não mais um retrato de corte, como propunha Luiz Marques, mas verdadeiramente como um Retrato de Estado. Essa é uma composição sobre todos os ideais políticos de Carlos V. Apenas um grande artista poderia atingir tamanha gama de significados com certa economia de elementos simbólicos, ao mesmo tempo em que criava uma representação verossímil do homem que carrega suas responsabilidades para com Deus e seus súditos (HOPE, 2003, p. 127).

Ainda dessa mesma viagem de Tiziano a Augsburg, em 1548, resta um último retrato que o mestre veneziano pinta de Carlos V: o Retrato de Carlos V sentado [Figura 12], da Alte Pinakothek de Munique. Neste retrato o Imperador Carlos V aparece sentado em uma poltrona, cujos assento e braços estão cobertos por veludo vermelho, quase vinho. A poltrona está posicionada em três quartos, assim como o imperador, e seus olhos encaram o espectador. O retratado, inteiramente trajado de negro, volta a vestir suas roupas de civil, e não mais de militar. Trata-se de um retrato mais privado, reservado, pertencente ao ambiente de interior; além disso, Carlos V está despojado de qualquer insígnia imperial, exceto pelo pingente da Ordem do Velo de Ouro, que também se destacava no retrato equestre.



Figura 12. Tiziano, Retrato de Carlos V sentado, 1548. Óleo sobre tela, 205 x 122 cm. Alte Pinakothek, Munique.

De maneira semelhante a outros retratos³⁵, Tiziano consegue diferenciar sutilmente os diversos tons e tipos de tecido num rico jogo de negro sobre negro, em parte tornado possível pela utilização da tinta óleo ao invés da têmpera³⁶ (FLETCHER, 2006, p. 43). O traje negro era uma presença essencial nos retratos dos membros da corte dos Habsburgo, sob a influência dos costumes da corte espanhola (CASTELNUOVO, 2006, p. 29; FLETCHER, 2006, p. 43). A figura de Carlos V, toda em negro, se destaca de seu entorno, com tons mais claros e quentes. O ombro direito, o barrete quadrado e o rosto de Carlos V sobressaem em relação à parede coberta por um tecido amarelo-dourado, todo decorado, que ocupa a lateral esquerda da

³⁵ Como no Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, 1552, MASP, São Paulo; Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle, 1548, Nelson-Atkins Museum, Kansas City, etc.

³⁶ Tiziano pertencia à primeira geração de venezianos que havia definitivamente substituído a têmpera pela tinta a óleo (introduzido em Veneza por Antonello da Messina), o que possibilitava efeitos cromáticos complexos devido à possibilidade de se sobrepôr diversas camadas de tinta quase translúcida.

tela. Na lateral direita uma loggia se abre para uma paisagem que provavelmente foi terminada pelo artista holandês Lambert Sustris (PALLUCCHINI, 1969, p. 122; FREEDMAN, 1995, p. 136). Esse tipo de abertura já tinha aparecido em outros retratos de Tiziano, como pode ser percebido no Retrato de Eleonora Gonzaga, e se tornaria ainda mais presente posteriormente. Na base do retrato, as pernas e pés se destacam em relação ao tapete vermelho vivo. Os pés do imperador e a base da cadeira não apresentam um acabamento tão delicado e refinado quanto o restante da composição, o que pode ser devido à mão de algum artista do atelier de Tiziano, ou ainda às más condições de conservação da obra e a restauros imprecisos³⁷.

Separando o brocado amarelo da abertura para o exterior, ergue-se para o alto uma coluna sobre um pedestal. Na cunhagem de moedas na Roma Antiga, a coluna era associada à personificação da Securitas. Já para um connoisseur do Renascimento, significava coragem, firmeza, força moral³⁸. A coluna se tornará cada vez mais comum na retratística da corte espanhola, mas também fora dela. Naqueles anos, porém, ainda raramente aparecia nos retratos de Tiziano³⁹.

