



ISABEL HARGRAVE GONÇALVES DA SILVA

**O RETRATO DO CARDEAL CRISTOFORO MADRUZZO, POR TIZIANO: O
RELÓGIO E A POLÍTICA NO RENASCIMENTO**

CAMPINAS
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

ISABEL HARGRAVE GONÇALVES DA SILVA

**O RETRATO DO CARDEAL CRISTOFORO MADRUZZO, POR
TIZIANO: O RELÓGIO E A POLÍTICA NO RENASCIMENTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestra em História, na área de concentração História da Arte.

Orientador: PROF. DR. LUIZ CÉSAR MARQUES FILHO

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Isabel Hargrave Gonçalves da Silva, e orientada pelo Prof. Dr. Luiz César Marques Filho.

CAMPINAS

2013

iii

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

Si38r Silva, Isabel Hargrave Gonçalves da, 1987-
O retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano : o relógio e a política no renascimento / Isabel Hargrave Gonçalves da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Luiz César Marques Filho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Ticiano, ca. 1488-1576. 2. Madruzzo, Cristoforo, 1512-1578. 3. Renascença. 4. Retratos. I. Marques Filho, Luiz César, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The portrait of the cardinal Cristoforo Madruzzo, by Titian: : the clock and the politics in the Renaissance

Palavras-chave em inglês:

Renaissance

Portraits

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestra em História

Banca examinadora:

Luiz César Marques Filho [Orientador]

Cássio da Silva Fernandes

Luciano Migliaccio

Data de defesa: 24-06-2013

Programa de Pós-Graduação: História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 24 de junho de 2013, considerou a candidata Isabel Hargrave Gonçalves da Silva aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho

Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Three handwritten signatures in blue ink, each written over a horizontal line. The signatures are: "J. Marques", "Cássio da Silva", and "Luciano Migliaccio".

RESUMO

Pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo, o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* foi pintado por Tiziano em 1552, na segunda viagem do pintor à cidade imperial de Augsburg. O cardeal representado foi anfitrião do Concílio de Trento, de onde era príncipe-bispo, e que catalizou a Reforma Católica que deu novas diretrizes para a religião, a arte, e a história do Ocidente. Como príncipe-bispo do território imperial de Trento, Madruzzo atuou como embaixador e porta-voz de Carlos V, imperador do Sacro Império Romano Germânico. Como cardeal romano, serviu a mais de cinco papas ao longo de quase trinta anos. Madruzzo, portanto, encontrava-se como mediador entre as forças e os interesses papais e os do imperador. O retrato, executado pelo maior retratista do século – preferido de Carlos V e que pintou diversos membros da corte Habsburga – deixa transparecer aspectos diferentes desse momento da história europeia. O cardeal é representado no ato de abrir a cortina vermelha e revelar um precioso relógio mecânico no qual está gravada a data do quadro, e que indica uma hora precisa. Longe se ser a primeira vez em que um relógio mecânico aparece num retrato, este se insere numa tradição iconográfica que atribui ao mecanismo diversas conotações morais, como a virtude da temperança, a *vanitas*, o *memento mori*. Além disso, o objeto passa a ser visto como um símbolo da regularidade do mundo que, com o advento da ciência, é cada vez mais racional e preciso. O relógio mecânico foi apreciado por colecionadores, como o próprio Carlos V, cujo interesse se devia em parte à proliferação de textos políticos que associavam a ação do governante às engrenagens de um mecanismo como o relógio. Enfim, o mecanismo em forma de torre presente no *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* é, mais do que um objeto, o personagem central da cena, cuja teatralidade brilhantemente construída por Tiziano nos fez percorrer toda essa trajetória.

ABSTRACT

From the collection of the Museum of São Paulo, the *Portrait of the Cardinal Cristoforo Madruzzo* was painted by Titian in 1552 in his second trip to the imperial city of Augsburg. The cardinal was the host of the Council of Trent, where he was prince-bishop, and which catalyzed the Catholic Reformation and brought new directions to religion, art and the Western history. As prince-bishop of the imperial territory of Trent, Madruzzo acted as ambassador and spokesman of Charles V, emperor of the Holy Roman Empire. As Roman cardinal, he served more than five popes throughout almost thirty years. Therefore, Madruzzo acted between the forces and interests of pope and emperor. The portrait, painted by the greatest portraitist of the century – Charles V's favorite, and who painted several members of the Hapsburg court – allows us to see different aspects of this moment in European history. The cardinal is portrayed in the action of opening the red curtain and revealing the precious mechanical clock that shows an exact hour, in which the date of the painting is engraved. Far from being the first appearance of a mechanical clock on a portrait, this object belongs to the iconographical tradition that attributes moral meanings to it, such as the virtue of temperance, the *vanitas* and the *memento mori*. Besides, this object is seen as the symbol of regularity in a world that, with the advent of science, becomes more rational and accurate. The mechanical clock was valued by collectors such as Charles V himself, whose interest was partially due to political texts that associated the action of the ruler with the wheels and engine of a clock. In short, the mechanism in the shape of a tower, present in the *Portrait of the Cardinal Cristoforo Madruzzo* is, even more than just an object, the main character of the scene, whose theatricality brilliantly built by Titian made us go through all this course.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	P. 1
I – UM PRECEDENTE IMPORTANTE: O <i>RETRATO DE CARLOS V COM O CÃO</i> , DO MUSEO DEL PRADO	P. 7
II – A POLÍTICA E A IGREJA NO RENASCIMENTO TRIDENTINO	P. 19
II.A: <i>Os primeiros anos de Cristoforo Madruzzo – a construção de um príncipe imperial</i>	P. 19
II.B: <i>O Concílio de Trento</i>	P. 38
II.C: <i>O anfitrião do Concílio de Trento – um diplomata entre o Império e a Igreja</i>	P. 54
III – O <i>RETRATO DE CRISTOFORO MADRUZZO</i> : SUA TRAJETÓRIA DESDE TRENTO ATÉ O MASP	P. 73
IV – O RELÓGIO NA RETRATÍSTICA RENASCENTISTA	P. 91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	P. 131
IMAGENS	P.135
BIBLIOGRAFIA	P. 159

AGRADECIMENTOS

Desde 2006, quando assisti às primeiras aulas do Luiz Marques, num curso sobre retratos, escolhi iniciar com ele meus primeiros passos no mundo acadêmico. Sob sua orientação fiz minha Iniciação Científica, que mais tarde se desenvolveria nesse mestrado. A presença do Luiz como orientador e professor foi, acima de tudo, uma inspiração e um incentivo para que eu continuasse perseguindo o universo do Renascimento. Agradeço todas as suas leituras atentas dos meus textos, as conversas sobre o universo simbólico dos relógios, as contribuições sempre precisas, os frequentes empréstimos de livros e enfim, por ser para mim um modelo de pesquisador e professor.

Com relação à realização deste trabalho, devo muito ainda ao professor Luciano Migliaccio, que acompanhou meus primeiros passos no mestrado, com um olhar crítico àquilo que eu começava a desenvolver na pesquisa, e oferecendo contribuições sem as quais o trabalho não teria chegado aonde chegou. Agradeço ainda a leitura cuidadosa do Cássio Fernandes na ocasião da qualificação, que me permitiu ter segurança na etapa final de escrita do texto.

Agradeço ao Museu de Arte de São Paulo por abrir suas portas para que eu pudesse pesquisar no arquivo, na biblioteca e na reserva técnica.

Aos colegas de curso agradeço pelas conversas e desabafos nos momentos de dificuldade, as sugestões e comentários a cada apresentação em sala de aula ou nos Encontros de História da Arte, e ao apoio sempre carinhoso e complacente de todos, particularmente: Tameny, Floh, Richard, Gabi, Fanny, Martinho, Felipe.

À Lari, um agradecimento especial por ter sido minha companheira de pesquisa e de curso em Princeton, por ter me impulsionado, a partir de então, a ir adiante, um passo de cada vez, em direção à conclusão deste trabalho.

Luna e Dani, companheiras desde os idos da graduação, que por diversas vezes me ouviram insegura e souberam responder com as palavras certas de conforto, que acompanham as dificuldades e as alegrias do nosso mundo acadêmico.

Ao Fer, obrigada pelo apoio de sempre, pelas leituras e revisões de diversas etapas deste processo, por ouvir minhas infundadas angústias, minha ideias e compartilhar suas opiniões.

Distante do meu universo de pesquisa, minha família é quem mais me incentiva e permanece ao meu lado em cada momento da vida. Meus irmãos, Bia, Jó, que acompanham meu caminho e me estimulam sempre a buscar o melhor. Meus pais, seguindo cada etapa deste trabalho. Minha mãe, encontrando a calma quando eu era toda ansiedade, me cobrando quando sabia necessário. Meu pai, interessado e orgulhoso das minhas descobertas. A ambos um agradecimento especial por terem participado ativamente no final do processo de escrita fazendo revisões em cima de revisões.

Agradeço ainda à Princeton University e ao Professor Thomas Kaufmann, por quem fui recebida por dois meses para completar o processo de pesquisa, e ao Banco Santander pela bolsa que permitiu essa viagem.

Agradeço à FAPESP, pelo apoio financeiro, sem o qual esta pesquisa não teria sido possível.

INTRODUÇÃO

Pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo, o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, de Tiziano, não recebeu o mesmo destaque de outros grandes retratos do mesmo artista. Primeiro, por ter permanecido, desde sua execução, por longos anos em coleções particulares na cidade de Trento. E também por se encontrar desde 1950 em um museu brasileiro, distante do ambiente intelectual Europa-Estados Unidos.

Apesar de ter sido objeto de análise desde a monografia sobre a vida e a obra de Tiziano, de Crowe e Cavalcaselle em 1878, a este retrato foram dedicadas sempre poucas palavras. Os comentários a respeito da obra normalmente consistiram de uma breve biografia de Madruzzo, um comentário sobre o estado de conservação da tela e a tentativa de definir sua datação de maneira precisa. No entanto, é surpreendente que nenhum estudo monográfico tenha sido feito a respeito deste retrato e que pouco tenha sido escrito em português sobre a obra, exceto pelos catálogos do próprio museu. Essa dissertação realiza um estudo monográfico do *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, pretendendo ser uma contribuição para diminuir esta falta.

Nosso trabalho se concentra nas décadas de 1530-1550, que compreendem o período de ascensão e apogeu do poder político de Carlos V – Imperador do Sacro Império Romano Germânico – e os anos de formação e de atuação de Madruzzo como príncipe-bispo, cardeal e representante imperial a serviço de Carlos V. No estudo, analisamos não apenas o quadro em si, mas o contexto no qual o mesmo estava inserido, tanto no conjunto da obra do artista quanto nos aspectos social, político e religioso da época. Começamos observando a importância deste retrato na carreira do artista. Em seguida, fazemos um estudo da figura de Cristoforo Madruzzo e de seu papel e relevância como anfitrião do Concílio de Trento. Procuramos ainda compreender a importância dessa reunião para o momento vivido pela Igreja Católica e para o Império de Carlos V, tendo sempre como foco o papel cumprido pelo príncipe-bispo, cardeal e representante imperial Madruzzo, em meio aos conflitos gerados pelos dois poderes.

Após contextualizar o retrato e o modelo, partimos para o exame do retrato, tanto de sua trajetória quanto sua análise iconográfica. Começamos percorrendo o caminho seguido pela tela, desde a primeira localização no Castel del Buonconsiglio em Trento até

seu destino final, o acervo do MASP, onde se encontra desde 1950. Estudamos, ainda, o debate da fortuna crítica do retrato sobre sua datação exata. Por último, para tentar compreender o significado do relógio mecânico presente na tela, recuperamos a representação de semelhante artefato ao longo da iconografia e, particularmente, na retratística renascentista.

O primeiro autor a mencionar o retrato do cardeal Madruzzo foi Giorgio Vasari na obra *Vidas*, na segunda edição, de 1568. O autor situa essa tela em 1541 ao mencioná-la imediatamente depois do suposto *Retrato de Don Diego Hurtado de Mendoza*, embaixador de Carlos V, que segundo Vasari teria sido o primeiro retrato de corpo inteiro pintado por Tiziano. Mas, no primeiro capítulo desta dissertação, vamos ver que, pelo que se conhece até hoje, o primeiro retrato foi na verdade o *Retrato de Carlos V com o cão*, sendo este uma cópia que o artista veneziano fez a partir do original de Jakob Seisenegger. A relação entre o pintor austríaco e o italiano evidencia o diálogo estilístico entre a pintura nórdica e a italiana a partir dessa época e cada vez mais frequente e diretamente associada à expansão dos domínios de Carlos V sobre o território italiano.

Foi somente no final do século XX que O *Retrato de Cristoforo Madruzzo* recebeu maior visibilidade, ao participar de duas exposições fora do Brasil: “Da Raffaello a Goya, da Van Gogh a Picasso”, de 1987, que reunia obras do MASP e deu origem ao catálogo organizado por Ettore Camesasca e “I Madruzzo e l’ Europa”, de 1993. A partir dessas exposições, Ettore Camesasca e Francesco Valcanover puderam analisar a obra com maior proximidade. Rodolfo Pallucchini já a mencionava em seu extenso catálogo “Tiziano”, de 1969. O autor chama a atenção para o elemento mais característico desse expressivo “retrato de ação”:

“Nunca como nesta imagem Tiziano foi capaz de imprimir o sentido de vida suave e fluida, captada em uma atitude, em um movimento, num ápice; o personagem, assim, revive em uma inteireza física e espiritual. Neste retrato de figura inteira, Tiziano mostra saber ambientar o modelo em uma nova dimensão temporal, captada mediante a perfeita “*aisance*” de seu meio pictórico, fluído e atmosférico a um só tempo”¹.

¹ “Mai comme in questa immagine Tiziano ha saputo imprimire il senso di vita fluida e scorrente, colta in un atteggiamento, in un moto, in uno sguardo; l personaggio così rivive in una interezza fisica e spirituale. In questo ritratto a figura intera Tiziano mostra di saper ambientare il modello in una nuova dimensione temporale, colta mediante la perfetta << *aisance* >> del suo mezzo pittorico, fluído ed atmosferico ad un tempo”. PALLUCCHINI, p. 134.

A tela mostra o cardeal Cristoforo Madruzzo no ato de abrir a volumosa cortina vermelha e revelar ao expectador um relógio mecânico no qual o ponteiro aponta para as duas horas e quinze minutos, e na lateral do qual se lê a data “1552”. Pelo sentido narrativo inserido nesse retrato, fica claro que tão importante quanto a representação do cardeal, é a presença desse belo mecanismo ornamentado, que se sobressai como interlocutor de Madruzzo no conjunto da obra.

Desde o início da pesquisa, que começou como um projeto de Iniciação Científica, nosso interesse foi buscar compreender o que pretendiam evidenciar – modelo e pintor – ao dispor, com tamanho destaque neste eloquente retrato, esse objeto, à época ainda raro, de alto valor e apreciado por colecionadores. Ettore Camesasca, em 1987, foi o primeiro a discutir mais atentamente os possíveis significados simbólicos do relógio mecânico no retrato. A hipótese levantada pelo autor é a de que o relógio faria uma referência direta a determinado episódio do Concílio de Trento. Isso nos serviu como ponto de partida para pesquisar a história dessa grande reunião e o papel de Madruzzo como anfitrião na cidade que a sediou. O capítulo II discorre sobre a vida de Cristoforo Madruzzo a partir de várias fontes, inserindo-a no contexto a partir do qual o Concílio foi convocado e evidenciando os posicionamentos desse personagem em relação às políticas imperiais e às da Igreja.

O ensaio de Francesco Valcanover, de 1993, faz parte do catálogo da exposição que celebra o assim chamado “Século dos Madruzzo” e que abrange os mais diversos aspectos da vida dos quatro príncipe-bispos de Trento da família Madruzzo, num espaço de 119 anos. Tomando como base esse ensaio mostramos, no capítulo III, a trajetória percorrida pelo retrato desde sua execução, sua longa permanência em Trento – onde foi estudado pela primeira vez por Crowe e Cavalcaselle – até sua chegada ao MASP. Falamos ainda sobre a fortuna crítica acerca da datação precisa do retrato, no qual hoje se leem duas vezes a data “1552”. E situamos ainda o retrato do cardeal em relação aos retratos de seus dois sobrinhos, Ludovico e Gian Federico Madruzzo, pintados por Gian Battista Moroni na mesma época.

Considerados os diversos aspectos em que o retrato é contextualizado, o quarto e último capítulo se concentra no exame daquilo que está presente dentro do quadro: a

análise simbólica do relógio. Interpretar o “significado” de uma obra de arte, ou de um elemento dentro dela pode ser tarefa complicada. Para além do significado, é preciso estudar também as implicações, tanto da obra quanto dos objetos simbólicos presentes nela, conforme diferencia Ernest Gombrich em *Gombrich on the Renaissance*: estudar o “significado” está diretamente relacionado àquilo que o artista e o comitente, em diferentes graus, quiseram exprimir. As implicações, por sua vez, são as diversas relações e mudanças de sentido que a obra pode adquirir, de acordo com a análise histórica à qual ela está suscetível. A busca por uma resposta quanto ao significado deve partir da observação da própria pintura, e das relações que ela permite tecer com os demais trabalhos de sua época.

Para construir as relações do relógio, voltamos à tradição iconográfica da representação de relógios mecânicos, que surge pouco tempo depois de sua invenção. As primeiras aparições são marcadas pelas questões morais que cercam o objeto representativo da passagem do tempo, na visão estoica da lembrança da morte e no aviso de que se deve agir com temperança para que as vaidades mundanas não nos perturbem. Com a evolução tecnológica do próprio mecanismo, ele passa a estar cada vez mais presente em retratos, a partir do final do século XV, e adquire significados relacionados à vida prática, seja como marca de status social ou como atributo da prática profissional – no caso de mercadores e navegadores. Parece incomum que o próprio Tiziano tivesse se interessado particularmente pelo relógio, fazendo com que esse objeto estivesse presente em quase uma dezena de retratos seus. Por esse motivo, Erving Panofsky analisou o gosto do pintor pela temática da *vanitas* e do *memento mori*, tópicos morais, a partir da reflexão sobre a passagem do tempo. No entanto, o texto de Maria Ines Aliverti sobre o *Retrato de Andrea Doria com o gato e o relógio* nos permitiu inserir o *Retrato de Cristoforo Madruzzo* no âmbito da retratística da corte Habsburga, pontualmente presente nas duas viagens que o artista realizou a Augsburg, onde estava ocorrendo a Dieta imperial.

Conforme pontuado por Ernest Gombrich, cabe ao historiador a humildade diante do fato. O pesquisador deve se ater sempre à evidência, tomando o cuidado para distinguir dentro da imagem entre os elementos que significam e aqueles que não o fazem. Nossa intenção neste trabalho não é a de restringir as interpretações da tela a uma resposta fechada, mas sim apontar para possibilidades analíticas. Para tanto, procuramos sempre tomar o cuidado de nos atermos às relações visíveis no retrato, diretamente retiradas a partir

de acontecimentos da época. Os significados presentes numa imagem dependem não apenas da intenção do artista e de seu mecenas, mas também do ambiente artístico e intelectual da época em que ela foi produzida. Daí a nossa preocupação em explicitar a trajetória de Cristoforo Madruzzo, o contexto tridentino e a evolução iconográfica da representação de relógios mecânicos.

CAPÍTULO I – UM PRECEDENTE IMPORTANTE: O *RETRATO DE CARLOS V COM O CÃO*, DO MUSEO DEL PRADO

A primeira menção ao *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, de Tiziano [figura 1], na literatura, é feita por Giorgio Vasari, na “*Descrizione dell’opere di Tiziano da Cadore, pittore*” da edição de 1568 das *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Vasari escreve:

“No ano de 1541 [Tiziano] fez o retrato de don Diego de Mendoza, então embaixador de Carlos V em Veneza, de corpo inteiro e de pé, belíssima figura, e a partir de então Tiziano começou aquilo que depois se tornou comum, isto é, fazer alguns retratos de corpo inteiro. No mesmo modo fez aquele do cardeal de Trento, então ainda jovem (...)”²

Esse pequeno trecho do livro basilar de Giorgio Vasari lança ao pesquisador das obras de Tiziano Vecellio – pintor nascido em Cadore entre 1488 e 1490, cuja maior parte da vida foi passada na cidade de Veneza³ – problemas e sugestões, como é próprio de toda obra clássica. A leitura dessa passagem, em que o biógrafo descreve algumas das centenas de obras realizadas por Tiziano (entre as dezenas de retratos dos mais eminentes personagens da política, Igreja e cultura contemporâneas) suscita três questões principais, que identificamos não na ordem que elas aparecem no texto, mas na ordem que as abordaremos no presente trabalho. Em primeiro lugar, a ainda hoje frágil identificação do mencionado “retrato de Don Diego Hurtado de Mendoza, então embaixador de Carlos V em Veneza, de corpo inteiro e de pé” com a tela aqui apresentada na [figura 2]. Em segundo lugar, Vasari introduz por esse excerto a ideia de que, na carreira de Tiziano, a execução de retratos de corpo inteiro teria se iniciado com o retrato de Don Diego, tendo se tornado, a partir de então, comum fazer retratos desse gênero. Por fim, o problema em torno

² “L’anno 1541 fece il ritratto di don Diego di Mendoza, allora ambasciadore di Carlo Quinto a Vinezia, tutto intero et in piedi, che fu bellissima figura, e da questa cominciò Tiziano quello che è poi venuto in uso, cioè fare alcuni ritratti interi. Nel medesimo modo fece quello del cardinale di Trento allora giovane (...)”. VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1993. A partir da edição de 1568. P. 1291.

³ Sobre a data de nascimento de Tiziano *vide* PANOFSKY, Erwin. *Tiziano: problemas de iconografía*. Madrid. Ediciones Akal. 2003; PALLUCCHINI, Rodolfo. *Tiziano*. Firenze: Sansoni Editore, 1969; CAMESASCA, Ettore. *Da Raffaello a Goya... da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile*. Catálogo da Exposição. Milão: Palazzo Reale, 1987.

da datação do retrato mencionado em seguida, “do cardeal de Trento, então ainda jovem”, que se inicia com a leitura do texto de Vasari. Esta menção ao retrato de Madruzzo na sequência do de Don Diego, que ele data de 1541, levou historiadores a datar o retrato do cardeal equivocadamente da mesma época. As implicações desse debate, no entanto, se complicam consideravelmente entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do XX, e serão abordadas no terceiro capítulo desta dissertação, após termos apresentado a figura do Príncipe-Bispo e Cardeal Cristoforo Madruzzo, o “cardeal de Trento” mencionado por Vasari.

Nas primeiras cartas trocadas entre o embaixador de Carlos V em Veneza e Francisco de los Cobos, afirma Matteo Mancini, são citados dois retratos que Tiziano estaria realizando para Mendoza. O primeiro sendo um retrato de Pedro Gonzales de Mendoza, e o segundo, um retrato seu. Esse segundo retrato adquire, imediatamente, grande sucesso entre seus contemporâneos. Pietro Aretino e Piccolomini chegaram a dedicar sonetos ao retrato. No entanto, segue Mancini, apesar de uma longa tradição ter procurado realizar a identificação entre o citado retrato e o que consta no Palazzo Pitti como *Retrato de Don Diego Hurtado de Mendoza* (contestada, de resto, por historiadores como Crowe-Cavalcaselle e Wethey), é preciso que ela seja posta em discussão. Em primeiro lugar, argumenta o autor, a fama que circula a dita obra no âmbito histórico-literário contradiz o nível estilístico da tela que podemos observar no Palazzo Pitti. A figura diminuta em meio ao ambiente ostensivo de um interior de palácio é muito distante dos retratos de Tiziano em que o modelo domina a tela. Aspectos como a mão direita do retratado ou a perspectiva inexata do salão em que ele se encontra, poderiam afastar a hipótese de que se trate de um Tiziano. Em segundo lugar, há uma inconsistência na documentação a respeito da obra: cartas trocadas entre 1540 e 1541 apontam que o retrato teria sido doado a Francisco Cobos, também funcionário da corte de Carlos V. Se assim fosse, a tela deveria ter sido enviada à Espanha. Por outro lado, ainda não há qualquer documentação que explique sua localização na Toscana⁴.

Além desses fatores, Mancini apresenta outros dois documentos que permitem excluir definitivamente a hipótese de que a tela do Palazzo Pitti seja um retrato de Don

⁴ MANCINI, Matteo. *Tiziano e le Corti d'Asburgo nei Documenti degli Archivi Spagnoli*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, p. 33.

Diego de Mendoza. Em sua introdução à obra de Mendoza, *Guerra de Granada*, Baldassar Zuñiga descreve seus traços físicos: “De grande estatura, robustos membros, a cor morena obscuríssima, muito denso nas carnes, os olhos vivos, a barba comprida e com aspecto férreo, e de extraordinária fieldade no rosto.”⁵. Essa descrição é muito distante do homem quase franzino que vemos retratado na tela de Tiziano.

Por fim, uma gravura representando Mendoza e conservada na Biblioteca Nazionale di Madrid [figura 3] mostra novamente a grande distância existente entre a figura do embaixador propriamente identificada e aquela de que presumidamente fala Vasari. O modelo da gravura possui um rosto de traços mais agudos e definidos: face mais alongada e magra, nariz aquilino, maçãs do rosto pronunciadas, cavidades dos olhos profundas, sobrancelhas expressivas, e uma testa aparentemente maior devido ao cabelo ralo.

Diferentemente do que afirma Vasari, porém, o primeiro retrato de corpo inteiro feito por Tiziano – ao menos conforme nos chegou até hoje – não foi o do embaixador de Carlos V em Veneza, Don Diego Hurtado de Mendoza. Para Vasari, fora a partir desse retrato, feito em 1541, que Tiziano teria começado “aquilo que depois se tornou comum, isto é, a fazer alguns retratos de corpo inteiro.”⁶. De fato, o biógrafo está correto em perceber que foi principalmente a partir da utilização, por Tiziano, do retrato de corpo inteiro, que essa forma passou a ser mais largamente utilizada na Itália. Particularmente, devido à capacidade do pintor de oferecer a esse tipo de retrato um caráter de dignidade e imponência. No entanto, na própria obra de Tiziano, a tipologia mais comum entre os retratos permanece sendo a de figuras cortadas um pouco acima ou um pouco abaixo do quadril, enquanto retratos de corpo inteiro continuam sendo menos usuais. Nesse sentido, considerando-se tratar de um tipo menos comum de representação, é de particular interesse para nós atentar para como o pintor veneziano começou a realizar os retratos de corpo inteiro, pelo fato dele ter retratado o cardeal Cristoforo Madruzzo dessa forma,

⁵ “De grande estatura, robustos miembros, el color moreno obscuríssimo, muy enjunto de carnes, los ojos vivos, la barba larga y aburrascadan el aspecto fierro, y de extraordinaria fieltad en el rostro”. *Apud in* MANCINI, *op cit*, p. 34.

⁶ VASARI, *op cit*, p. 1291.

paralelamente apenas aos maiores estadistas de seu tempo – Carlos V e seu filho, Felipe II⁷ – e a outras poucas figuras⁸.

O primeiro retrato de corpo inteiro realizado por Tiziano de que se tem notícia é o *Retrato de Carlos V com o cão*, de 1533, do Museo del Prado [figura 4], semelhante ao realizado por Jakob Seisenegger [figura 5] um ano antes para ser enviado de presente ao irmão do imperador, Ferdinando I. Um amplo debate a respeito de qual das duas pinturas seria a original, e qual a cópia, tem ocorrido na literatura sobre Tiziano e sobre retratos renascentistas de um modo geral. Tradicionalmente, a bibliografia tende a considerar o retrato de Seisenegger como original, pintado em 1532, datado e assinado com o monograma do artista, e o de Tiziano como uma cópia, feita a partir de um desenho tomado diretamente da tela. A documentação escrita remanescente a respeito do retrato de Seisenegger faz crer que a tela teria sido pintada originalmente por ele, a partir do modelo vivo de Carlos V. Essa documentação consiste em uma carta de 1535 do pintor a Ferdinando I, destinatário da tela, em que “(...) 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 (...)”⁹.

Uma carta de Pietro Aretino, escritor e amigo próximo de Tiziano, à imperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, sugere que o imperador teria encomendado o retrato com o cão após ter visto o *Retrato de Federico Gonzaga, duque de Mântua*. Essa tela de Tiziano de 1529 [figura 6] mostra o duque de Mântua acariciando seu cão com a mão direita, e este retribui, levantando a pata. No caso do retrato do imperador, conforme sugere Luba Freedman, seu interesse em ser representado ao lado de um cão poderia oferecer um conteúdo simbólico político uma vez que, no século XVI, um cão do porte do grande animal que acompanha Carlos V em seu retrato, era frequentemente associado à figura do

⁷ A proximidade das poses do Cardeal Cristoforo Madruzzo e de Felipe II nos retratos do Museo del Prado, de 1551, e no Museo di Capodimonte, de 1553, é ressaltada por Ettore Camesasca. O autor utiliza essa comparação para confirmar a legitimidade da data de 1552 para o retrato de Madruzzo. CAMESASCA, *op cit*, 1987, p. 86.

⁸ Como a *Alocução do Marques del Vasto, Alfonso de Avalos*, Tiziano. Madrid: Museo del Prado. Óleo sobre tela, 223 x 165 cm.

⁹ “(...) 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, Lorne. *Portrait Renaissance: european portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. New Haven and London. Yale University Press. 1990, p. 235.

governante¹⁰. Se parece razoável aceitar que o desejo do imperador de se fazer retratar ao lado de um cão tenha se constituído depois de ele ter visto o *Retrato de Federico Gonzaga*, de Tiziano – pintor com quem já estivera em contato em 1529 –, seria também presumível imaginar que a encomenda de tal tela seria feita diretamente a Tiziano, e não a outro pintor.

Nesse sentido, ainda, Andreas Beyer afirma a existência de recentes radiografias que permitem identificar poucas alterações nas etapas de realização do retrato feito por Seisenegger, ao passo que revelam algumas mudanças significativas na tela de Tiziano nos diferentes momentos de realização da obra, como a posição da perna direita do imperador e do focinho do cão, que originalmente apontaria para baixo¹¹. Considerando o ponto de vista puramente técnico, seria mais aceitável concluir que a tela que apresenta menos alterações no processo de composição seria a cópia, e não a original, uma vez que o copista não teria razões específicas para alterar a composição.

A reflexão a respeito de como pode ter ocorrido o processo da execução dessas duas telas se justifica, não pelo preciosismo de identificar quem seria o autor “legítimo” do retrato e quem o “copista”, mas sobretudo para nos aproximarmos dos processos de transmissão dos modelos de pintura no Renascimento. Essa pequena investigação é fundamental para o conjunto da obra de Tiziano, e permite esclarecer o processo através do qual o pintor tomou contato pela primeira vez com um retrato de corpo inteiro. Essa tipologia será reutilizada ainda outras vezes pelo próprio veneziano, mas principalmente, se tornará modelo para boa parte da pintura de retratos ao longo do século XVII, entre Rubens, Velásquez, Van Dyck e outros.

Essa análise é essencial também na medida em que evidencia uma mudança no tipo de relação entre pintores e comitentes. Tiziano não era um pintor de corte, como Seisenegger. O artista veneziano era um dos muitos cujas atividades se concentravam entre a cidade e as cortes. Sua relação de afinidade com a cidade de Veneza foi destacada por Lodovico Dolce a respeito de uma encomenda de Francisco I: “Nem faltou ao rei Francisco

¹⁰ FREEDMAN, Luba. *Titian's Portraits Through Tiziano's Lens*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995, p. 120. Luba Freedman especula mais a fundo a respeito da possibilidade de que o cão, tratando-se de um “English water dog”, conforme é relatado por Jakob Seisenegger ao enviar o retrato para Ferdinando, representaria uma menção aos interesses de Carlos V sobre o território inglês, após Henrique VIII ter procurado seu apoio para conseguir o divórcio de Catarina de Aragão. Não conseguindo, e desapontado com Carlos V, Henrique faz aliança com o rei da França, inimigo do imperador.

¹¹ BEYER, Andreas. *Portraits: a history*. New York: Abrams books, 2003, p. 163.

[I, de França] solicitá-lo com toda grandeza de condições para retratá-lo, mas Tiziano não quis mais abandonar Veneza, para onde havia ido ainda menino, e à qual havia elegido como sua pátria”¹². Por mais de uma década Carlos V convidará Tiziano diversas vezes para se juntar a sua corte, mas o pintor sistematicamente recusará os convites do imperador, com desculpas relativas a problemas cotidianos e familiares. Sobre uma dessas recusas, o então embaixador espanhol em Veneza afirmou de forma pessimista para Carlos V em uma carta de 1535: “Sobre sua partida [de Tiziano para a Espanha], continuo em dúvida a respeito, já que o vejo tão ligado a sua Veneza, que ele ama, e cujos louvores ele está sempre cantando para mim...”¹³. Tiziano fazia parte, portanto, dos artistas que “com toda submissão recusavam’ convites para uma corte e que, no entanto, também procuravam garantir as encomendas dos príncipes.”¹⁴.

Jakob Seisenegger, por outro lado, era o que se poderia considerar propriamente um “pintor de corte”, aquele que “pertence à corte”, vive nela, trabalha dentro dela. Se, por um lado, um artista podia ser incorporado ao círculo da família da corte imperial – particularmente, menciona Martin Warnke, no período de emergência do ciclo de retratos, quando o artista poderia ser considerado como *familiaris* do imperador –, por outro, ele poderia ser simples servidor, funcionário da corte. Assim, ele era considerado *pars corporis regis* (“parte do corpo do rei”). Com a morte do monarca, morria também seu servidor¹⁵. No entanto, continua Warnke:

“Esses relatos descritivos, apresentando o artista como membro honorário da família da corte, obtêm valor de depoimento histórico quando contrastados com as condições concretas em que os artistas eram recebidos nas cortes pois, do ponto de vista puramente formal, aos artistas não era atribuída logo no início a aura elevada irradiada pelos príncipes, mas sim postos subalternos de serviços artesanais. As escassas indicações presentes nas ordens que, no século XV, regulamentavam as atividades exercidas nas

¹² “Nè mancò il re Francesco di sollecitarlo con ogni grandeza di condizione, per ritrarlo a lui, ma Tiziano non volle mai abandonar Vinegia, ove era venuto picciolo [sic] fanciullo e l’aveva eletta per sua patria”. DOLCE, Lodovico. *Apud in*: WARNKE, Martin. *O artista da Corte – os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Edusp, 2001. P. 117.

¹³ “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...” *Apud in*: HOPE, Charles. *Titian*, London: Chaucer Press, 2003. P. 90.

¹⁴ WARNKE, *op cit*, p. 117.

¹⁵ WARNKE, *op cit*, p. 166.

cortes não deixam dúvidas de que o artista, assim como outros artesãos, eram inicialmente empregados na execução de trabalhos artesanais cotidianos.”¹⁶

Seisenegger pertencia a esse grupo de “funcionários” enquadrados como *stipendiarii*: artistas que nos livros de pagamento eram colocados lado a lado com os barbeiros, alfaiates, músicos, cozinheiros, guardas, bobos da corte e anões – funções que, no entanto, é preciso deixar claro, não sofriam do preconceito pejorativo que sofrem hoje. Como funcionário, Seisenegger chegou a aparecer, na corte de Ferdinando I, irmão de Carlos V, como “hofmaller”, ao lado do tapeceiro e entre os “Hantwerker” (trabalhadores manuais), entre 1533 e 1541¹⁷. O reconhecimento das atividades do artista viria anos mais tarde na forma de “compensações”. No caso de Seisenegger, o título de “nobreza hereditária” lhe foi concedido em 1558, também por Ferdinando I, devido às “altas exigências que lhe foram feitas em suas atividades de ‘illuministerey und abconterfethur’”¹⁸.

Essa vida de artista restrita ao ambiente cortesão havia sempre sido criticada por diversos motivos. Entre eles, “a entrada para a corte significava para o artista uma mudança decisiva nas relações sociais em sua vida. A esfera urbana estava fortemente enraizada no artista, e ele permanecia preso às formas de pensar da cidade ao entrar para o serviço da corte.”¹⁹.

A realização do *Retrato de Carlos V com o cão* marcou, de alguma forma, a entrada oficial de Tiziano na corte do imperador, ainda que ele não permanecesse ali o tempo todo. Essa condição de ser nomeado artista da corte mesmo sem precisar viver ali integralmente,

“(…) parece ter sido deliberadamente buscada por muitos artistas, em todo caso, foram artistas de grande fama e prestígio que conseguiram, por meio de suas relações na corte, garantir a própria independência na cidade: Dürer, Rafael, Michelangelo, Ticiano, Tintoretto, Anthonis Moor, Franz Floris, e mais tarde, por exemplo, Rubens e Tiepolo.”²⁰

¹⁶ WARNKE, *op cit*, p. 168.

¹⁷ WARNKE, *op cit*, p. 168.

¹⁸ FRANK, Karl Friedrich von. *Standeserhebungen und Gnadenakte für das Deutsche Reich und die Österreichischen Erblande bis 1806*. Schloss Senftenegg, 1967-1974, 5 vols. IV, p. 298. *Apud in*: WARNKE, *op cit*, p. 232.

¹⁹ WARNKE, *op cit*, p. 97.

²⁰ WARNKE, *op cit*, p. 114.

A condição prestigiosa de Tiziano como artista universalmente considerado superlativo, já desde meados do segundo decênio do século XVI, concedia ao pintor certos privilégios. Ele iria desenvolver com Carlos V uma relação – guardadas as devidas formalidades – de certa forma amistosa, que 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 um ao outro com frequência e discrição²¹. Como relata um enviado a Augsburgo pelo Duque de Urbino: “Tiziano está em termos íntimos com Sua Majestade, e tem grande favor dele e de toda sua corte. Sua Majestade lhe deu aposentos muito próximos de seus próprios para que assim possam visitar-se um ao outro sem serem vistos”²². Igualmente interessante é um relato de Giovanni della Casa, autoridade em relação à etiqueta de corte, que escreve com claro assombro para o cardeal Alessandro Farnese pouco depois de Tiziano ter retornado de uma de suas viagens a Veneza:

“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 pensativa e melancólica, 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 disse-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.*”²³ (grifos nossos).

²¹ FLETCHER, Jennifer. “‘La sembianza vera’. I ritratti di Tiziano”, In: CATALOGO: NITTI, Patrizia; CARRATU, Tullia; CONSTANTINI, Morena (dir.). *Tiziano e il ritratto di corte, da Raffaello ai Carracci*. Napoli, Electa, 2006, p. 44.

²² “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”. HOPE, Charles. “Titian as a Court Painter”. In: *Oxford Art Journal*, Vol. 2, Art and Society. (Apr., 1979), p. 7.

²³ “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

De acordo com Warnke, essa possibilidade de eliminar, com atos de benevolência, certas estruturas hierárquicas consideradas naturais, fazia parte do exercício de soberania dos nobres governantes²⁴. No entanto, a ida de Tiziano da cidade para a corte, mesmo que não “em tempo integral” viria acompanhada de uma mudança em sua posição de artista, e no tipo de relação entre pintores e comitentes, com o abandono daquela maior independência de que desfrutava o “grande artista” em relação ao comitente, tão própria da cultura italiana. Aos olhos da comitência habsburguiana, começaria agora a prevalecer certa indiferenciação entre, de um lado, artistas considerados grandes mestres, como Tiziano e, de outro, artistas subalternos, como Seisenegger: o fato de Vecellio dever copiar a tela de Seisenegger faria parte dessa mudança, assim como o fato de o veneziano, que não gostava de receber sugestões a respeito de suas obras, deixar o imperador intervir frequentemente nessas questões. Em algumas ocasiões – como em relação ao retrato póstumo da Imperatriz Isabel de Portugal – o próprio pintor chegou a pedir para Carlos V apontar “erros e imperfeições”, ou detalhes que não o agradassem²⁵.

É provável que a tela de Tiziano seja mesmo a cópia: a carta de Seisenegger a Ferdinando I entra em detalhes como o material de que era feita a roupa de Carlos V, e fala explicitamente que havia pintado o imperador do natural. Quanto às modificações presentes nas análises radiográficas da tela de Tiziano, elas podem indicar um processo de estudo do pintor: sabe-se que o cadorino raramente realizava esboços preparatórios em desenho, preferindo trabalhar diretamente com a tinta na tela. Como é mencionado por Jennifer Fletcher, “Tiziano normalmente trabalhava diretamente sobre a tela sem a ajuda de desenhos ou cartões preliminares, e são frequentes suas reelaborações no decorrer da própria obra”²⁶. O retrato de corpo inteiro, típico da retratística nórdica, aparecera havia pouco na Itália setentrional em exemplos como o *Retrato de Cavaleiro*, de 1510, de Vittore

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 court, will be able to judge better than I *whether it is customary to tell people like Titian what His Majesty does or does not intend to do*”. (grifos nossos). HOPE, 1979, *op cit*, pp. 7-8.