³⁷ Crowe & Cavalcaselle já falam do mal estado de conservação da obra em 1878 (PALLUCCHINI, 1969, p. 122). A fatura dos pés de Carlos V e o contraste com o fundo vermelho no retrato de Munique se assemelham muito aos pés e ao fundo vermelho na base no Retrato de Cardeal Cristoforo Madruzzo, de 1552, também de Tiziano, localizado no MASP, o que parece indicar mais claramente que se trataria da intervenção de um mesmo artista do atelier do mestre veneziano, presente nas duas viagens de Tiziano a Augsburg (1548 e 1550-51).

³⁸ Como se verifica no "Dialogo di M. Lodovico Dolce nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori": "MARIO – O que significa a forma de uma coluna? / CORNELIO – A coluna é usada como sustento, e denota fortaleza. (...) De forma que assim feita a coluna, significaria que aquele a quem ela se referia seria forte e sustento de muitos." Tradução livre da autora. No original: "MARIO – Chi mandasse la forma d'una colonna? / CORNELIO – La colonna è posta per sostegno, e dinota la fortezza. (...) Adunque così fatta colonna significherebbe che colui a cui si mandasse fosse forte e sostegno di molti." (DOLCE, s.d., p. 122).

³⁹ Aparece pela primeira vez no Retrato de Benedetto Varchi, de 1540, do Kunsthistorisches Museum de Viena.

A figura do governante sentado novamente tem base na Antiguidade. A poltrona de Carlos V na tela de Tiziano se aproxima da sella castrensis representada no relevo Liberalitas do Arco de Constantino, em Roma [Figura 13]⁴⁰. Luba Freedman reporta que na escultura imperial romana o imperador sentado em trajes civis aparecia somente nas cenas de Liberalitas, ritual que concluiu um período de guerras e inaugurava uma era de paz; nessa ocasião, o governante apareceria em público para dispensar seus soldados e garantir segurança aos cidadãos. Tais atos eram vistos como um exemplo das virtudes cívicas do imperador, como a clemência, justiça e benevolência (FREEDMAN, 1995, p. 135).



Figura 13. Arco de Constantino, c. 315 d.C. Alvenaria revestida com mármore. 21 x 25,9 x 7,4m. Roma. Detalhe: Liberalitas.

⁴⁰ O Arco de Constantino comemora a vitória de Constantino sobre Maxêncio. Temos aqui novamente a aproximação entre esse imperador, representante da vitória cristã, e Carlos V, representante da vitória católica.

Isabel Hargrave

Nos dois retratos de 1548 novamente podemos perceber a representação das duas funções principais e complementares do imperador. Pela representação de Carlos V nas duas poses, de militar e de provedor, Tiziano legitima visualmente sua herança do antigo Império Romano, nos dois aspectos. Por um lado, a de protetor de seus súditos, como militar herdeiro de Império e, a partir de uma ressignificação moderna, como guerreiro cristão, protetor da Igreja Católica contra os protestantes; por outro, o de provedor, exemplo das virtudes cívicas, detentor da justiça, clemência e benevolência.

A relação de mecenato iniciada timidamente em 1532 e concluída com maestria em 1548⁴¹ mostra a evolução da arte de Tiziano como retratista desde seus primeiros trabalhos para Carlos V. A concepção do mestre veneziano sobre como retratar o imperador desenvolveu-se e a imagem do imperador, seu *concetto*, ficou imortalizado para a posteridade nessas quatro obras que em dois momentos distintos representaram a dupla função do imperador, pública e privada (FREEDMAN, 1995, p. 118).