²⁴ WARNKE, *op cit*, p. 169.

²⁵ MANCINI, *op cit*, pp. 160 e ss.; CHECA, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispanica: usos y funciones de la pintura veneciana em España (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Nerea, 1994, pp. 200 e ss.

²⁶ “Tiziano di norma lavorava direttamente sulla tela senza l’aiuto di disegni o cartoni preliminari e sono frequenti i suoi ripensamenti in corso d’opera.”, FLETCHER, *op cit*, p. 42.

Carpaccio [figura 7] e o *Retrato de Gentilhuomo*, de 1526, de Moretto da Brescia [figura 8]²⁷ que, no entanto, ainda destacava a figura do fundo com nitidez fria e pungente²⁸. É possível imaginar, portanto, que ao deparar com esse novo tipo de composição, Tiziano via-se diante da possibilidade de estudar essa tipologia, e as alterações mais relevantes observadas nos raios-X mencionados por Beyer – como as posições da perna do imperador e do focinho do cão – refletiriam esse estudo, feito diretamente sobre a tela. A hipótese de que o pintor tenha se utilizado do modelo pronto de Seisenegger se enriquece se considerarmos, conforme sugerem Charles Hope e Lorne Campbell, que Tiziano teria realizado a cópia do retrato de Seisenegger a partir de um desenho preparatório tomado diretamente a partir da tela. A obra de Tiziano apresenta uma semelhança geral na composição, mas difere em alguns detalhes menores, como nos tamanhos do cinto de Carlos V, ou da coleira do cão. Isso milita em favor dessa hipótese, pois tais detalhes são em geral fielmente imitados quando o pintor copia o retrato diretamente da tela²⁹. Ainda nesse sentido, consideramos a afirmação de Martin Warnke:

“Os especialistas de renome ofereciam um padrão de execução de retratos que recebia reconhecimento geral; eles conseguiam dar a um rosto ou corpo uma expressão e porte que tinham reconhecimento supra-regional, sem mesmo ter necessidade de observar pessoalmente o retratado. Por esse motivo, podiam ser-lhes enviados esboços feitos pelo pintor da casa, a partir dos quais eles podiam elaborar o retrato definitivo. Foi dessa forma que Tiziano executou, em Veneza, o retrato de importantes soberanos europeus.”³⁰

É interessante poder pensar nessa cópia de Tiziano como seu primeiro contato, como executor, com um retrato de corpo inteiro, pois essa tipologia logo depois se tornará, talvez não frequente, mas ao menos presente nas obras do artista. A evolução da retratística tizianesca vinha se desenvolvendo no sentido de se aproximar do retrato de corpo inteiro. 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 expressões faciais. Ao longo da década de 1520, o pintor vai aumentando gradativamente o tamanho de suas telas. Ele mostra cada vez mais

²⁷ FREEDMAN, *op cit.* p. 123.

²⁸ PALLUCCHINI, *op cit.* p. 99.

²⁹ CAMPBELL, *op cit.* p. 235; HOPE, 2003, *op cit.* p. 89.

³⁰ WARNKE, *op cit.* p. 308.

partes do corpo de seu retratado, ampliando o recorte até pouco acima do joelho, inserindo seu sujeito em um espaço menos abstrato, e já não o separa do observador por meio do uso do parapeito de pedra no primeiro plano da tela.

O *Retrato de Carlos V com o cão* não é necessariamente o primeiro retrato de corpo inteiro pintado por Tiziano, haja vista a possibilidade de que outros retratos de Tiziano pintados entre 1527/29 e 1533 já abordassem essa nova tipologia. Como se sabe, alguns deles desapareceram e outros, enviados à Espanha, se perderam ou foram destruídos num incêndio. Isto posto, é fundamental não perder de vista a dimensão do intercâmbio artístico entre a pintura nórdica e a italiana presente neste único exemplo. Não se trata simplesmente de uma cópia realizada por um pintor italiano de uma obra pintada por um artista austríaco. Devemos nos perguntar: por que Carlos V encomenda a Tiziano a cópia deste retrato de corpo inteiro? Evidentemente não há uma resposta única e indubitável para isso, nem faz parte do trabalho do historiador buscar essa sorte de solução. Porém, é preciso pôr em evidência que a passagem da representação da figura áulica de Carlos V, com seu cão majestoso, do pincel de Jakob Seisenegger para o de Tiziano, ocorre paralelamente à expansão do alcance dos domínios de Carlos V. Originalmente no norte e na Espanha, eles se estendem em direção às terras italianas, fato que se desenvolve a partir do Saque de Roma, e é legitimado com a coroação de Carlos V como imperador pelo papa Clemente VII, em 1530, apenas dois anos antes da data do retrato em questão. No caso singular do *Retrato de Carlos V com o cão* e sua cópia, fica evidenciado o momento preciso de um complexo de relações que, em última instância, para o caso particular deste trabalho, se manifestará também na figura do cardeal de Trento, Cristoforo Madruzzo, na situação política de sua cidade, e na execução de seu retrato por Tiziano. Isto é, as relações entre o norte e o sul, entre Alemanha e Itália, seja na política, seja nas artes. Relações essas que são sempre, no período de 1530 a 1550, permeadas pela figura do imperador Carlos V.

CAPÍTULO II – A POLÍTICA E A IGREJA NO RENASCIMENTO TRIDENTINO

II.a: *Os primeiros anos de Cristoforo Madruzzo – a construção de um príncipe imperial*

Compreendida a importância do retrato de corpo inteiro na obra de Tiziano e sua particularidade de se ocupar principalmente de grandes figuras políticas, observemos o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* [figura 1]. Além de ser um dos poucos retratos de corpo inteiro realizados pelo mestre, este é ainda, exceto pelo *Retrato Equestre de Carlos V na Batalha de Mühlberg*, o retrato de maior dimensão do pintor. Nele, o cardeal posiciona-se em três quartos, voltado para sua direita, e ocupa quase todo o lado direito da tela. Virando seus olhos em direção ao espectador para encará-lo, abre, com a mão direita, a cortina vermelha posicionada atrás dele, que ocupa o quarto esquerdo superior. Toda a tensão da imagem concentra-se no eixo que desce do olhar do personagem, concentrado e sério, acompanhando seu braço numa linha diagonal descendente da direita para a esquerda, ao longo da qual se percebem as nervosas estrias na cortina de veludo, produzidas pelo movimento de abertura que o cardeal realiza com a mão. A intenção da atitude do cardeal é finalmente compreendida, na exposição daquilo que estava escondido atrás da cortina: algumas cartas abertas sobre uma mesa de trabalho e, por trás delas, um relógio de mesa em formato de torre, ricamente decorado em tons amarelos que simulam o dourado do ouro. Esse caminho percorrido pelos olhos do observador, entre o primeiro contato com o olhar do personagem, e a compreensão da intenção desse olhar – de que o espectador veja os papéis e o relógio – permite que se perceba a tela como um *retrato de ação*³¹.

Com o termo *retrato de ação* compreende-se um tipo de representação da qual Tiziano se tornará especialista. Esse tipo de retrato traz para a tela uma narrativa percebida a partir da gestualidade dos modelos, que interagem com poucos objetos simbólicos de modo a lhe conferir uma plena inteligibilidade. Com isso, Tiziano dá para a retratística uma nova dimensão de eloquência, organização espacial e da presença do retratado na tela, já muito distante do conhecido modelo florentino. O modo solene, a amplitude do sentido narrativo, eficaz e persuasivo em termos retóricos, foi o que interessou, entre outros

³¹ GIBELLINI, Cecilia (dir.). *Titien, sa vie, son art*, Paris. Flammarion. 2006.

mecenas, à Monarquia Hispânica e a seu maior representante, Carlos V³², na arte de Tiziano. Com a adoção desse modelo de representação pelo imperador e por sua corte, não surpreende que Cristoforo Madruzzo, ligado à corte Habsburga, como veremos mais adiante, seja retratado nessa mesma maneira. De fato, Tiziano tem um papel capital na criação do novo retrato oficial e, não sendo proveniente de uma cultura cortesã, procurará dotar seus personagens de uma aura simbólica, entretanto quase desprovida de atributos, instrumentos, objetos alusivos. O retratista apresenta seu modelo de modo que sua própria imagem, a de seu corpo e sua postura, baste para ocupar o campo do significado simbólico, mas, ao mesmo tempo, de maneira que o retratado não pareça completamente despersonalizado³³.

O lugar em que Madruzzo está retratado está a meio caminho entre um escritório (as cartas estão apoiadas sobre uma mesa de trabalho, coberta por um tapete) e um espaço abstrato. A inserção da cortina neste ambiente, longe de se restringir a uma convenção do retrato de corte – como é frequentemente inserida para organizar o cenário arquitetônico – ao mesmo tempo em que adorna a composição e revela a riqueza da personagem retratada, aqui adquire um sentido cênico-narrativo que dá à tela um tom quase teatral da revelação daquilo que estava escondido. Mais que o cardeal, é a narrativa da revelação do relógio, a coluna dorsal da representação. Cria-se assim uma verdadeira *mise en scène* do relógio³⁴, e o retrato não é mais do que o ato de revelá-lo ao observador. Esse aspecto da exibição do precioso objeto, por meio da qual percebemos uma explícita *intenção* na concepção intelectual do retrato, constitui a força central dessa obra de Tiziano e permeará, conseqüentemente, toda a construção do presente trabalho. Nossa intenção não será realizar uma leitura fechada da obra, mas sim levantar aspectos variados que, articulados, permitam que nos aproximemos das percepções dos próprios contemporâneos de Cristoforo Madruzzo e de Tiziano. Para tanto, é imprescindível familiarizar-se com a figura do cardeal e com a de seu ambiente. Para seguirmos adiante, portanto, é preciso antes nos acercar melhor do contexto em que a obra foi realizada. Voltemos o olhar a seu

³² CHECA, *op cit*, p. 18.

³³ CASTELNUOVO, Enrico. “Fortuna e vicissitudini del ritratto cinquecentesco”, In: CATALOGO: NITTI, Patrizia; CARRATU, Tullia; CONSTANTINI, Morena (dir.). *Tiziano e il ritratto di corte, da Raffaello ai Carracci*. Napoli, Electa, 2006, p. 31.

³⁴ Termo sugerido por Luiz Marques.

personagem central, não para reproduzir informações vazias de sentido, mas para, futuramente, sublinhar possíveis relações com o retrato.

A principal e mais completa fonte bibliográfica que nos informa a respeito da vida de Cristoforo Madruzzo, de sua família e do ambiente em que viveram e atuaram politicamente, em Trento, é o catálogo da mostra *I Madruzzo e L'Europa: 1539-1658, I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, sob curadoria de Laura dal Prà, ocorrida em 1993³⁵.

A mostra foi organizada colocando em destaque quatro membros da família Madruzzo que governaram o principado de Trento em mandatos sucessivos, o que permitiu que os anos entre 1539 e 1658 tenham sido denominados *grosso modo* “o século dos Madruzzo”³⁶. Cristoforo Madruzzo foi o primeiro membro do clã a governar Trento como príncipe-bispo, entre 1539 e 1567, seguido por seu sobrinho, Ludovico Madruzzo (1567-1600), que foi por sua vez sucedido por Carlo Gaudenzio (1600-29) e, por fim, governou Carlo Emanuele (1629-1658). A sucessão de Cristoforo Madruzzo por seus sobrinhos produziu uma continuidade única na história dos principados eclesiásticos.

Essa exposição abarcou os fatores mais diversos do ambiente, da cultura e política tridentina durante os anos de ascensão de Cristoforo Madruzzo como príncipe-bispo da região, e a leitura do catálogo dela resultante nos permitiu abordar aspectos que ainda estavam ausentes da mais completa análise do *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* até então, realizada por Ettore Camesasca, para o catálogo da exposição *da Raffaello a Goya... da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal Museo de Arte de San Paolo del Brasile* ocorrida no Palazzo Reale de Milão em 1987³⁷.

³⁵ O *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* foi exposto nessa mostra ao lado dos retratos de seus sobrinhos Gian Federico e Ludovico Madruzzo, dos quais trataremos mais adiante.

³⁶ “secolo dei Madruzzo”. PASSAMANI, Bruno. “Ragioni e struttura della mostra. Un principato per l'impero”, In: DAL PRÀ, Laura (curadoria). *I Madruzzo e l'Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993, P. 11.

³⁷ Exposição organizada por Gian Alberto Dell'Acqua para exibir as grandes obras-primas do Museu de Arte de São Paulo no Palazzo Reale de Milão, de 19 de maio a 30 de agosto de 1987. Essa exposição ocorreu trinta e três anos depois da grande mostra que levou cem obras do MASP para serem exibidas no Palazzo Reale de Milão e em Paris, Bruxelas, Londres e Nova York. A mostra *da Raffaello a Goya... da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal Museo de Arte de San Paolo del Brasile*, por sua vez, exibiu cinquenta obras pertencentes à coleção do Museu. Assim como a mostra anterior, ela ajudou a tornar mais visível o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, de Tiziano.

O catálogo *I Madruzzo e L'Europa: 1539-1658, I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, como o próprio nome indica, oferece uma leitura dos integrantes da família Madruzzo como atores políticos mediadores entre os interesses da Igreja e do Império. No presente trabalho, centramos a leitura no primeiro príncipe-bispo da família (dentre os quatro existentes) e na mediação política entre os interesses do Império de Carlos V – do auge à derrocada, chegando aos primeiros contatos entre Cristoforo Madruzzo e Felipe II, filho do imperador – e da Igreja da Contrarreforma, abrangendo, sobretudo, o papado de Paulo III. Outras fontes bibliográficas também foram largamente utilizadas para a reconstrução do ambiente tridentino em torno ao principado-bispal de Cristoforo Madruzzo e nos ajudaram a analisar de maneira mais precisa seu retrato pintado por Tiziano.

Os eventos que incidiam sobre Trento àquela época eram ainda decorrência da condição particular da cidade como Principado Bispal. Em 1024 o *comitatus* de Trento havia sido doado por Conrado II, o Salico, Rei dos Romanos e futuro imperador (a partir de 1027) ao bispo Uldarico II (1022-1055). Isso tornava o território politicamente dependente do imperador – inserido na composição geográfica do Sacro-Império Romano –, enquanto ao mesmo tempo já fazia parte dos territórios cobiçados pela Casa de Áustria, os Habsburgo. Além de oficialmente pertencer aos domínios germânicos, do norte, Trento era visto como uma “porta de entrada para a Itália”, uma vez que se localizava na região dos Alpes, a pouco mais de cem quilômetros de Milão e de Veneza, e ao sul de Innsbruck, tendo sido frequentemente utilizada como rota para viajantes entre o norte e o sul³⁸.

Trento desenvolveu, assim, um papel europeu como ponte entre o mundo germânico e o mundo latino, nos mais variados aspectos: político, comercial, cultural, social etc. A formação geológica do território também contribuía para sua função mediadora, pois tinha ligações fluviais com as cidades veneto-padanas pelo rio Agide (de Bronzolo, ao sul do Tirol, a Verona) e pelo Garda, assim como pelo vale que liga Veneza, Verona e Brescia³⁹. Localizado a um meio de caminho e fundado como um ambiente feudal que trazia origens de dois mundos diversos, o Principado nascia de uma agregação de terras

³⁸ “porta d’Italia”. PASSAMANI, *op cit*, p. 13

³⁹ *Id ibdem*, p. 13

com línguas, tradições e atividades diferenciadas, mas tendia a integrar-se em uma política articulada por sagazes alianças dinásticas.

Além de ser dividida entre o mundo germânico e o italiano, era ainda dividida entre a política imperial e os interesses papais. A catedral de Trento era ao mesmo tempo templo religioso, órgão de governo do principado, e sede das eleições do príncipe-bispo⁴⁰. Federico Vanga foi o primeiro a obter o título de *princeps* (1207-1218), sob os imperadores Oto IV e Federico II Hohenstaufen. Trento passará a viver um momento de efervescência como ponto de encontro internacional com a série de bispos humanistas formados nos estudos em Padova e Bolonha. Como figura fundamental passou, por exemplo, Giovanni Hildebach (1465-1486), embaixador em Roma do imperador Federico III, que conseguiu o título de *magister artium* na faculdade artística de Viena. Por seu interesse antiquário e humanístico, chegou a ser fundador da biblioteca de letras, direito e teologia do Buonconsiglio. Outro representante desse universo de interesses foi Eneas Sívio Piccolomini, cônego de Trento antes de se tornar o papa Pio II⁴¹.

Com Giorgio di Neideck (1505-1514), laureado em letras em Viena e em Bolonha, a cultura humanística teve pela primeira vez um papel programático na construção do mito da *renovatio Imperii* a serviço da personalidade política ascendente do Imperador Maximiliano I. Ele reergueu a dignidade imperial, havia tempos relegada e ofuscada pelas potências dos reis franceses e espanhóis, e cercada a oriente pelos húngaros e pelos turcos. Após um grande período de negociações para que Maximiliano fosse a Roma para receber do papa a coroa imperial – viagem tornada inviável pela oposição de Veneza –, Maximiliano foi coroado “Imperador Romano Eleito” em 3 de fevereiro de 1508 no Duomo de Trento, o que mostra a centralidade simbólico-política recém adquirida pela cidade⁴². A partir de então, e sobretudo pelas iniciativas de Giorgio di Neideck – que governa até a sua morte por nomeação imperial, e não por eleição, como era costume –, o programa pictórico dos palácios da cidade procurou afirmar a continuidade reencontrada entre a época áurea imperial e a *renovatio* Habsburga: os afrescos do Palazzo Geremia –

⁴⁰ *Id ibdem*, p. 14

⁴¹ *Id ibdem*, p. 14.

⁴² Seu longo cortejo com fasto e pompa e com um rigoroso protocolo e oradores tem uma complexa simbologia, que Bruno Passamani julga como importante precedente para o *Arco do Triunfo de Maximiliano I (Triumphszug)* de Albrecht Durer. *Id ibdem*, p. 14.

um dos primeiros documentos do novo estilo pictórico – são talvez o eco do espetáculo desenvolvido ao longo do percurso oficial reservado às solenidades religiosas e políticas.

O prédio, que hoje sedia o escritório do prefeito de Trento⁴³, é um dos mais prestigiosos da cidade, particularmente pela qualidade artística dos afrescos em sua fachada. Construído entre o final do século XIV e o início do XV, como residência de Giovanni Antonio Pona, filho do nobre Geremia Pona de Verona e de Elisabetta Calepini, suas soluções arquitetônicas deixam clara a passagem do gótico tardio, visível sobretudo no interior, para os princípios da arquitetura renascentista do início do século XVI, mais presente no lado externo. O palácio consiste em três partes separadas. As duas primeiras resultam de modificações a partir do prédio ainda medieval. A modernização direcionada aos novos modelos estéticos renascentistas data de ainda antes de Giorgio di Neideck.

Os afrescos da fachada, de atribuição imprecisa⁴⁴, se distribuem em duas ordens horizontalmente separadas por uma faixa de motivos grotescos [figura 9]. Na faixa inferior é possível distinguir, ainda que muito deteriorada, a Roda da Fortuna e a figura gigante de um guerreiro segurando as cores heráldicas de Pona Geremia. Acima há quatro cenas narrativas que representam, na sequência, “(...) um grupo de dignitários assistindo uma briga, um cavaleiro (Marcus Curtius?); Mucius Scaevola e uma quarta cena não mais legível hoje (O Sacrifício de Lucrecia?).”⁴⁵. Nas cenas de Mucius Scaevola e de Marcus Curtius, é possível distinguir uma reunião de personagens que discutem em volta de uma mesa. Entre esses, se distinguem pelas vestes vermelhas os embaixadores da Sereníssima. Provavelmente essa imagem representa o congresso convocado para compor os contínuos litígios sobre as delimitações das fronteiras entre Veneza e o império⁴⁶. Finalmente, no alto as figuras ricamente vestidas ocupam uma *loggia* imaginária, das quais caem tapetes orientais [figura 10]. Ali está registrada a entrada em Trento de Maximiliano I de

⁴³ In: http://www.visittrentino.it/en/cosa_fare/da_vedere/dettagli/dett/palazzo-geremia. Acesso em 06/01/2013.

⁴⁴ Marcello Fogolino, segundo <http://guide.travelitalia.com/it/guide/trento/palazzo-geremia/> Acesso em 27/11/2012; Gian Maria Falconetto de Verona ou um aluno, provavelmente Bartolomeo Montagna, por volta de 1515, segundo www.trentocultura.it/upload/file/documents/palazzo_geremia_eng.pdf Acesso em 06/01/2013.

⁴⁵ “a group of dignitaries watching a fight; a knight (Marcus Curtius?); Mucius Scaevola and a fourth scene no longer decipherable (The Sacrifice of Lucretia?).” In: http://www.trentocultura.it/upload/file/documents/palazzo_geremia_eng.pdf Acesso em 06/01/2013.

⁴⁶ <http://guide.travelitalia.com/it/guide/trento/palazzo-geremia/> Acesso em 27/11/2012.

Habsburgo, que habitou o Palazzo Geremia em 1508-1509. O imperador aparece representado três vezes, enquanto concede uma audiência a embaixadores e outros notáveis:

“(...) quando o soberano compareceu a sua proclamação como “imperador eleito” na catedral. A esse respeito é preciso lembrar que Giovanni Antonio Pona tinha recebido o privilégio de familiaridade de Maximiliano desde 1486, e que em 31 de outubro de 1501 ele havia sido elevado ao título de Conde palatino, com a melhoria do brasão da família.”⁴⁷

Essa última passagem mostra o interesse da família dos Habsburgo no principado de Trento já no fim do século XV. Também no Palazzo Tabarelli, os medalhões com os perfis *all'antica* de Césares antigos e modernos enunciam a continuidade reencontrada entre a época áurea imperial e a *renovatio* Habsburga; as portas do órgão do Duomo, pintadas nos meses seguintes da coroação, realizam figurativamente uma *Coronatio Caesaris*: o significado perseguido no evento político-religioso ocorrido no Duomo; Gian Maria Falconetto, pintor e arquiteto veronês, preferido do príncipe, seguirá realizando brasões imperiais nos edifícios públicos⁴⁸.

A *Novus Ordo* imperial reconstrói a transmissão do poder na lógica hierárquica iniciada em Deus, passando por Carlos Magno, Maximiliano (e depois Carlos V), e enfim chegando à figura do príncipe-bispo, senhor soberano de seu próprio território. O pertencimento a esse sistema constituirá a ideia central dos programas pictóricos e plásticos elaborados pelo sucessor de Neideck, Bernardo Cles, para o Magno Palazzo, a nova sede monumental do príncipe⁴⁹.

Bernardo Cles, antecessor imediato de Cristoforo Madruzzo, cumpriu o importante papel de aproximar definitivamente os interesses da casa de Áustria do principado tridentino. Ele foi, inclusive, um dos responsáveis por levantar a hipótese de que Trento sediasse o próximo concílio da Igreja Católica. Cles nasceu em março de 1485,

⁴⁷ “when the sovereign attended his proclamation as “elected emperor” in the cathedral. To this regard, it must be remembered that Giovanni Antonio Pona had received the privilege of familiarity from Maximilian since 1486, and that on October 31st, 1501 he had been raised to the rank of Count palatine, with improvement of the family coat of arms.” In: www.trentocultura.it/upload/file/documents/palazzo_geremia_eng.pdf Acesso em 06/01/2013.

⁴⁸ PROSPERI, Adriano. “Riforma Cattolica, controriforma, disciplinamento sociale”. In: ROSA, Gabriele de, GREGORY, Tullio. *Storia dell'Italia religiosa – vol. 2: L'Età Moderna*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1994. P. 15.

⁴⁹ *Id ibdem*, p. 15.

estudou retórica em Verona desde 1497 e frequentou a universidade de Bolonha a partir de 1504. Em 1506 foi apontado prefeito e, em 1508, advogado da nação alemã. Em fevereiro de 1511, o papa Julio II confirmou seu canonicato na catedral de Trento. Ao longo das primeiras décadas do século XVI, Bernardo Cles desenvolveu estreitos laços de serviços e cargos de confiança com a família Habsburgo. Em 1513 o imperador Maximiliano I o nomeou como membro do regimento de Innsbruck. Após a morte de Giorgio di Neideck, em 5 de junho de 1514, ele foi unanimemente eleito bispo de Trento pelos membros do duomo do principado, cargo que foi confirmado pelo papa Leão X quatro meses depois. Ainda no final desse mesmo ano, a pedido de Maximiliano I, Cles se tornou governador de Verona. Entre 1515 e 1521, acolheu em Trento diversos exilados milaneses, inclusive Francesco Sforza. Suas relações com Carlos V tiveram início com a morte de Maximiliano I, em 12 de janeiro de 1519. Cles fez parte do governo *ad interim*, e depois participou da comissão que deveria tomar conta dos procedimentos pela hereditariedade na Casa de Áustria, em nome de Ferdinando e de Carlos de Habsburgo. Após a eleição de Carlos como sucessor de seu avô, em 28 de junho de 1519, Cles esteve presente em sua entrada em Frankfurt⁵⁰.

Bernardo Cles iniciou o que mais tarde seria continuado por Cristoforo Madruzzo: o papel de mediador entre as questões luteranas e as da Igreja Católica, por meio do Império de Carlos V. Apesar de veemente adversário de Lutero, Cles era respeitado pelos luteranos, que o consideravam “um valente jurista e homem de boas intenções”⁵¹. Além disso, mantinha relações amigáveis com o príncipe eleitor Federico, o Sábio que, por sua vez, “(...) esperava (mas inutilmente) poder obter com C. [Cles] informações importantes da corte imperial.”⁵².

Em 1522, por ocasião dos tratados preliminares ao acordo de Bruxelas na disputa pela hereditariedade Habsburga, o príncipe-bispo Bernardo Cles apoiou Ferdinando I em detrimento de Carlos V, e entrou definitivamente para o seu serviço. Três anos depois,

⁵⁰ RILL, Gerhard. *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 26 (1982). Treccani. Verbetes: “CLES, Bernardo”. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-cles_%28Dizionario-Biografico%29/, acesso em 20/12/2012.

⁵¹ “un valente giurista e uomo di buone intenzioni” Christian Scheurl, in R. Tisot, *Ricerche sulla vita e sull'epistolario del card. B. C. (1485-1539)*, Trento 1969, p. 75. *Apud in*: RILL, *op cit.*

⁵² “(...) sperava (ma inutilmente) di potersi procurare tramite il C. informazioni importanti dalla corte imperiale.” RILL, *op cit.*

foi nomeado plenipotenciário do Tirol e, mais tarde, primeiro conselheiro de Ferdinando I. Ainda somando aos seus cargos, em plena ascensão política, Cles foi chanceler supremo – o único da Chancelaria austríaca a ter uma investidura eclesiástica – entre 1528 e 1539, título confirmado por Carlos V: “Reunia, portanto, em suas mãos, os cargos mais altos e exercitava a máxima influência sobre todos os assuntos do governo de Viena, e em particular sobre a política externa de Ferdinando.”⁵³.

Em fevereiro de 1530, o príncipe-bispo presenciou, como representante de Ferdinando I, a coroação de Carlos V em Bolonha como Imperador pelo papa Clemente VII. No mês seguinte, recebeu o título de cardeal e, no ano seguinte, foi a Colônia preparar a eleição de Ferdinando I como rei dos Romanos, concluída em 5 de janeiro de 1531. Tendo que lidar com questões complicadas, Cles se viu numa situação insustentável como primeiro ministro de Ferdinando, e cardeal ao mesmo tempo. Com a morte de Clemente VII, chegou a cogitar a hipótese de concorrer para papa, mas abandonou a ideia. O conclave de outubro de 1534 elegeu Alessandro Farnese como Paulo III, com quem o cardeal conseguira estabelecer boas relações. O novo papa via o concílio com bons olhos, o que animou Cles a permanecer por mais tempo envolvido com a política europeia.

A segunda metade da década de 1530 é de conflitos ainda mais acentuados. Os irmãos Carlos V e Ferdinando I disputam interesses que nem Bernard Cles, nem o conselheiro de Carlos V Nicolas Perrenot de Granvelle, conseguiram resolver. Nos últimos anos Cles se ocupou dos problemas religiosos e dos conflitos em torno da convocação do concílio e da reforma de sua própria diocese. Morreu em Bressanone em 30 de julho de 1539 e foi sepultado em 4 de agosto no duomo de Trento.

A eleição de Bernardo Cles como novo príncipe tridentino em 1514 sofrera grande interferência dos Habsburgo. Sua escolha como príncipe-bispo de Trento representou uma guinada na sensibilidade política dos governantes da casa de Áustria, pois Cles possuía raízes locais tridentinas, e não mais eslavas ou germânicas, como fora comum entre os príncipes-bispos anteriores da cidade. Era uma forma de os Habsburgo se aproximarem da política italiana, adotando como representante em Trento – como já enunciado, cidade estratégica no que diz respeito ao intercâmbio político e cultural entre o

⁵³ “Riuniva dunque nelle sue mani le cariche più alte ed esercitava la massima influenza su tutte le faccende del governo di Vienna e in particolare sulla politica estera di Ferdinando.” RILL, *op cit.*

mundo germânico e o italiano – um homem local, e não um estrangeiro, dando ao principado o caráter de uma política autóctone⁵⁴. Essa escolha suscitou também o crescimento do tecido aristocrático local cujos membros, no entanto, através de ligações de serviço e matrimônio, não se restringiam ao território tridentino, tendo grande interesse em aproveitar as oportunidades trazidas pela expansão do território do império germânico.

Bernardo Cles foi, sob Maximiliano I, regente de estado, e sob Carlos V, *magnus cancellarius*. Sob seu governo Trento passou por uma transformação radical, o que pôde ser em larga escala percebido pelo prestígio que o príncipe-bispo devia gozar com o imperador Maximiliano I e com Ferdinando I: o cardeal procurou elaborar um plano de reconstituição da autoridade temporal e espiritual que se evidenciava na reestruturação do tecido urbano. Ele se provou grande entusiasta dos princípios renascentistas, particularmente na arquitetura.

A cidade, assim como o Castelo del Buonconsiglio, morada do príncipe, deixaram de lado seu semblante gótico medieval para adotar um aspecto definitivamente renascentista, decorrente do caráter do próprio Cles, “modelo autêntico do senhor renascentista, mestre em integrar senso de poder e dotado de refinado gosto de arte”⁵⁵. Sua figura era de uma excepcional qualidade política e cultural. Entre os artistas que integraram o programa de Cles destacam-se Romanino, Fogolino, e os irmãos Dosso⁵⁶. De acordo com Rill:

“Já desde 1515 tinha ideias precisas sobre como transformar a sua cidade episcopal neste sentido: as estradas deviam ser retificadas e alargadas; deviam ser construídas novas pontes e barragens nos pontos mais perigosos do rio; os próprios edifícios deviam ser melhorados segundo princípios práticos e estéticos. Os princípios mais importantes desse ‘estilo clesiano’ eram: a pedra ao invés da madeira como material de construção, a elevação dos palácios às formas clássicas, a harmonização dos telhados e das fachadas, um modo sólido e mais simples de construção, a decoração das fachadas com afrescos.”

⁵⁷

⁵⁴ BELLABARBA, Marco, “Il Principato vescovile di Trento e i Madruzzo: l’Impero, la Chiesa, gli Stati italiani e tedeschi”. In: DAL PRÀ, Laura (curadoria). *I Madruzzo e l’Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993, p. 30.

⁵⁵ “(...) modello autentico del signore rinascimentale, maestro nell’integrare senso del potere e raffinato gusto delle arti”. PASSAMANI, *op cit*, p. 15.

⁵⁶ *Id ibdem*, p. 15

⁵⁷ “Già nel 1515 aveva idee precise su come trasformare la sua città episcopale in questo senso: le strade dovevano essere rettificate ed allargate; dovevano essere costruiti nuovi ponti e dighe nei punti più pericolosi del fiume; gli edifici stessi dovevano essere migliorati secondo principi pratici ed estetici. I principî più

O cardeal Cles inseriu Trento definitivamente no cenário da cultura renascentista. Muitos *ateliers* de arte foram abertos na cidade, o que atraiu artistas italianos e expandiu a influência da cidade e da arte italiana às terras do norte: as terras alemãs do principado, de Bressanone até Innsbruck, capital do Tirol. O príncipe-bispo foi ainda mecenas de humanistas como Piero Aretino, Pietro Bembo e Erasmo de Rotterdam, e trouxe importantes aspectos da arquitetura renascentista para Trento⁵⁸. Dessa forma, o papel da cidade como porta de entrada italiana aos domínios imperiais pôde ser definitivamente percebida: ela deixava de lado seu caráter essencialmente germânico e adquiria feições italianas.

A partir das atividades de Bernard Cles é possível compreender sobre que bases seu sucessor, Cristoforo Madruzzo, iria trabalhar. De maneira análoga, Madruzzo também irá atuar como mediador nas brigas religiosas entre a Igreja Católica e os protestantes, sempre ao lado do Imperador Habsburgo, Carlos V. A importância da figura de Cles para o futuro governo de Cristoforo Madruzzo fica patente nas palavras de Bruno Passamani:

“Foi frequentemente dito que Bernardo Cles teve o mérito de preparar a cidade para o Concílio, que ele e Carlos V intensa e inutilmente desejaram hospedar em Trento, enquanto que Cristoforo Madruzzo teve o mérito de hospedá-lo magnificamente em estruturas já preparadas pelo predecessor, mas se empenhando também na logística e nas brilhantes ocasiões de entretenimento, utilizando-se de significativos meios pessoais.”⁵⁹

O historiador da religião Hubert Jedin, por outro lado, considera os méritos de Madruzzo reduzidos à perspectiva de que ele apenas colheu os frutos deixados por seu antecessor na cidade de Trento⁶⁰. Fosse sob o auxílio de fortes influências políticas, fosse

importanti di questo "stile clesiano" erano: la pietra invece del legno come materiale di costruzione, il rialzamento dei palazzi in forme classiche, l'armonizzazione dei tetti e delle facciate, un modo solido e più semplice di costruzione, la decorazione delle facciate con affreschi.” RILL, *op cit.*

⁵⁸ CAMPBELL, Gordon. *The Oxford Dictionary of the Renaissance*, verbete “CLES or Clesio, BERNARDO”, New York: Oxford University Press, 2003, pp. 175-176.

⁵⁹ “Si è spesso detto che Bernardo Cles ebbe il merito di preparare la città per il Concilio, da lui, come da Carlo V, intensamente e inutilmente desiderato a Trento, mentre Cristoforo Madruzzo ebbe quello di ospitarlo magnificamente in strutture già approntate dal predecessore, ma impegnando comunque per la logistica e le brillanti occasioni di intrattenimento rilevanti mezzi personali.” PASSAMANI, *op cit.*, p. 16.

⁶⁰ JEDIN, Hubert. *Geschichte des Konzils von Trient. (History of the Council of Trent)*. Traduzido do alemão por Dom Ernest Graf O.S.B. Volume I – The Stule for the Council. Edimburgh: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1957. P. 566.

por mérito próprio, é fundamental notar que a mudança do principado da condição próxima a de um feudo medieval para passar a pertencer integralmente ao ambiente imperial se concretizaria na figura de Cristoforo Madruzzo. Foi durante o governo deste último que Trento hospedou o Concílio ecumênico e o Renascimento tridentino atingiu os mais altos cumes⁶¹.

Cristoforo Madruzzo, sucessor de Bernardo Cles como príncipe-bispo de Trento, nasceu em 5 de julho de 1512 no Castelo Madruzzo, de onde vem o nome de nobreza da família, no Valle di Cavedine. Ele era o segundo filho de Giovanni Gaudenzio Madruzzo e Eufemia Sparremberg. Por parte de mãe, tinha raízes na nobreza tiroleza. Por parte de pai, seus avós eram donos de terras no entorno tridentino, onde haviam adquirido a senhoria feudal na região do Vale del Sarca, entre Trento e Riva del Garda, e eram senhores do castelo de Nanno⁶².

Seu pai, como Jedin aponta de maneira enfática, contribuiu consideravelmente para ascensão de Cristoforo e de outras personagens da família. Ele próprio fora *condottiere* e conselheiro a serviço de Bernardo Cles quando este era príncipe-bispo de Trento; foi combatente militar sob Ferdinando I e serviu também a Carlos V. Chegou a ser “*maggiordomo*” dos filhos de Ferdinando, além de *magister curiae* de Cles. Os irmãos de Cristoforo, Niccolò e Alipandro, também desenvolveram importantes carreiras, sobretudo no comando militar dos exércitos imperial e espanhol.

Em 1529, ainda muito jovem, a partir da renúncia do cargo por parte do irmão Niccolò, e por desejo e empenho do pai, Cristoforo recebeu um canonicato em Trento⁶³. Somou ainda outras rendas por meio da concessão de terras e pela obtenção de diversas paróquias no condado do Tirol, como em Merano e Lienz, sob a ordem de Ferdinando I. Com essas rendas, conseguiu frequentar os estudos de direito em Padova, entre 1531-32, e em Bolonha até 1537. Na universidade de Padova foi aluno de Ugo Boncompagni, que mais tarde seria eleito papa Gregório XIII, de quem ficou amigo. Também estabeleceu boas relações com os futuros cardeais Alessandro Farnese, Stanislao Hosius, Ercole Gonzaga e

⁶¹ LUNELLI, Renato. “Contributi trentini alle relazioni musicali fra l’Italia e la Germania nel Rinascimento.” In: *Acta Musiologica*, Vol. 21. (1949). P. 55.

⁶² BECKER, Rotraud. “MADRUZZO, Cristoforo”. *Dizionario Bibliografico degli Italiani*. Volume 67. Treccani, 2007. In: http://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-madruzzo_%28Dizionario-Biografico%29/ Acesso em 18/12/2012.

⁶³ BECKER, *op cit.*

Otto Truchsess, de quem se tornou muito amigo durante seus estudos em Bolonha. Através da interferência de seu pai, figura já importante nesse ambiente fronteiriço que era Trento àquela época, obteve importantes cargos eclesiásticos acumulados ao longo de pouco mais de uma década. Sua carreira de rápida ascensão na hierarquia clerical foi um fato novo na igreja tridentina, sem precedentes conhecidos entre os bispos eslavos e alemães do século anterior: ao longo da década de 1530, Cristoforo começou a acumular prebendas como cônego de Augsburg em 1534, deão de Trento em 1535, cônego em Salzburg em 1536 e em Bressanone em 1537⁶⁴, dominando como autoridade religiosa toda a região.

Madruzzo participou de missões diplomáticas, já a serviço dos Habsburgo. Foi duas vezes a Veneza como embaixador de Ferdinando I, em 1539 e 1542. Essa segunda vez, para obter do Senado satisfações pela ofensiva feita ao soberano com a ocupação da cidade de Marano⁶⁵. Esteve em Flandres entre fevereiro e agosto de 1540 onde, em Ghent, prestou homenagem ao imperador Carlos V. Na volta da viagem ficou em Hagenenu, na Alsacia, por dois meses, onde participou do início da Dieta Imperial que mais tarde se reuniria em Regensburg. Ali, afirma Becker, encontrou o núncio Giovanni Morone,

“ao qual deu a impressão de ser um dos poucos bispos do Império em quem Roma pudesse confiar. Era assim reconhecido ao Madruzzo o papel, ao qual sem dúvida inclusive o imperador o havia destinado, de equilibrado mediador entre os príncipes alemães inclinados à Reforma luterana e a Cúria romana.”⁶⁶

⁶⁴ BELLABARBA, *op cit*, p. 30.

⁶⁵ Guillaume Pellicier, embaixador da França junto à república de Veneza, refere-se à presença de Cristoforo Madruzzo na cidade em fevereiro de 1542: “Senhor, o bispo de Trento (...) chegou aqui, enviado pelo rei Ferdinando, para reclamar, como seu representante, a esses Senhores pela tomada de Maraoon por seus súditos” (“Sire, l’evesque de Trente (...) est arrivé icy, mandé par le roy Ferdinando, pour se plaindre de sa part à ces Seigneurs de ladicté prinse de Marran par ses subjects”). Carta ao rei de 12 de fevereiro de 1542 (V. Correspondence politique de Guillaume Pellicier ambassadeur de France a Venise (1540-1542) publiée sus les auspices de la Commission des Archives diplomatique par Alexandre Tausserat. Radel, Paris, F. Alcan, 1899, p. 536 e seg.). Madruzzo ficou em Veneza por cerca de um mês. Pellicier, voltando a escrever em 10 de março, anuncia que o bispo de Trento “deve partir em breve para fazer o relatório da resposta que ele recebeu em sua missão ... ao rei Ferdinando” (“doibt partyr de brief pous s’en aller faire le raport de la response qu’il a eue de son ambassade . . . au roy Ferdinando”). *Apud in*: OBERZINER, Lodovico. *Il Ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano*. Trento: Stab. Lit. Tip. Scotoni e Vitti, Ed. 1900, pp. 13-14. Oberziner, concordando com a datação oferecida por Vasari, utiliza a documentação dessa viagem de Madruzzo a Veneza para conjecturar que Tiziano o teria retratado nessa ocasião. No entanto, como veremos mais adiante, tanto Vasari quanto Oberziner se enganaram nessa afirmação.