Bibliografia

- BEYER, Andreas. *Portraits: a history*. New York: Abrams books, 2003.
- BUESCU, Ana Isabel. "Corte, poder e utopia: o Relox de Príncipes (1529) de Fr. Antonio de Guevara e a sua fortuna na Europa do século XVI", In: *Estudios Humanísticos. Historia*. n. 8, 2009, pp.69-101.
- CAMPBELL, Lorne. *Portrait Renaissance: european portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. New Haven and London. Yale University Press, 1990.
- CASTELNUOVO, Enrico. "Fortuna e vicissitudini del ritratto cinquecentesco", In: *Tiziano e il ritratto di corte, da Raffaello ai Carracci (CAT.) Napoli: Electa*, 2006. pp.28-35.

⁴¹ Depois desse período Tiziano passará a executar encomendas sobretudo a Felipe II, seu novo mecenas da família dos Habsburgo, com quem, no entanto, não desenvolverá o mesmo tipo de relação amistosa como a que tinha com Carlos V.

- CAVALCASELLE, G. B., CROWE, J. *The Life and Works of Titian*. Londres, 1877.
- CHECA, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispanica: usos y funciones de la pintura veneciana em España (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Nerea, 1994.
- DOLCE, Lodovico, *Dialogo dei Colori*. Carabba Editore Lanciano. 1913.
- FLETCHER, Jennifer. " 'La sembianza vera'. I ritratti di Tiziano", In: *Tiziano e il ritratto di corte, da Raffaello ai Carracci (CAT.)* Napoli: Electa, 2006. pp.36-50.
- FREEDMAN, Luba. *Titian's Portraits Through aretino's Lens*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- GUEVARA, VALDÉS, VIVES, SAAVEDRA FAJARDO, GRACIÁN. *Moralistas Castellanos. Estudio Preliminar de Ángel del Río*. Cidade de México: Editorial Oceano, 1999.
- HOPE, Charles. "Titian as a court painter", in: *Oxford Art Journal*, vol. 2, *Art and Society* (Apr. 1979), pp.7-10;
- HOPE, Charles. *Titian*, London: Chaucer Press, 2003.
- Horloge des Princes (L'), *Verbete do LAFFONT-BOMPIANI, Dictionnaire des Oeuvres de tous les temps et tous les pays*, Vol. III, 1968.
- JEDIN, Hurbert. *Breve Historia de los Concilios*. Trad. Alejandro Ros. Barcelona: Editorial Herder, 1960.
- JENKINS, Marianna. "The State-Portrait: Its Origin and Evolution by Marianna Jenkins". Reviewed by D. T. Piper. *The Burlington Magazine*, Vol. 90, N. 547 (Oct., 1948), p.302.
- MANCINI, Matteo. *Tiziano e le Corti d'Asburgo nei Documenti degli Archivi Spagnoli*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998.
- MARQUES, Luiz. "From Charles V Restitutor Artis to Philip II's Museo celebratissimo. The Italian Renaissance Art History according to Giovanni Paolo Lomazzo". Texto inédito cedido pelo autor, a ser publicado na *Revista Figura* em julho de 2012.
- PALLUCCHINI, R. *Tiziano*. Florença, 1969. 2 vol.
- POMMIER, Edouard. "Considerations marginales à propos du Pouvoir en face", In: *Titien, le pouvoir en face*. Musée du Luxembourg. Paris, 2007. pp.15-24.

Isabel Hargrave

- REDONDO, Augustin. Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps: de la carrière officielle aux oeuvres politico-morales. Genève: Librairie Droz, 1976.
- TIETZE, Hans. Titian: the paintings and drawings with three hundred illustrations. 2ed. London: Phaidon. 1950. (1ed. 1936).
- ULLOA, Alfonso de. Vita dell'invittissimo e sacratissimo imperatore Carlo V. Veneza: dalla bottega d'Aldo Manuzio, 1575.
- VASARI, Giorgio. Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Roma: Grandi Tescabili Economici Newton, 1993.
- WARNKE, Martin. O artista da Corte – os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Edusp, 2001.
- WHETEY, H. E. The Paintings of Titian. Londres, 1975. 3 vol.