⁶⁶ “al quale diede l’impressione di essere uno dei pochi vescovi dell’Impero, di cui Roma si potesse fidare. Veniva così riconosciuto al M. [Madruzzo] il ruolo, al quale senza dubbio anche l’imperatore lo aveva destinato, di equilibrato mediatore tra i principi tedeschi inclini alla Riforma luterana e la Curia romana.”. BECKER, *op cit*.

Em 5 de agosto de 1539, após a morte de Bernard Cles, Cristoforo Madruzzo se tornou bispo de Trento, segundo desejo de Ferdinando de Habsburgo⁶⁷, que teve um papel importante na concessão de terras e cargos nos anos de ascensão de Madruzzo. Nesse momento, a cidade já tinha assumido um novo aspecto⁶⁸, com características completamente renascentistas. A Itália, na década que antecedeu o Concílio, ainda apresentava uma atmosfera religiosa muito mais aberta e liberal do que ocorria nas terras do Norte, e do que viria a ocorrer alguns anos mais tarde⁶⁹. Algumas das amizades mais caras ao futuro cardeal se desenvolveram a partir de 1530, e carregavam o frescor desse clima de certa liberdade religiosa.

Em conjunto com Pietro Bembo, Jacopo Sadoletto, Reginald Pole – homens frequentemente chamados pelo papa Paulo III em seu gabinete para ajudar nas questões conciliares –, Gasparo Contarini e Damião de Goes, Madruzzo tinha fortes ligações com o movimento evangélico na Itália, ao mesmo tempo em que se esforçava para organizar a reforma Católica. Todos eles eram figuras importantes para a tentativa de reconciliação entre a Igreja Católica e os Protestantes⁷⁰; reconciliação essa que parecia tão possível, que Elisabeth Hirsh chegou a afirmar que “em 1537 ainda era possível – pelo menos na Itália – se considerar um amigo tanto dos líderes protestantes quanto dos líderes católicos”⁷¹. Também Otto Truchsess, amigo de Madruzzo desde que ambos eram estudantes em Bolonha, fazia o esforço, afirma Hubert Jedin, de levar a política papal para a Alemanha, promovendo a reforma Católica⁷².

Algumas décadas depois, porém, essa situação iria mudar. Anos mais tarde diversos amigos de Madruzzo foram acusados pela Inquisição. Damião de Goes – pensador liberal e um dos mais famosos humanistas portugueses – foi preso pela Inquisição em 1572 no monastério de Batalha, onde passou os últimos vinte meses de sua vida. As acusações recaíam sobre o contato que ele havia estabelecido com protestantes mais de trinta anos

⁶⁷ BECKER, *op cit.*

⁶⁸ JEDIN, 1957, *op cit.*, pp. 565-566.

⁶⁹ HIRSH, Elisabeth Feist. “The Friendship of the “Reform” Cardinals in Italy with Damião de Goes”. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 97, No. 2. (Apr. 30, 1953), p. 173.

⁷⁰ HIRSH, *op cit.*, pp. 173-178.

⁷¹ “(...) in 1537 it was still possible – at least in Italy – to call oneself a friend of both Protestant and Catholic leaders.” HIRSH, *op cit.*, p. 182.

⁷² JEDIN, 1957, *op cit.*, p. 460.

antes. Suas confissões podem ter sido devidas à crença de que àquela época, na Itália, ainda era possível ser considerado ao mesmo tempo “moderno” e católico, ao que ele havia sido levado a pensar através dos outros companheiros de Madruzzo, homens de pensamento liberal, chamados cardeais “da Reforma”: homens como Bembo, Pole e Sadoletto⁷³. O próprio Madruzzo chegou a ficar sob suspeita de ser líder de algum partido alemão – favorecendo Lutero –, uma vez que defendera, ao longo de sua carreira e das reuniões conciliares, a tradução da Bíblia para o vernáculo, e assumira posições controversas no debate pela justificação⁷⁴. Porém, afirma Becker,

“As suas contribuições às discussões conciliares sobre as controversas questões da legitimidade da tradução da *Bíblia* para o vulgar e da doutrina da justificação são inspiradas, mais que pelas reflexões teológicas, nas quais ele denunciava em todos os casos uma modesta preparação, pela busca de possíveis pontos de contato com os reformados, que o próprio Carlos V havia considerado, há muito, possível. Nisso ele se distingue de outros prelados com relação às teses reformadas, como Reginald Pole, Ercole Gonzaga, Giovanni Morone e Jacopo Sadoletto, aos quais estava ligado por relações pessoais.”⁷⁵.

Essas acusações, como as de muitos de seus companheiros, pareciam infundadas. Os sentimentos católicos de Madruzzo eram sinceros e o bispo muitas vezes assumia suas funções pessoalmente, o que raramente ocorria entre seus colegas alemães. Como afirma Jedin:

“Da sinceridade de sua piedade pessoal não pode haver dúvida. Assim como também não pode haver dúvidas de que ele foi punido pela falta de entendimento do caráter alemão e da base religiosa da reforma alemã apresentada por muitos prelados italianos, e que ele buscou contato e amizade com os mais iluminados dentre eles. Os cardeais Gonzaga, Sadoletto, Morone e Pole eram seus amigos: (...) [Nacchianti e Carnesecchi] encontraram nele um advogado quando eles estiveram diante do tribunal da Inquisição.”⁷⁶.

⁷³ HIRSH, *op cit*, p. 182.

⁷⁴ JEDIN, 1957, *op cit*, pp. 570.

⁷⁵ “Nei rapporti con i protestanti egli si mostrò più disposto al dialogo di altri sostenitori della Chiesa romana. I suoi contributi alle discussioni conciliari sulle controverse questioni della legittimità delle traduzioni della *Bibbia* in volgare e della dottrina della giustificazione sono ispirati, più che da riflessioni teologiche, nelle quali egli denunciava in ogni caso una modesta preparazione, dalla ricerca di possibili punti di contatto con i riformati, che lo stesso Carlo V considerò a lungo possibili. In ciò si distinse da altri prelati vicini alle tesi riformate, come Reginald Pole, Ercole Gonzaga, Giovanni Morone e Iacopo Sadoletto, ai quali fu legato da rapporti personali.” BECKER, *op cit*.

⁷⁶ “Of the sincerity of his [Madruzzo’s] personal piety there can be no question. Nor can there be any doubt that he was pained by the lack of understanding of the German character and of the religious background of the German reformation shown by many Italian prelates and that he sought contact and friendship with the

A primeira imagem de Madruzzo após 1539 é uma medalha comemorativa que o representa recém-vestido como príncipe-bispo tridentino. Diversos dos personagens da família à época mais influente na cidade de Trento se fizeram celebrar e imortalizar em retratos, dedicatórias de obras impressas e, particularmente, em medalhas comemorativas, como uma forma de retrato em relevo. Apesar de parecer ser uma maneira menos glamurosa de representar sua própria imagem, as medalhas garantiam uma distribuição capilar, assegurando a conservação na memória e no espaço reservado ao pensamento ou ao gozo artístico, graças à multiplicidade e à força de difusão do objeto pequeno, durável e que podia ser diversas vezes fundido a partir de uma só matriz⁷⁷. Cada uma dessas representações carrega em si não apenas os traços fisionômicos das personagens, que nos permitem saber hoje como eram, como se vestiam ou como posavam as figuras de outrora, mas apresentam também elementos simbólicos e significativos de uma política que se fazia não somente por ações, mas também por meio da difusão e exibição de imagens, e pela exaltação de suas famas pessoais.

Cristoforo foi o mais representado dentre os Madruzzo. Entre as medalhas que encomendou, existem cerca de dez remanescentes. Sua primeira representação em medalha foi feita por Ludwig Neufahrer e data de 1540 [figura 11]. Neufahrer era originalmente ourives de provável proveniência tiroleza ou da Baixa Áustria, que trabalhou em Nuremberg e em Augsburg – ambos, territórios imperiais muito ativos e centros que travaram grande intercâmbio artístico com Trento, especialmente no campo da ourivesaria.

No lado direito da medalha vemos Cristoforo Madruzzo retratado de perfil –herança tanto da medalhística antiga quanto da retomada renascentista idealizada por Pisanello no início do século XV. Cristoforo está de cabeça descoberta, com os cabelos até a altura das orelhas, barba espessa e vestindo uma gola aberta de pele, perceptível pela textura granulada criada por Neufahrer. Ao longo da circunferência lemos as inscrições CHRISTO.(phorus) EPISCO.(pus) TRIDEN.(tinus) AETAT.(is) SVAE XXVLL.ANN.(o) MDXL. (Cristoforo Bispo Tridentino. Idade sua vinte e sete, ano 1540). Sob o busto consta

more enlightened among them. Cardinals Gonzaga, Sadoletto, Morone and Pole were friends of his: (...) [Nacchianti and Carnesecchi] found in him an advocate when they stood their trial before the Inquisition.”, JEDIN, 1957, *op cit*, pp. 569.

⁷⁷ PASSAMANI, *op cit*, p. 18.

a assinatura do artista, normalmente denominada por duas ou três letras, que devido à reprodução não são visíveis aqui.

No reverso vemos dois brasões unidos: o do principado bispal de Trento (a águia de São Venceslau) à esquerda, e o da família Madruzzo, à direita, sobre os quais as ínfulas da mitra bispal (as tiras que partem do chapéu) têm o papel de uni-los. Entre os brasões um sol radiante brilha, e sob ele há uma fênix em chamas sobre a lenha. Esse conjunto do sol e da fênix formava o emblema pessoal de Cristoforo. As inscrições do reverso dizem, no alto: ELECTVS.M.D.XXXIX (Eleito 1539); e embaixo, na horizontal: PERIT.VT.VIVAT; V.(t) E.(ternum) V.(ivat) (dois *mottos* latinos que significam respectivamente “perecer para que viva”, no sentido de que se deve morrer para reviver e “viva eternamente”). A lenda egípcia segundo a qual a fênix se imola sobre uma pira de lenha perfumada, vem transformada na época cristã em alegoria da ressurreição.

Enquanto o lado direito situa o personagem (bispo, vinte e sete anos no ano de 1540), o reverso nos informa a respeito da razão da medalha: ela comemora a eleição de Cristoforo Madruzzo como príncipe-bispo de Trento em 5 de agosto de 1539. Cristoforo é representado aos vinte e sete anos de idade celebrando um ponto importante de sua carreira, ascensão de rapidez até então desconhecida entre prelados tridentinos. Nessa medalha fica registrado visualmente o que seria percebido nas décadas seguintes em Trento: a imagem do principado vai progressivamente se identificando com a imagem dos Madruzzo⁷⁸. Aqui, a associação da família com o principado deve ser literalmente amarrada pelas ínfulas. Essa é a única medalha que retrata o cardeal antes da abertura do Concílio, portanto, falaremos das restantes mais adiante.

Ainda nessa época, Madruzzo recepcionou Carlos V duas vezes em Trento. Primeiro, já como príncipe-bispo da cidade, organizou com grandes festividades a recepção do imperador que passava por Trento a caminho da Itália, em 10 de agosto de 1541. Em 1542 foi nomeado bispo de Bressanone e cardeal no ano seguinte, desta vez “*per comandamento di Cesare*”, ou seja, por vontade do próprio imperador Carlos V:

“Dado que Paulo III em 22 de maio de 1542 havia mantido o concílio em Trento, o partido imperial fez pressão para que o Madruzzo, destinado a hospedar o concílio em

⁷⁸ PASSAMANI, *op cit*, p. 17.

sua diocese, fosse feito cardeal. Isso ocorreu em 2 de junho com uma nomeação *in pectore*, publicada depois em 7 de janeiro de 1545, próximo da efetiva abertura da reunião.”⁷⁹

Ao fazer o anúncio de Cristoforo Madruzzo como cardeal, o papa exigiu que o próprio prelado se encarregasse de todos os preparativos⁸⁰. No retorno do encontro entre Carlos V e Paulo III em 1542, Madruzzo hospedou o imperador mais uma vez em sua diocese, entre 2 e 5 de julho.

Devido à posição de seu pai, que ocupara cargos a serviço de Bernard Cles, Ferdinando I e Carlos V, e ao papel que ele pode ter tido na rápida ascensão de Cristoforo, Hubert Jedin observa na figura do cardeal tridentino uma personagem de personalidade fraca e que teria apenas dependido da carreira paterna para alcançar os altos cargos eclesiásticos na região de Trento e as posições como homem de confiança dos governantes Habsburgo. O historiador se pergunta se – apesar das honras recebidas, mais por fortuna do que por mérito – o jovem cardeal estava à altura da missão que recaía sobre ele. Segundo Jedin, Madruzzo não era um grande homem de Estado, revelava certa ingenuidade política e, acima de tudo “não buscava nem poder nem conquistas reais; o que ele desejava eram honras, títulos, ganhos.”⁸¹. Enfim, o historiador da religião não hesita em afirmar que o lugar na história conquistado por Madruzzo não se deveu a nenhum de seus méritos, apesar deles o terem tornado popular entre seus contemporâneos. Foi apenas devido a sua participação como anfitrião do Concílio de Trento – cargo que ele ocupou muito bem – que Madruzzo encontrou seu lugar na história⁸², registrado e sustentado pelo retrato pintado por Tiziano.

O *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* apresenta em dois locais, ao fundo e em escorço na lateral do relógio, a datação de 1552⁸³. A concretização da encomenda do

⁷⁹ “Dato che Paolo III il 22 maggio 1542 aveva indetto il concilio a Trento, il partito imperiale fece pressione perché il M., destinato a ospitare il concilio nella sua diocesi, fosse creato cardinale. Ciò avvenne il 2 giugno con una nomina *in pectore*, pubblicata poi il 7 genn. 1545 a ridosso dell'effettiva apertura dei lavori.” BECKER, *op cit.*

⁸⁰ JEDIN, 1957, *op cit.*, p. 509.

⁸¹ “he aimed neither at power nor at actual achievement; what he desired was honours, titles, revenues.” JEDIN, 1957, *op cit.*, pp. 568-569.

⁸² JEDIN, 1957, *op cit.*, pp. 567-571.

⁸³ Sobre o debate historiográfico a respeito da datação do quadro, vide o capítulo III.

retrato a Tiziano nesse momento preciso, somado à força da arquitetura retórica da ação encenada na tela, permite ao observador atento e familiarizado com o contexto político e religioso da época, obter compreensões do ponto de vista simbólico do sentido e do discurso eloquente desse retrato. O caminho que percorreremos a seguir procurará mostrar essa situação política em meio à qual Cristoforo Madruzzo se encontrava. O príncipe-bispo cumpria um duplo papel: por um lado, era príncipe a serviço dos Habsburgo e de Carlos V, com seu projeto imperial; por outro, cardeal da Cúria Romana, seguindo o interesse da Igreja no momento de reestruturação frente à ascensão do protestantismo. A adequada leitura da obra que analisamos aqui dependerá da apropriada apreensão do contexto tridentino entre os anos de 1530-1550.

Ao mesmo tempo em que acumulava cargos eclesiásticos, Cristoforo Madruzzo servia ao imperador Habsburgo. Suas atividades abrangeram cargos como os de embaixador, representante do imperador em viagens, em negociações com o papa Paulo III, e sacerdote de matrimônios politicamente estratégicos, arranjados por Carlos V e por Ferdinando I.

O prestígio da figura de Cristoforo Madruzzo frente aos líderes Habsburgo, fosse por seus próprios méritos, fosse pelas relações já estabelecidas por outros membros de sua família, definiu sua carreira eclesiástica e, em contrapartida, lhe rendeu obrigações políticas para com Carlos V e Ferdinando I. Nas palavras de Marco Bellabarba:

“(…) era impossível imaginar que a posse dos benefícios de Augsburgo, Bressanone, Salzburgo tivessem ocorrido sem a anuência dos Habsburgo, em cidades sob sua tutela e nas quais o título de bispo ou as prebendas capitulares eram repartidos entre as famílias da aristocracia germânica fiéis à dinastia.”⁸⁴.

A importância de Cristoforo Madruzzo para Carlos V diz respeito ao interesse do imperador sobre o território tridentino e à sua vontade de realizar o Concílio na cidade governada pelo cardeal, o que conseguiu somente depois de anos de negociações. O imperador fora eleito pelos príncipes alemães como sucessor de seu avô Maximiliano I em

⁸⁴ “era impossibile immaginare che il possesso dei benefici ad Augusta, Bressanone, Salisburgo fosse avvenuto senza il benessere degli Asburgo, in città poste sotto la loro tutela e nelle quali i titoli di vescovo o le prebende capitolari venivano spartite tra le famiglie dell’aristocrazia germanica fedeli alla dinastia.” BELLABARBA, *op cit*, P. 31.

julho de 1519, coroado em 1520 em Aachen, e coroado, enfim, pelo papa Clemente VII em 1530, em Bolonha. Ele havia se tornado, desde 1527, com o Saque de Roma, o líder europeu por excelência. Carlos V era herdeiro legítimo, por parte de sua mãe Joana, dos reinos de Castela e Aragão, das terras hispânicas nas Américas, do reino de Nápoles e da Sicília, e da Sardenha no Mediterrâneo. Pelo lado de seu pai, Felipe, o Belo (através do pai deste, Maximiliano I), herdara o título de Rei da Germânia, o patrimônio da Casa dos Habsburgo, além da Áustria, Países Baixos, Luxemburgo, Artois e o Ducado de Borgonha⁸⁵. O poder de governar todas essas terras – que à época evocavam o território do antigo Império Romano – lhe facilitou a eleição como “Sacro Imperador Romano”. Esse título atingiu, com Carlos V, a máxima significação, pois foi concentrado na sua pessoa que o Sacro Império Romano alcançou suas maiores dimensões, abrangendo grande extensão do território europeu, chegando à beira de dominar não apenas o norte, mas também boa parte do sul da Europa. No entanto, justamente por acumular numa só pessoa tantos cargos e domínios, Carlos V sofreu pressões e enfrentamentos de diversos lados, que culminaram com sua abdicação em 1556 e seu retiro para o monastério de Yuste, onde morreu em 1558.

II.b: *O Concílio de Trento*

“O grande dia da abertura se aproximava, enfim, e todos os olhares da Europa estavam voltados para a pequena cidade que seria eternamente memorável pelos procedimentos daquele dia.”⁸⁶

Concílios ecumênicos são assembleias de bispos, cardeais e determinados membros investidos de jurisdição que, convocadas e presididas pelo papa, determinam resoluções a respeito de assuntos concernentes à fé e à disciplina eclesiástica. Essas são as mais importantes reuniões do clero e as decisões que delas emanam constituem a última

⁸⁵ BELLABARBA, *op cit*, p. 29.

⁸⁶ “The grand day of the opening approached at last, and all eyes in Europe were fixed on the small town which was to be rendered forever memorable by the proceeding of that day.” Sobre a abertura do Concílio de Trento, em 1545. BUNGENER, L. F., *History of the Council of Trent*. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1855. From the French, p. 20.

instância de autoridade na Igreja Católica⁸⁷. Por séculos, a cada nova reunião conciliar⁸⁸, discutiu-se a respeito de qual seria a força suprema: a do papa que a convocara, ou a do próprio concílio, cujo poder decisório poderia passar por sobre o pontífice. De modo amplo, a vontade da comunidade eclesiástica foi a de que todos, inclusive o papa, devessem obediência às decisões conciliares. Essas teriam a faculdade de restringir seu poder, se assim exigisse o bem da comunidade da Igreja⁸⁹. Esse caminho de pensamento fez com que a ideia de concílio se tornasse de certa forma uma arma política da comunidade eclesiástica, mas também do grupo secular, interessados em levantar-se contra o poder papal. Por esse motivo, as reuniões foram muitas vezes percebidas pelos pontífices como ameaças⁹⁰. A trajetória que apresentaremos a seguir tenta mostrar as tortuosas passagens que antecederam a convocação do Concílio de Trento em 1545, e que nos ajudam a situar a conjuntura política e religiosa em meio à qual Carlos V e a Igreja organizavam seus próprios interesses, construindo assim o ambiente imediatamente anterior à execução do *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* por Tiziano.

A primeira metade do século XVI, na Europa como um todo, passou por uma série de transformações políticas e culturais que produziram o que Jacob Burckhardt iria considerar o auge (sob os pontificados de Júlio II e de Leão X) e o fim (com o Saque de Roma) do Renascimento⁹¹. Não se trata de considerar esses anos como o abandono de uma situação fixa, finita, completa, que se transformaria em outro bloco histórico organizado. Devemos, ao contrário, compreender essas décadas como os anos de acontecimentos que levaram um complexo conjunto de organizações, pessoas e tendências artísticas e religiosas a se metamorfosear incessantemente em novas reorganizações. De acordo com Adriano Prosperi, as relações entre a Igreja Católica e a sociedade italiana passam por rearranjos que se refletem na reorganização das próprias instituições eclesiásticas e da religião europeia, entre o Quattrocento e o Cinquecento⁹².

⁸⁷ JEDIN, Hurbert. *Breve Historia de los Concilios*. Trad. Alejandro Ros. Barcelona: Editorial Herder, 1960, p. 9.

⁸⁸ A Igreja Católica reconhece um total de 21 concílios ecumênicos ao longo de mais de 1700 anos – desde o primeiro Concílio de Niceia, em 325.

⁸⁹ JEDIN, 1960, *op cit*, p. 81.

⁹⁰ *Id ibdem*, p. 96.

⁹¹ BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo. Companhia das Letras. 2003.

⁹² PROSPERI, *op cit*, p. 3.

Os acontecimentos que levaram à convocação do Concílio de Trento e à seguinte ruptura definitiva entre Igreja Católica e o Protestantismo estão intimamente relacionados ao modo como vinha sendo organizado o Estado Pontifício, ao desejo de uma *monarchia universalis* por parte de Carlos V, e aos anseios por uma reforma na Igreja, fosse disciplinar, por parte dos católicos, ou da própria fé, pelos protestantes; é um caminho, portanto, que tem uma pré-história longa e cheia de obstáculos. Entretanto, a Reforma na Itália não foi genuína e intrínseca como na Alemanha, e acabou como uma resposta desesperada à ruptura propiciada pelos príncipes alemães⁹³. O que procuramos compreender é esse período de metamorfose cujo provisório ponto de repouso se dará com as resoluções assinadas pelo papa Pio IV nos últimos anos do Concílio de Trento. Olhamos esse momento a partir do ponto de vista do *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, objeto central deste estudo. No decorrer da pesquisa pudemos perceber como a realização desse retrato, o contato entre Madruzzo e Tiziano, o modo como o cardeal se fez retratar, estão intrinsecamente relacionados à extensa disputa levada a cabo entre Carlos V e os papas que assumiram o trono de São Pedro ao longo de seu mandato: Leão X, Adriano VI, Clemente VII, Paulo III e Júlio III. Manter em perspectiva as disputas políticas e os problemas sofridos pela religião católica é crucial para a acurada compreensão do retrato de Tiziano e de suas possibilidades interpretativas. Abordaremos com mais afinco os anos que percorrem a primeira metade do século XVI, chegando até a data do retrato, 1552.

No decorrer do Renascimento, a Igreja como instituição e o Cristianismo como religião tinham uma relação muito estreita com a noção de Itália. No terreno temporal, o poder político do papa estava fundamentado na doação do antigo Exarcado de Ravena, conquistado dos Bizantinos pelos Carolíngios, feita por Pepino o Breve ao papa em 756 e confirmada por Carlos Magno em 774, instituindo assim os Estados Pontifícios. No fundamento desse poder temporal, encontra-se a necessidade das lutas da Igreja para garantir e ampliar seus territórios. No século XVI Roma e o Papado passaram a ser compreendidos por muitos como o único grande centro de poder da Itália, a única possibilidade de proporcionar uma unidade política italiana. Essa aliança entre a Itália e a

⁹³ É possível dizer que a principal mudança ideológica na Itália não esteve no âmbito religioso, mas sim no político, conforme afirmou Francesco De Sanctis: “o Lutero italiano foi Nicolau Machiavel” (“il Lutero italiano fu Niccolò Machiavelli”). Apud in: PROSPERI, *op cit*, p. 5.

Igreja consolidara-se na segunda metade do século XV por meio da convergência de interesses entre o papado e os príncipes italianos. Após o Grande Cisma do Ocidente (1378-1417) e os concílios de Constança (1414-1418) e da Basileia (1431-1432), o papado colocava-se em busca de alianças políticas, e a partir de então se solidificou o aparato burocrático da Cúria, centralizado em Roma. O crescimento do papado na segunda metade do Cinquocento, juntamente com o desenvolvimento social e econômico de Roma, atraiu banqueiros e nobres de diversas famílias de dinastias principescas italianas. Estes passaram a ver na carreira eclesiástica uma forma segura de ascensão e designavam pelo menos um membro de sua família ao clero, o que fez com que o colégio cardinalício perdesse seu caráter internacional e aumentasse sua composição italiana, novamente reforçando a relação entre a Igreja Católica e a noção de Itália. Com isso, a Cúria passava a compor um conjunto representativo da Itália.

Logo, o cargo eclesiástico assumiu um caráter cortesão muito próximo das diversas cortes dos Estados italianos, o que fica explicitado nas obras *De Cardinalatu* (1510) e *O Cortesão* (1528). A primeira, escrita pelo humanista e literato Paolo Cortesi (1465-1510), ele mesmo secretário papal desde 1481, concebe a figura do cardeal ideal. De acordo com Adriano Prosperi, o título original de *De Cardinalatu* seria *De Principato* e retrataria, portanto, a figura ideal do príncipe. A mudança é significativa e revela a magnitude das transformações pelas quais a corte cardinalícia vinha passando exatamente nesses anos do início do século XVI. Nesse sentido, é interessante observar o papel de Cristoforo Madruzzo como cardeal e príncipe-bispo de Trento, tendo em vista que no retrato pintado por Tiziano ele se faz retratar vestindo trajes negros, e não a púrpura cardinalícia, como seria de costume. Essa escolha demonstra um interesse de ser visto como figura política, mais do que como membro da cúria⁹⁴, aspecto que será analisado mais profundamente no capítulo III. De forma análoga, anos mais tarde, Baldassare Castiglione (1478-1529) imaginaria a figura do cortesão ideal, na segunda obra. *O Cortesão*, apesar de ter sido publicado somente em 1528, é ambientado na corte de Urbino em 1506, onde o autor viveu a serviço de Guidobaldo da Montefeltro, desde 1504, e Francesco Maria della Rovere, a partir de 1508. Como afirma Prosperi:

⁹⁴ PROSPERI, *op cit.*

“A obra de Castiglione foi publicada em 1528, mas a situação histórica ali representada refere-se a 1507: no intervalo daqueles dois decênios, o ideal de sociedade do homem de todas as partes da Itália unidas pela língua e pela cultura da corte laica se havia dissolvido: em seu lugar, nascia uma sociedade dos homens da igreja, fechados entorno à única corte de dimensões europeias remanescentes na Itália, aquela romana.”⁹⁵

Em poucos anos, os interlocutores do *Cortesão* abandonaram a vida de homens laicos para refugiarem-se sob as vestes clericais. Pietro Bembo, representado por Castiglione como o modelo ideal do cortesão humanista, tornou-se cardeal sob Paulo III em 1539; e o próprio Castiglione foi ordenado núncio papal por Clemente VII em 1524, e enviado à Espanha.

Esse desenrolar encontrou também grande expressão no plano cultural e artístico, a partir do qual o papado quis fazer renascer a imagem ideal da Roma antiga, de acordo com o classicismo da época. Segundo Prospero, a última grande obra do humanista Flavio Biondo, *Roma Triumphans*, representa a Igreja como a legítima herdeira da universalidade romana. Os pensamentos filosófico e político que buscavam na Antiguidade Clássica sua herança trouxeram, no entanto, problemas não apenas ao cristianismo, mas sobretudo ao poder político papal sobre Roma e o Estado da Igreja. É o auge do humanismo e do classicismo da corte romana que permite sua derrocada e a busca pela disciplina e a mais autêntica fé católica.

A partir da segunda metade do século XV, portanto, a Santa Sé passou a se caracterizar mais como um Estado italiano com interesses intrinsecamente políticos do que como uma organização exclusivamente pertencente ao universo contemplativo: “(...) essencialmente, ele [o papado] agora vivia e agia dentro do espírito de um principado italiano secular (...)”⁹⁶. No entanto, pelo caráter eletivo de seu representante máximo, o papa, o Estado pontifício aparecia como uma anomalia dentre os demais Estados italianos⁹⁷. Assim, por vezes era possível encontrar um governante defensor da fé católica, mas inimigo do papa por motivos políticos. É o caso exemplar de Carlos V, cujo reinado viu

⁹⁵ “L’opera del Castiglione fu pubblicata nel 1528, ma la situazione storica in essa raffigurata risaliva al 1507: nell’intervallo di quei due decenni, l’ideale società di uomini di ogni parte d’Italia uniti dalla lingua e dalla cultura della corte laica si era sciolta: al suo posto, era nata una società di uomini di chiesa, stretti intorno all’única corte di dimensione europea rimasta in Italia, quella romana.” PROSPERI, *op cit*, p. 20.

⁹⁶ BURCKHARDT, *op cit*, p. 91.

⁹⁷ Desde de os pontificados de Martinho V e Eugénio IV. *Id ibdem*, p. 90.

ascenderem ao trono romano sete papas⁹⁸ contra os quais, ao menos em algum momento, o soberano lutou em defesa de interesses diversos. Como afirma Jean Babelon:

“O governo espiritual das almas e a administração dos domínios temporais são duas tarefas tão estreitamente entrelaçadas que quem quiser realizar uma delas sente a tentação de utilizar abusivamente a outra como instrumento de dominação. Em todo caso, o Papa tem que representar seu papel na política italiana, e o faz brandindo raios imateriais e fazendo avançar ao mesmo tempo sua artilharia muito terrestre. Por outro lado, só pode manter sua autoridade moral baseando-a na força física.”⁹⁹.

O papa, portanto, não se ocupava somente do domínio espiritual, mas marcava seu lugar na política italiana, não hesitando em utilizar a força física, quando julgasse necessário.

Desde o último quarto do século XV, sob Sisto IV, afirma Burckhardt, “uma simonia subitamente crescente, tendendo à ausência de limites e à qual tudo se subordinava, desde a nomeação de cardeais até as mais insignificantes graças e concessões, proveu-os [o clero] dos fundos necessários.”¹⁰⁰. Sisto IV também abusou do nepotismo e parecia pretender tornar o papado um trono hereditário¹⁰¹. A designação de membros das famílias das cortes principescas italianas para a carreira eclesiástica passou a ter o claro interesse na possibilidade de que fossem eleitos papas, principalmente através do hábito da compra dos cardeais do conclave, cada vez mais frequente. O papado de Alexandre VI (1492-1503) representou o auge da desmoralização da corte eclesiástica. O papa conseguiu sua supremacia política através da eliminação e do assassinato de seus principais inimigos, e pela compra de aliados.

Com a eleição de Júlio II, em 1503, teve início a sequência de pontífices que atuaram contemporaneamente a Carlos V. Foi esse papa da família della Rovere quem,

⁹⁸ Leão X (Giovanni de Medici, 1513-1521); Adriano VI (Adriano de Utrecht, 1522-1523); Clemente VII (Júlio de Medici, 1523-1534); Paulo III (Alessandro Farnesio, 1534-1549); Júlio III (Giovanni Maria Giocchi, 1550-1555); Marcelo II (Marcelo Cervini, 1555); Paulo IV (Giovanni Pietro Caraffa, 1555-1559).

⁹⁹ “El gobierno espiritual de las almas y la administración de los dominios temporales son dos tareas tan estrechamente entrelazadas que quien quiere realizar una de ellas siente la tentación de utilizar abusivamente la otra como instrumento de dominación. Em todo caso, el Papa tiene que representar su papel en la política italiana y lo hace blandiendo rayos inmatereales y haciendo avanzar al mismo tiempo su muy terrenal artillería. Por otro lado, sólo puede mantener su autoridad moral basándola en la fuerza física.”. BABELON, Jean. *Carlos V*. Buenos Aires: Vitae Ediciones, 2003, p. 271.

¹⁰⁰ BURCKHARDT, *op cit*, p. 92.

¹⁰¹ Plano que se encerrou com a morte precoce de seu *nipote*, o cardeal Pietro Riario, em 1474. *Id ibdem*, p. 93.

segundo Burckhardt, abrandou a situação da Cúria Romana. Reduziu o uso da simonia, embora continuasse empregando práticas duvidosas com relação à política curial. Paralelamente, continuou campanhas militares a fim de acrescentar territórios ao Estado Pontifício, como Parma e Piacenza, como se se tratasse de um estado secular como todos os outros. Júlio II teve talvez o interesse de apaziguar os ânimos que clamavam por um concílio para a reforma interna e política da Igreja, e foi aquele que “(...) pôde até mesmo, com a consciência relativamente limpa, ousar convocar novamente um concílio para Roma, desafiando assim a grita por um tal concílio da parte de toda a oposição europeia.”¹⁰². A convocação deste, que seria o quinto concílio de Latrão (1512-1517), foi também uma resposta política não apenas à comunidade eclesiástica, mas também ao concílio antipapal, convocado um ano antes em Pisa pelo rei da França, Luis XII, chamado “Concílio Galicano de Pisa-Milão” ou “Conciliábulo de Pisa”, e transferido em 1512 para Milão, quando o ducado encontrava-se sob o poder francês.

O quinto Concílio de Latrão, convocado por Júlio II em 1512, ocorreu em Roma sob a direta supervisão papal e foi composto fundamentalmente por bispos italianos. Seus decretos, lançados na forma de bulas papais, mostram quão longe o concílio estava de efetivamente realizar a reforma de que a Igreja precisava. Esse concílio era tão mais político do que doutrinal que foi o apoio recebido pelos reis da Inglaterra e de Aragão, e pelo imperador Maximiliano I – todos inimigos do rei francês – que permitiu a rápida dissolução do Conciliábulo de Pisa a partir da morte de Júlio II¹⁰³. Este concílio não chegou a abordar os assuntos mais graves em relação à disciplina e à organização eclesiástica, como a acumulação de prebendas em uma só pessoa, o descuido com relação à obrigação de residência dos bispos em suas paróquias, o abandono e a despreocupação dos dignitários eclesiásticos com relação aos fiéis¹⁰⁴.

O cuidado com a supervisão do concílio pelo papa diz também respeito à milenar disputa pela universalidade do poder. Desde a conversão do imperador romano Constantino ao Cristianismo, a Igreja, enquanto instituição universal, precisou lidar com as exigências externas pelo apoio que recebeu do poder temporal. As pretensões dos

¹⁰² *Id ibdem*, p. 102.

¹⁰³ JEDIN, 1960, *op cit*, pp. 96-97.

¹⁰⁴ De tudo isso se beneficiará, inclusive, o próprio Cardeal Cristoforo Madruzzo.

imperadores do Sacro Império passaram, em diversos momentos da história, por cima das responsabilidades pertencentes ao papa, como a nomeação de bispos ou de altos cargos eclesiásticos, ou a imposição de obediência aos hereges. Com o Concílio de Latrão Júlio II e posteriormente Leão X (que assumiu o papado em 1513 e manteve o Concílio até 1517) redefiniram o absolutismo do poder papal contra as decisões anteriormente proclamadas nos concílios de Constança (com o qual findara o Cisma do Ocidente) e de Basiléia, em 1414 e 1431-1439, respectivamente¹⁰⁵.

Carlos V retomaria com profundidade a disputa pela hegemonia do poder seguindo o programa político da *Monarchia Universalis* que desejava reunir, sob um único governante, toda a cristandade. Para tanto, ao mesmo tempo em que se ajoelhava diante do Papa para receber a bênção e a coroa imperial, o fazia obrigando-o, em contrapartida, pela violência: a coroação aconteceu em Bolonha em 1530, apenas três anos depois do Saque de Roma, que assegurara ao imperador a condição de líder europeu, ainda que por meio da força militar de seus vassalos alemães.

Leão X, membro da família Médici, filho de Lourenço, o Magnífico, subiu ao trono em 1513. Parte de seu papado foi dedicada a tentar ampliar o território dos Estados pontificais, mas com nítido interesse em acrescer domínios à sua própria família¹⁰⁶. Foi sob seu pontificado que Martinho Lutero, tendo tomado contato com as pregações de Johann Tetzel – dominicano enviado por Leão X para colher indulgências na Alemanha, ao mesmo tempo em que os planos de reconstruir a Basílica de São Pedro tomavam forma – pregou suas noventa e cinco teses nas portas da igreja da Universidade de Wittemberg, em 1517. Nas teses Lutero pregava a justificação pela fé, e não pelas obras – conforme defenderam São Paulo e Santo Agostinho –, ao mesmo tempo em que enviava uma carta de protesto ao arcebispo de Magúncia. A essa altura, alguns príncipes alemães já haviam se pronunciado contra Tetzel¹⁰⁷. Em 16 de junho de 1520 Lutero era excomungado pelo papa Leão X.

¹⁰⁵ BABELON, *op cit*, pp. 272-273.

¹⁰⁶ “Negociando seriamente, ele [Leão X] procurou assegurar para seu irmão Giuliano o reino de Nápoles e para seu sobrinho Lourenço um vasto império no Norte da Itália, que teria abrangido Milão, Toscana, Urbino e Ferrara. (...) O plano fracassou em razão das circunstâncias políticas gerais.” BURCKHARDT, *op cit*, p. 103. Seus interesses conflitavam diretamente com os do reino francês e com os dos imperadores Maximiliano e Carlos V.

¹⁰⁷ BABELON, *op cit*, pp. 252-253.

A partir das manifestações de Martinho Lutero, a convocação de um concílio se fez cada vez mais necessária. Carlos V, que assumira recentemente como imperador, desejava uma solução pacífica dos conflitos. Por um lado, como neto dos Reis Católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castela, e como rei da Espanha, não queria criar atritos com a Igreja, nem permitir a liberdade religiosa nos Estados Alemães, vassallos do Império. Por outro, não podia entrar em conflitos com os príncipes alemães, que já começavam a apoiar as ideias de Lutero, pois a sustentação de seu cargo como imperador eleito era frágil, especialmente ao norte da Itália onde, diferente dos Países Baixos ou da Borgonha, nenhum título de nobreza o legitimava como senhor do território por hereditariedade. Como afirma Jean Babelon:

“Uma inquietude que não remete jamais e uma agitação incessante levam Carlos Quinto a todos os lugares de onde o imenso edifício do Império ameaça desintegrar-se.” Esse Sacro Império Romano Germânico “que não é hereditário, e sim eletivo; que é anárquico e de solidez precária, cujo prestígio diante das populações é mantido por um ritual arcaico (...)”¹⁰⁸,

deve contar com a presença física do imperador frequentemente, sempre que parecer ameaçado de desintegrar-se, seja por problemas de disputas externas, seja por brigas internas. Carlos V, muito mais do que seu herdeiro Felipe II, viajou frequentemente para assegurar a manutenção de seus domínios. A manutenção desse posto ficava a cargo, principalmente, do auxílio que recebia de suas tropas espanholas¹⁰⁹. A necessidade de manter seu império íntegro o levou a convocar a Dieta de Worms em 1521, para a qual demandou a presença de Lutero. Segundo uma carta citada por Jean Babelon, porém sem qualquer informação de data e destinatário, o imperador intencionava apoiar Lutero, caso seu desejo fosse o de restaurar a disciplina da Igreja. Mas ao mesmo tempo, condenava o ataque à fé:

“Se este homem – dizia sua Majestade –, tem algo prático a propor para restaurar a disciplina da Santa Igreja, desejamos levá-lo a cabo, mas, se persiste em atacar esta fé

¹⁰⁸ “Una inquietud que no remite jamás y una agitación incesante llevan a Carlos Quinto a todos los lugares donde el inmenso edificio del Imperio amenaza desintegrarse.”; “que no es hereditario, sino electivo; que es anárquico y de solidez precaria, cuyo prestigio ante las poblaciones es mantenido por un ritual arcaico (...)”. BABELON, *op cit*, Pp. 9-10.

¹⁰⁹ BURCKHARDT, *op cit*, pp. 32-33.

que nós e nossos antepassados professamos e temos professado, deve ser condenado.”¹¹⁰

Sem chegar a um acordo com Carlos V, Lutero foi expulso da Dieta pouco mais de um mês após ter ali se apresentado. A voz de Lutero refletia a daqueles que há muito tempo se rebelavam contra a Roma paganizada e entregue aos vícios, fato que era perceptível até mesmo nas pessoas do sumo pontífice e dos cardeais. Nas palavras sintéticas e apaixonadas de Jean Babelon:

“O diletantismo de um Leão X, filho de Lorenzo o Magnífico, esse Médici saturado de humanismo, como sucessor das orgias e dos crimes dos Borgias, depois das violências bélicas de Júlio II, não era o mais apropriado para restabelecer o equilíbrio moral. O século de ouro cantado pelos poetas e ilustrado pelos pintores e escultores corria perigo de naufragar na catástrofe de Sodoma e Gomorra.”¹¹¹

O apoio que Lutero começava a receber de príncipes alemães, como João Frederico da Saxônia, marcava o início da oposição que Carlos V sofreria futuramente. Com a expulsão de Lutero da Dieta de Worms, o imperador conseguiu o apoio de Leão X, que se juntou a ele numa liga contra Francisco I, rei da França.

As iniciativas de Luís XII, de convocar um concílio antipapal, ou as de Júlio II e de Leão X, de rebater tal empreendimento, organizando o quinto concílio de Latrão sob supervisão direta do pontífice, paralelamente à atuação direta e de cunho predominantemente religioso de Lutero, de dar início a uma reforma da fé cristã sem contar com a legitimidade e anuência de Roma – no que fora imediatamente seguido por alguns príncipes alemães e por boa parte da população, ocorreram ao lado do desejo de muitos religiosos de uma reforma menos espiritual e mais efetiva.

A ideia de um programa de *Reformatio Ecclesiae* aparecera abertamente pela primeira vez na sociedade cristã a partir do Cisma do Ocidente, cujo fim ocorrera com o

¹¹⁰ “Si este hombre – decía su Majestad –, tiene algo práctico que proponer para restaurar la disciplina de la Santa Iglesia, deseamos llevarlo a cabo, pero, si persiste en atacar esta fe que nosotros y nuestros antepasados profesamos y hemos profesado, debe ser condenado.” BABELON, *op cit*, p. 255.

¹¹¹ “El diletantismo de un León X, hijo de Lorenzo el Magnífico, ese Médicis saturado de humanismo, como sucesor de las orgías y los crímenes de los Borgias, después de las violencias bélicas de Julio II, no era lo más propio para restablecer el equilibrio moral. El siglo de oro cantado por los poetas e ilustrado por los pintores y escultores corría peligro de naufragar en la catástrofe de Sodoma y Gomorra.”. BABELON, *op cit*, p. 251.

Concílio de Constança, convocado em 6 de novembro de 1414. Quando as obras de Martinho Lutero, João Calvino, Ulrich Zwingli e de outros reformadores contra o papado italiano começaram a aparecer, o termo *reformatio*, para não parecer suspeito, passou a ser acrescido do descritivo *catholica*. Aqueles que consideravam que a Igreja precisava de uma reforma, mas queriam distinguir-se das propostas de Lutero, Calvino e outros, passaram a especificar o movimento como: *reformatio catholica*¹¹².

De acordo com Prospero, a expressão “Reforma Católica” foi retomada pela historiografia do século XX graças à obra de Hubert Jedin. Com esse termo se indica o conjunto de tentativas, projetos e iniciativas que desde o século XV buscaram uma renovação da sociedade cristã, assim como uma reforma moral e disciplinar da Igreja “*in capite et in membris*” (na cabeça e nos membros). Os autores distinguem as palavras latinas *renovatio* e *reformatio* indicando que *reformatio* tem em suas origens a ideia de retornar à forma antiga. Ao longo da Idade Média, isso foi compreendido como a necessidade da periódica eliminação de irregularidades e deformações somadas, com o tempo, ao tronco da norma antiga. A *Iconologia* de Cesare Ripa, cuja primeira edição data de 1593, ainda apresenta a “*Riforma*” como a operação de arrancar os ramos desordenados do tronco. A *reformatio* pretendida pelos fiéis católicos deveria abranger todos os membros do corpo eclesiástico: o papa, a cúria, as ordens, os bispos, o clero secular e o povo cristão.

Entre as exigências constavam o problema dos bispos não-residentes nas suas dioceses, que acabavam acumulando cargos e rendas, sem de fato atuarem nas localidades pelas quais recebiam. Entretanto, a estreita ligação entre a cúria romana e os poderes políticos impedia que isso fosse solucionado: muitos bispos recebiam cargos por indicação, por pertencerem a determinadas famílias, e ofereciam favores em troca desses cargos.

Após a morte de Leão X, em 1521, assumiu por um curto período o papa Adriano VI, antigo preceptor de Carlos V (então Carlos de Ghent) quando ainda respondia pelo nome de Adriano de Utrecht. O novo papa se colocou contra as práticas existentes de simonia, nepotismo, a maneira pelas quais os cargos eram preenchidos, a acumulação de riquezas, a imoralidade; por outro lado, reprovava também o humanismo e o retorno ao

¹¹² PROSPERI, *op cit*, pp. 16-18.

Antigo, que caracterizaram a glória do pontificado de seus predecessores¹¹³. As insatisfações generalizadas não respondiam somente à expressão aberta de Lutero; o clima na sede católica parecia tão carregado de controvérsias, que Girolamo Negro, veneziano, chegou a escrever em uma carta de 17 de março de 1523:

“Por diversas razões, este Estado encontra-se na corda bamba. Deus permita que não precisemos em breve fugir para Avignon¹¹⁴ ou para os confins do oceano. Vejo claramente a iminente queda dessa monarquia eclesiástica [...]. Se Deus não nos ajudar, será o nosso fim”¹¹⁵.

O pontificado de Adriano VI durou menos de dois anos e em 1523 foi eleito ao trono um novo Médici, Clemente VII, sob cuja regência a situação política se transformou completamente, e colocou Carlos V na liderança europeia.

Muitos pediam um concílio desde a Dieta de Worms, na qual se tratara do assunto de Lutero; esse, porém, levaria ainda vinte e quatro anos para ser efetivado. Os anos entre a eleição de Clemente VII – mais um papa Médici, porém de filiação bastarda – e a efetiva convocação do Concílio de Trento, são de disputas muito frequentes e intensas, entre os poderes dos Habsburgo (imperial e espanhol), o papal, o francês e o protestante.

O que se desejava, e o acordo a que chegaram Lutero e Carlos V na segunda Dieta de Nuremberg, em 1524, era um concílio geral, livre, cristão e em terra alemã. A ideia de um concílio livre dizia respeito à ausência de intervenção do papa, e à coordenação pelo imperador e pelos príncipes cristãos. O caráter cristão se referia ao julgamento que deveria ser inteiramente baseado no texto da Sagrada Escritura. E, por fim, “em terra alemã”, pois era lá que o conflito havia surgido. Porém, Clemente VII compartilhava da aversão de seus predecessores a concílios que pusessem em dúvida a autoridade papal e procurou, durante todo o mandato, se esquivar dos reclames por concílios. Em 1524, o pontífice impediu a reunião geral alemã em Spira, convocada pela Dieta de Nuremberg. Mas, por essa época, Carlos V já havia se tornado o maior defensor da solução conciliar,

¹¹³ Babelon conta que o povo de Roma chegou a celebrar sua morte dois anos depois “como se fosse a de um César que lhes houvera negado *panem et circenses*.” (“como si fuera la de un César que le hubiera negado *panem et circenses*.”), BABELON, *op cit*, p. 274.

¹¹⁴ Referência ao Grande Cisma do Ocidente (1378-1417), período em que havia duas sedes papais, divididas entre Avignon e Roma.

¹¹⁵ *Lettere de' Principi. Apud in: BURCKHARDT, op cit*, p. 104.

visto que buscava solucionar os impasses produzidos pela nação alemã. Esses problemas surgiram a partir das postulações de Lutero, e Carlos V não desejava perder o apoio que sustentava seu império, pois na região da Floresta Negra já se iniciara uma guerra de camponeses, e a carta que Lutero dirigira aos príncipes germânicos poderia ser interpretada como um convite à rebeldia. Nas palavras de Jedin:

“O Imperador, desde que pela primeira vez esteve na Itália e se encontrou com o papa Clemente, não cessou nunca de incitar, por si mesmo e por seus ministros, a celebração de um concílio geral, o mesmo em todas suas entrevistas com os papas Clemente e Paulo e em todas as dietas do império que celebrou e em todo o tempo e circunstância.”¹¹⁶

Tomado desse espírito conciliador, Carlos V aceitara, na Dieta de Espira, que os Estados obtivessem o reconhecimento ao direito de solucionar os assuntos confessionais, “segundo acreditaram ser conveniente para responder perante Deus e perante o imperador”¹¹⁷.

Desde 1526 o papa Clemente VII travara uma aliança, a Liga de Cognac, com Francisco I, Veneza e Francesco Sforza, de Milão, contra as exigências que Carlos V havia imposto ao soberano francês, quando este esteve preso em Madrid após a Batalha de Pavía. Liberto, Francisco I não honraria mais o Tratado de Madrid, e recebia apoio para tal¹¹⁸. Em 1527 as tropas alemãs de Carlos V, sob o comando de Frundsberg, haviam se unido ao condestável Charles de Bourbon, cujos exércitos já estavam sem pagamento e suprimentos há muito tempo. Chegando a Roma, o condestável foi morto em batalha, o papa se refugiou no Castelo de Sant’Angelo, e durante as semanas seguintes os soldados saquearam a cidade santa. No final do ano Clemente VII foi posto em liberdade e dois anos depois firmou a paz com Carlos V, assinando um tratado em Barcelona que concedia ao soberano a investidura do Reino de Nápoles. Em 1530 o papa coroava Carlos V como Imperador, em Bologna.

¹¹⁶ “El emperador, desde que por primera vez estuvo en Italia y se encontró con el papa Clemente, no cesó nunca de urgir, por sí mismo o por sus ministros, la celebración de un concilio general, lo mismo en todas sus entrevistas con los papas Clemente y Paulo que en todas las dietas del imperio que celebro y en todo tiempo e circunstancia.” JEDIN, 1960, *op cit*, p. 102.

¹¹⁷ “según lo creyeran conveniente para responder ante Dios y ante el emperador” *Apud in: BABELON, op cit*, P. 259.

¹¹⁸ O Tratado de Madrid fora assinado em 1526. Segundo ele, a França deveria devolver a Borgonha a Carlos V, enviar dois de seus filhos como reféns na corte espanhola, abdicar de todas as suas demandas por territórios na Itália, Flandres, Artois e devolver ao Bourbon as terras que lhe haviam sido tomadas.

Com o Saque de Roma, a questão da Reforma mostrou-se um assunto de extrema urgência. O problema não ficava mais restrito somente a um grupo de hereges que se desvinculavam da fé católica. Desta vez a dificuldade foi sentida materialmente por Roma, que tivera seus bens saqueados pelo exército, que estava sob autoridade daquele que era o principal entusiasta da pacífica resolução pelo concílio. Em 1529, novamente em Espira, Carlos V voltou atrás com as concessões que havia feito. Sua reconciliação “forçada” com o papa mostrou-se como uma chance de pacificação. Por outro lado, sua recusa aos direitos dos príncipes germânicos de solucionar problemas confessionais gerou uma série de violentas recriminações por parte daqueles que viriam a ser chamados de “Protestantes”¹¹⁹.

Para a Dieta de Augsburg de 1530, ainda na tentativa de conseguir um acordo, e apesar de estar cada vez mais reticente quanto a suas concessões, Carlos V convocara os príncipes alemães que já haviam se tornado chefes das igrejas heréticas. No entanto, tais conciliações ficaram cada vez mais difíceis, e como resultado final o imperador acabou por fazer executar o edito de Worms¹²⁰, com o qual ele havia expulsado Lutero para fora das leis do Império. Como uma resposta direta a esse fato, em dezembro de 1530 os protestantes – príncipes, burgueses e camponeses – se uniram na Liga de Smalkalda¹²¹. Os exércitos da Liga estavam sob o comando de João Frederico, eleitor da Saxônia, e do landgrave Felipe de Hesse, que quase duas décadas depois seriam derrotados pelo exército de Carlos V na Batalha de Mühlberg. Em 14 de julho desse mesmo ano, Carlos V escreveu novamente ao papa Clemente VII pedindo um concílio como solução para os conflitos. Mas o papa mais uma vez se recusou a aceitar. Finalmente, em 1531, em Nuremberg, Carlos V desistiu de colocar em prática o edito de Worms, adiando-o para depois de uma assembleia geral, que deveria assumir o lugar do concílio, uma vez que o papa não desejava reunir um.

O sucessor de Clemente VII, Paulo III (Alessandro Farnese, eleito em outubro de 1534), hábil político, percebeu a impossibilidade de permanecer lutando contra a opinião pública. Entre assumir o mandato e convocar o Concílio pela primeira vez, em 1542, Paulo III se esforçou para organizar a reunião que discutiria importantes questões religiosas.

¹¹⁹ BABELON, *op cit*, p. 259.

¹²⁰ De 25 de maio de 1521.

¹²¹ BABELON, *op cit*, p. 260.

Durante esses anos diversos membros de alto escalão da hierarquia eclesiástica tomaram conhecimento e discutiram profundamente as ideias religiosas de Martinho Lutero e Phillip Melanchthon¹²². O papa nomeou uma série de cardeais favoráveis à reforma disciplinar e conscientes dos deveres episcopais, que renovaram profundamente a composição do colégio cardinalício em direção a tendências reformadoras¹²³. Ele decidiu convocar um concílio em Mântua em maio de 1537, em que o grupo reformador buscava um acordo com os protestantes. Essa convocação, no entanto, fracassou: devido à cobrança de grande soma pelo Duque de Mântua para hospedar o concílio, em outubro do mesmo ano ele foi transferido para Vicenza, o que provocou conflitos e, sem conseguir agendar uma data, em maio o concílio foi adiado *sine die*¹²⁴.

Em 1541, por iniciativa própria, Carlos V convocou um Colóquio religioso em Regensburg – importante cidade imperial e sede de muitas dietas – composto por seis teólogos (três protestantes e três católicos, guiados pelo cardeal Gasparo Contarini). Apesar de chegarem a um acordo quanto ao problema da justificação, não conseguiram solucionar todas as questões doutrinárias.

Imediatamente após a ruptura das negociações para a conciliação em Regensburg, Paulo III, preocupado com a penetração do protestantismo na Itália, reassumia o projeto de concílio. O cardeal Giovanni Morone acordara em Spira o local do concílio. Trento, apesar de pertencer ao Império, era uma cidade predominantemente italiana, e de fácil acesso. “Ainda que respondesse, pois, às exigências dos estados, o papa não a aceitou sem escrúpulos.”¹²⁵

O Concílio de Trento foi convocado pela primeira vez em 1542. No entanto, o caráter de sua convocação já havia se alterado. A necessária reforma disciplinar e moral “*in capite et in membris*”, idealizada desde o século XV, transformara-se em uma reforma doutrinária. Adquiria, assim, um caráter de combate intelectual e ideológico contra a

¹²² HIRSH, *op cit*, p. 173.

¹²³ Paulo III nomeou os cardeais Gasparo Contarini (1535), Giovan Pietro Carafa (futuro papa Paulo IV), Reginald Pole (cardeal inglês que rompera com a igreja anglicana de Henrique VIII), Jacopo Sadoletto (1536), Juan Alvarez de Toledo, Marcello Cervini (futuro papa Marcello II), Federico Fregoso (1539), Giovanni Morone, Gregorio Cortese e Tommaso Badia (1542). Anos mais tarde, tanto Pole quanto Giovanni Morone seriam perseguidos pela Inquisição sob o papa Paulo IV (Carafa). PROSPERI, *op cit*, p. 33.

¹²⁴ JEDIN, 1960, *op cit*, p. 104.

¹²⁵ “Aunque respondía, pues, a las exigencias de los estados, el papa no la aceptó sin escrúpulos.” JEDIN, 1960, *op cit*, p. 105.

ameaça herética cada vez mais forte nas terras do norte, que o cardeal Carafa definiria como “la guerra spirituale” contra os protestantes. Com essa guinada, algumas correntes dos religiosos até então sérios e devotos do catolicismo, que haviam manifestado o interesse por uma autêntica e verdadeira Reforma Católica (que tangenciaria também alguns aspectos da doutrina) passaram a ser vistas com suspeitas, pois poderiam estar se aproximando da vertente protestante. Uma segunda convocação ocorreu ainda em 1542, mas não chegou a dar resultados, pois logo Francisco I declararia guerra a Carlos V, que se encontraria com o papa em Busseto, em 1543, de onde decidiriam em conjunto adiar o Concílio. Após o tratado de Paz de Crépy, em setembro de 1544, Francisco I assinou uma cláusula secreta em que concordava com a abertura do concílio em Trento. O Concílio foi finalmente aberto em 1545.

O Concílio de Trento viria suprir – tanto por sua longa duração (1545-1564), quanto pela quantidade de decretos assinados – a demanda por uma reunião para a reforma da Igreja católica, já há muito aguardada, como vimos anteriormente. Conforme afirma Prospero, “o Concílio de Trento foi a ocasião histórica oferecida às correntes de reforma interna da Igreja”¹²⁶. Para Fra’ Paolo Sarpi, na *Istoria del concilio tridentino*, o Concílio de Trento poderia ser definido como “a Ilíada de nosso século”, por sua longa e dramática história¹²⁷. Interrompido e retomado várias vezes, o Concílio funcionou como um sismógrafo da delicada situação política europeia¹²⁸. Para o partido filo imperial, o que interessava mais e que produziria maiores possibilidades de conciliação, e menores riscos de cisão entre católicos e protestantes, uma vez que se tratava de uma questão há muito esperada e necessária, era a discussão a respeito da reforma moral e disciplinar da Igreja.

¹²⁶ “Il Concilio di Trento fu l’occasione storica offerta alle correnti di riforma interne alla Chiesa.” PROSPERI, *op cit*, p. 18.

¹²⁷ “l’Iliade del nostro secolo”. Paolo Sarpi (1552-1623) foi filósofo e historiador veneziano. Após defender a cidade de Veneza quando do interdito de 1606 instituído pelo papa Paulo V, devido às leis promulgadas pelo Senado da Serenissima que restringia os direitos da Igreja sobre as propriedades, Paolo Sarpi foi permanentemente alienado do papado. Como reação, ele juntou aliados entre protestantes, galicanos e os dissidentes conciliaristas católicos. Escreveu a *Istoria del concilio tridentino*, em que procurou expor o processo pelo qual o papado manipulou o Concílio de Trento a fim de subverter o propósito inicial da reforma católica. CAMPBELL, Gordon. *The Oxford Dictionary of the Renaissance*, verbete “SARPI, PAOLO”, New York: Oxford University Press, 2003. p. 684.

¹²⁸ PROSPERI, *op cit*, p. 36.

II.c: *O anfitrião do Concílio de Trento – um diplomata entre o Império e a Igreja*

Entre ter sido nomeado cardeal por Paulo III, sob pressão de Carlos V, em maio de 1542, e a abertura oficial do Concílio, em 13 de dezembro de 1545, Cristoforo Madruzzo participou ativamente das questões que envolveram a organização da reunião. Ele se ocupou da preparação dos alojamentos para hospedar mais de uma centena de participantes do concílio, entre bispos, cardeais, legados papais e outros dignitários da Igreja. Abasteceu a cidade de alimentos e recursos; organizou um serviço postal e providenciou proteção militar externa ao concílio e para os membros da reunião com um corpo de soldados alemães, ao mesmo tempo em que proibiu o porte de armas aos forasteiros. O principal encarregado da segurança local foi seu irmão, Niccolò, comandante do exército imperial¹²⁹.

Diferente do que ocorrera em reuniões anteriores, Madruzzo recebeu os conciliares sem negociações prévias com o papa, empregando seu dinheiro e o dinheiro da cidade como o cortesão local. Jedin afirma que “ele estava feliz em seu papel de anfitrião principesco e, devemos lhe dar o crédito, sua hospitalidade tinha uma escala realmente magnífica; (...) uma combinação da prodigalidade alemã e do refinamento e cordialidade italianos que o encontraram.”¹³⁰

O cardeal providenciou aposentos separados para cada nação, e sua própria residência, o Castel del Buonconsiglio, serviu provisoriamente como acomodação para o papa.¹³¹ Madruzzo contou ainda com o apoio de outros bispos do império que não poderiam participar do concílio, mas que mandaram seus procuradores como representantes, pedindo apoio ao cardeal.

Quando da abertura do Concílio, Madruzzo recebeu os legados pontifícios e os acolheu com sua corte no convento dos cavaleiros de Santa Croce, fora dos limites da cidade, acompanhando-os em uma procissão solene até a catedral. No dia 13 de março de 1545, dois legados chegaram a Trento carregando duas bulas papais: uma pública apontando-os como presidentes do concílio, e outra secreta autorizando-os a dissolvê-lo,

¹²⁹ JEDIN, Hubert. *Geschichte des Konzils von Trient (Storia del Concilio di Trento)*, Volume secondo – Il primo periodo 1545-1547. Brescia: Morcelliana, seconda edizione, 1974. Pp. 26-27.

¹³⁰ “He was happy in the role of a princely host and, we must grant him this much, his hospitality was on a truly magnificent scale. (...) combination of German lavishness with Italian refinement and courtesy that met him.” JEDIN, 1957, *op cit*, 463.

¹³¹ JEDIN, 1957, *op cit*, p. 463.

caso o papa assim desejasse. De acordo com L. F. Bungener, esse tipo de precaução não era uma medida incomum e havia sido usada, por exemplo, por Martinho V no Concílio de Pávia em 1423¹³². Uma chuva torrencial recebeu os legados e impediu o aparato que costumava acompanhar esse tipo de ocasião. “Uma vasta multidão saudou os cardeais em sua chegada e, tendo sido recebidos como príncipes, eles responderam ao entusiasmo popular, de fato como príncipes, mas como príncipes da Igreja.”¹³³. Havia muita gente à espera da abertura, mas os legados não chegavam. Além dos dois enviados do papa, apenas o cardeal Madruzzo, cercado de sua corte, os aguardava para ocupar os quatrocentos assentos preparados na catedral. Os dias seguintes permaneceram vazios. Apenas em 23 de março, Diego de Mendoza, embaixador de Carlos V, chegou a Trento pedindo para que os procedimentos fossem acelerados. No entanto, a abertura oficial do Concílio, com o início das atividades, só foi ocorrer mesmo em 13 de dezembro de 1545¹³⁴.

Ao longo do ano de abertura do Concílio algumas festividades ocorreram em Trento, que mostram a pompa com que o príncipe-bispo estava habituado em sua corte. Entre essas festividades, destaca-se a recepção do cardeal Alessandro Farnese, sobrinho de Paulo III, quando de passagem por Trento como enviado do papa à Dieta Imperial que ocorria em Worms no mesmo ano.

“O Cardeal Farnese deixou Roma em 17 de abril para Trento, onde sua chegada era esperada com uma ansiedade facilmente compreendida. O esplendor de sua entrada cerimonial na cidade do Concílio eclipsou completamente aquela dos legados. Del Monte, Cervini e Madruzzo foram encontrá-lo em Riva, no Lago Garda. Em 25 de abril Farnese fez sua entrada solene em Trento. (...) No dia seguinte, um domingo, Madruzzo deu um banquete esplêndido no castelo, e na segunda-feira ele conduziu pessoalmente seu convidado pela cidade.”¹³⁵.

¹³² BUNGENER, *op cit*, p. 20.

¹³³ “A vast crowd greeted the cardinals on their arrival, and being received as princes, they responded to the popular enthusiasm, as princes indeed, but as princes of the Church.” BUNGENER, *op cit*, p. 20.

¹³⁴ BUNGENER, *op cit*, p. 21; JEDIN, 1957, *op cit*, p. 510.

¹³⁵ “Cardinal Farnese left Rome on 17 April for Trent, where his arrival was awaited with an anxiety which it is easy to understand. The splendour of his ceremonial entry into the city of the Council completely eclipsed that of the legates. Del Monte, Cervini and Madruzzo went out to meet him at Riva, on Lake Garda. On 25 April Farnese made his solemn entry into Trent. (...) On the following day, a Sunday, Madruzzo gave a splendid banquet in the castle, and on the Monday he personally conducted his guest through the city.” JEDIN, 1957, *op cit*, p. 518.

Em 26 de junho celebrou-se a festa do santo protetor da diocese, Virgílio, na expectativa da abertura do Concílio ¹³⁶. Todas essas festividades e recepções, porém, custaram ao cardeal grandes somas e no ano seguinte ele precisou pedir 4000 escudos emprestados ao Cardeal Gonzaga. Anos depois recebeu estipêndios de 20.000 escudos do papa Paulo III, e mais 10.000 de Julio III¹³⁷.

Iniciadas as atividades, Madruzzo não cumpria apenas funções administrativas e de anfitrião em Trento, mas também participava dos debates religiosos do Concílio. Ele se preocupou com a organização formal do clero e se empenhou, sobretudo, em defender a legitimidade da tradução da Bíblia para o vulgar, alegando a necessidade do indiscriminado acesso dos leigos ao texto sagrado. Com isso ganhou algumas inimizades por parte de outros prelados do concílio, que afirmaram que ele era “guiado pela mesma, e incontestável, familiaridade com o texto vulgar da Bíblia do mundo germânico à que pertencia a maior parte de seu rebanho” ¹³⁸.

O Concílio se desenvolveu em meio a mais conflitos religiosos e políticos, o que levou à sua transferência para Bolonha por decisão do papa Paulo III, que passou por cima do desejo de Carlos V de mantê-lo na cidade imperial, e, enfim, ao retorno do mesmo a Trento. Paralelamente a essas disputas, Cristoforo Madruzzo foi assumindo cargos que o colocaram na posição de embaixador de Carlos V perante o papa, a fim de convencê-lo a manter o concílio na cidade imperial. O cardeal trabalhou como legado do imperador, um dos homens de sua corte, e sua personalidade precisaria ter sua imagem eternizada, ao lado de tantos outros funcionários da corte dos Habsburgo. Para tanto, Cristoforo Madruzzo encomendou um retrato ao grande retratista do século, pintor preferido e retratista oficial de Carlos V, Tiziano. Não bastasse ter um retrato pintado por Tiziano, ele ainda se fez retratar da maneira mais nobre, de pé, de corpo inteiro, exibindo o precioso objeto que lhe havia sido apresentado por ninguém menos que o próprio imperador¹³⁹. Para melhor compreender o que esse retrato significava para o cardeal como sua máxima representação do papel político que ele adquiria, seguiremos abaixo os eventos dos primeiros anos do Concílio e as

¹³⁶ BECKER, *op cit.*

¹³⁷ JEDIN, 1957, *op cit.*, p. 573.

¹³⁸ "guidato[()] dall'estesa e incontrastata familiarità con il testo volgare della Bibbia del mondo germanico, cui apparteneva la parte più consistente del suo gregge" FRAGNITO, 1997, p. 78. *Apud in:* BECKER, *op cit.*

¹³⁹ Voltaremos a esse episódio no capítulo III.

atividades de Madruzzo, até o momento em que seu retrato é encomendado ao mestre veneziano.

Em 12 de maio de 1546, apenas meio ano após a abertura do Concílio, Madruzzo seguiu para a Dieta de Regensburg a pedido de Carlos V. Lá, em 6 de junho, o imperador assinaria o pacto de aliança com Paulo III que, por sua vez, consolidaria as bases para a futura guerra contra a Liga de Smalkada. Na sequência, Madruzzo foi a Roma para obter a assinatura do papa no mesmo documento, e buscava ainda a aprovação do colégio cardinalício. Com o início dos conflitos contra os protestantes, parte da cúpula do Concílio começou a requisitar a transferência da reunião para uma cidade fora dos territórios imperiais, pois se recusava a corroborar as pretensões de Carlos V, apoiadas por Madruzzo. Este, por sua vez, procurava preparar a defesa da cidade e da região, e evitar de todos os modos a dissolução do concílio. No início de agosto chegou a Trento o consentimento do papa, e o concílio só não foi imediatamente transferido devido à aliança militar entre o pontífice e o imperador¹⁴⁰.

Madruzzo também participou das Dietas imperiais, sempre sendo convocado por Carlos V. A hostilidade de Paulo III para com o imperador aumentou, o que dificultava as missões de Madruzzo. Duas discussões principais mostravam que os próprios padres conciliares estavam divididos em dois partidos, um que apoiava o papa e outro que buscava se aproximar das questões protestantes, o que era desejo de Carlos V. O grupo que apoiava o papa centrava suas preocupações em duas questões: o plano de transferência do concílio para um local fora do território imperial, e as discussões sobre o decreto da justificação. A transferência do concílio serviria para retirar a centralidade das discussões dos domínios imperiais, fosse fisicamente, ao levá-lo para terras papais, fosse politicamente, ao retirá-lo da tutela do príncipe-bispo tridentino, um legado do imperador.

O decreto da Justificação pela Fé (*Sola Fide*) era uma questão muito delicada para a Igreja Católica. Apesar de ser frequentemente mais afiliada aos posicionamentos de Lutero, ela havia aparecido pela primeira vez nas Escrituras quando mencionada por Paulo no Novo Testamento (Romanos 1-3), e foi depois retomada por Santo Agostinho, um dos pais da doutrina Católica moderna, em sua disputa contra Pelágio. Para a Igreja Católica,

¹⁴⁰ BECKER, *op cit.*

durante o período entre o conflito agostiniano e o concílio tridentino, era consenso que a Justificação não poderia ser obtida somente pela fé. Para receber a graça divina era necessário participar dos sacramentos e realizar as boas obras¹⁴¹, diferentemente do que haviam defendido Paulo e Agostinho. Os Protestantes, no entanto, defendiam a Justificação pela Fé, dizendo que a graça divina era concedida por Deus àqueles que demonstravam genuína fé na salvação de Cristo, não havendo necessidade de realizar obras ou de evitar os pecados. A discussão sobre a doutrina da justificação atrapalhava os planos de Carlos V de se aproximar dos protestantes. Os prelados que apoiavam o imperador procuraram evitar que se tomassem decisões a esse respeito e a respeito da transferência do concílio, particularmente nos momentos em que Madruzzo esteve ausente de Trento. Mas em 10 de março de 1547 os legados pontifícios decidiram levar o concílio para Bolonha, e dois dias depois abandonaram a cidade tridentina.

Poucos meses depois, ainda no mesmo ano, Madruzzo esteve presente na Dieta de Augsburg, onde foi encarregado de mais uma missão diplomática junto ao papa, para tentar obter a concessão do retorno do concílio a Trento. No entanto, ele não conseguiu nenhuma permissão do papa no período em que permaneceu em Roma, entre 23 de novembro e 16 de dezembro de 1547. Paulo III se encontrava pesaroso após o assassinato de Pierluigi Farnese, seu filho ilegítimo, poucos meses antes, e pela ocupação de Piacenza pelas tropas imperiais – ambos os eventos faziam parte das intenções carolinhas de unir Parma e Piacenza sob o Ducado de Milão.

Datam dessa época algumas medalhas encomendadas por Cristoforo Madruzzo a dois medalhistas: o alemão Ludwig Neufahrer (autor da medalha de 1540) e o italiano Annibale Fontana. Duas das cunhagens de Fontana [figuras 12 e 13] apresentam um traçado de linha um pouco mais suave, que é também particularmente notável nas imagens dos reversos. Esse medalhista italiano utilizava, muito provavelmente, o molde em cera, diverso do molde em madeira mais tipicamente germânico, o que permitia uma melhor maleabilidade dos contornos dos desenhos.

Os lados direitos dessas duas medalhas apresentam retratos em perfil praticamente idênticos, e provavelmente pertencem à mesma matriz. O cardeal aparece com

¹⁴¹ SPEAK, Jennifer e BERGIN, Thomas G., “justification on faith”, *Encyclopedia of the Renaissance and the Reformation*. New York: Facts on File Inc., 2004. Pp. 264-265.

a cabeça coberta pelo barrete cardinalício e vestido com a *mozzatte* (uma espécie de capa) – vestimenta muita parecida com a que ele se fará retratar por Tiziano anos mais tarde. As legendas de ambas as medalhas também são idênticas. As letras repousam sobre uma tênue linha e dizem CHRIST. MADRV. CARDIN. EPIS. ET. PRIN. TRIDEN. ET. BRIX (Cristoforo Madruzzo, cardeal, bispo e príncipe tridentino e de Bressanone), indicando, portanto, seus cargos eclesiásticos e administrativos. É particularmente interessante a possibilidade de vermos uma espécie de evolução no desgaste das medalhas: os lados direitos se mostram ligeiramente diversos devido justamente à quantidade de vezes que foram tocados, sendo a primeira bastante desgastada, e a segunda um pouco menos. Outro detalhe que torna essas medalhas mais delicadas do que a de Ludwig Neufahrer é o contorno feito de minúsculas bolinhas, que formam uma espécie de cordão de pérolas circulando a borda.

Os reversos, por outro lado, são diversos. Na primeira medalha [figura 12], a única datada, vemos novamente a Fênix em chamas sob o sol radiante. Aqui, devido também ao tamanho reservado à representação (essa medalha é maior do que as anteriores), os detalhes do feixe de lenha e das chamas ficam mais evidentes. Mais uma vez o *motto* do cardeal PERIT UT VIVAT “perecer para que viva” traz a ideia daquilo que se apaga para ressurgir.

A data bastante evidente é 1546, e pode indicar que a medalha tenha sido usada como um objeto de apresentação de Cristoforo em uma de suas missões diplomáticas. Nesse caso, sua ida à Dieta de Regensburg, e posteriormente a Roma, quando procurou favorecer a aliança entre o papa Paulo III e o imperador Carlos V, que levou à base da guerra contra a Liga de Smalkalda no ano seguinte.

A segunda medalha traz no reverso uma simbologia mais elaborada e se afasta das representações mais frequentemente utilizadas por Madruzzo [figura 13]. Além disso, ela não apresenta qualquer indício de data ou idade do retratado. O reverso mostra um Hércules nu armado com uma clava na mão direita, com a qual planeja golpear a Hidra de Lerna, que segura com a mão esquerda. Aos seus pés jaz um leão morto sobre motivos rochosos. A legenda DABIT DEVS HIS QVOQUE FINEM (Deus vai conceder um fim) ajuda a aproximarmos da interpretação oferecida por Antonio Gazzoletti, em suas memórias sobre Trento, de que esta medalha faria profunda referência à vitória de Carlos V

contra a Liga de Smalkalda em Mühlberg, em 24 de abril de 1547 – evento festejado pelo cardeal em 3 de maio do mesmo ano no Palazzo delle Albere¹⁴². Essa vitória aparece no âmbito religioso como um triunfo do catolicismo – a verdadeira religião cristã – sobre o protestantismo, ainda que por pouco tempo definitivo. Nesse caso, Hércules simbolizaria o vitorioso imperador, enquanto o protestantismo estaria encarnado na Hidra – monstro de muitas cabeças. Sendo essa uma interpretação bastante plausível, nos resta indagar o porquê de esta medalha permanecer sem datação que a especifique.

É desse mesmo ano uma segunda medalha feita por Ludwig Neufahrer para Cristoforo Madruzzo [figura 14]. Seu lado direito é nitidamente baseado na primeira medalha apresentada aqui [figura 11], mas não se trata da mesma cunhagem, o que fica evidente pela mudança no volume do relevo do busto, e pelo fato de a gola de Cristoforo desta vez ser lisa, e não mais texturizada. Essa segunda medalha apresenta o seguinte texto: na frente, CHRISTO. (phorus) EX. BARONIB (u) S. MADRVCI.ETA. (tis) SVE. XXXV [Cristoforo Barão de Madruzzo. Idade sua, trinta e cinco]; e atrás: CARDINA.(lis) ET.EPIS(copus) TRIDEN.(tinus) ADMINISTRA.(tor). BRIXINE(n)SIS. [Cardeal e bispo tridentino; administrador de Bressanone]. É notável aqui que Cristoforo mostra-se primeiro com seu título laico, “barão”, para apenas no reverso atribuir-se os cargos eclesiásticos: cardeal e bispo tridentino. Ainda assim, ele retoma outro cargo laico, o de administrador de Bressanone, que ele adquirira em 1542. O brasão representado no reverso é diverso dos primeiros, presentes na medalha de 1540: na parte maior, os símbolos do principado-bispal de Trento (águia) e de Bressanone (cordeiro), e no meio o escudo madruzziano – tudo isso representado agora sob o chapéu cardinalício – cargo para o qual Cristoforo havia sido nomeado em 1542. Sob o escudo encontra-se novamente a fênix queimando sob o sol.

Apesar de seus novos e proeminentes cargos datarem de 1542, é apenas em 1547 que surge a inspiração para essa medalha, que pode não ter sido comemorativa mas, ao contrário, ter servido como uma espécie de cartão de visitas nas viagens que o cardeal realizou naquele ano: primeiro a Ulm, para saber através do imperador a notícia de que o concílio seria transferido a Bologna; e em seguida como embaixador de Carlos V, a Roma,

¹⁴² Gallezotti, *Della Zecca di Trento: Memoria* {1858}, *apud in*: RIZZOLLI, Helmut, “I Madruzzo e le medaglie”, In: DAL PRÀ, *op cit*, p. 441.

para negociar com o papa Paulo III o retorno do Concílio à cidade de Trento¹⁴³ – o que só ocorreria em 1551.

Neufahrer segue a tradição da medalhística alemã, que costumava representar brasões nos reversos das medalhas, espaço que na Itália será ocupado pela representação marcadamente monumental, mesmo nas medalhas de menor formato, em que aparecem imagens simbólicas referentes aos emblemas pessoais do retratado, ou a motivos alegóricos sugeridos pelo modelo¹⁴⁴, como fica evidente nas medalhas de Annibale Fontana.

Após passar um curto período em Trento, Madruzzo se dirige novamente para a Dieta em Augsburg no início de 1548 para prestar contas a Carlos V e aos Estados gerais do Império. As relações entre o papa e o imperador se deterioram progressivamente, mas o cardeal procura manter sua função como intermediário diplomático entre as duas autoridades. Em Roma se esperava que o imperador cumprisse sua ameaça e enviasse o protesto contra a transferência e permanência do concílio em Bolonha. Temia-se, acima de tudo, que o concílio retornasse a Trento apenas em parte, criando um cisma, e que o imperador empreendesse uma ação militar contra o papa. Este, por sua vez, percebia que os protestantes continuavam relutantes em se submeterem às propostas imperiais, apesar de estarem muito enfraquecidos devido à derrota em Mühlberg. A fim de conseguir o retorno do concílio a Trento, o imperador lançou seu protesto em janeiro de 1548. Ele declarava que o concílio deveria retornar em prol do império, e estava disposto a dar sua garantia ao papa de que ele não deveria ter receios¹⁴⁵.

O concílio retornou a Trento em 1551. Na sessão inaugural estiveram presentes poucas pessoas:

“Os quinze participantes presentes eram provenientes, sem exceção, da esfera de soberania do imperador; seu embaixador, Francisco de Toledo, era o único representante de uma potência política. Alguns teólogos espanhóis, o chefe da catedral de Trento e os representantes da nobreza local (...). Os representantes do papa se encontraram em um ambiente estranho a ele. Madruzzo havia inclusive conseguido que a ele, como cardeal, se atribuísse um posto superior ao de co-presidente de nível bispal, uma disposição que

¹⁴³ RIZZOLLI, *op cit*, p. 440.

¹⁴⁴ RIZZOLLI, *op cit*, p. 439.

¹⁴⁵ JEDIN, Hubert, *Geschichte des Konzils von Trient (Storia del Concilio di Trento)*. Volume Terzo – “Il periodo bolognese (1547-48)”, “Il secondo periodo trentino (1551-52)”. Brescia: Morcelliana. 1973, pp. 166-167, 227.

mais tarde, por ordem do papa, foi modificada no sentido de que em todos os atos conciliares os três presidentes tivessem a preeminência.”¹⁴⁶

Paralelamente a suas funções diplomáticas e a seu complicado papel de mediador das duas maiores autoridades europeias da época, cuja disputa recaía diretamente sobre a reunião transcorrida em sua própria diocese, o cardeal tridentino também se ocupava de outras atividades. Em maio de 1548 ele conseguiu convencer os membros da cúpula da catedral de Trento a eleger seu sobrinho Ludovico – mais tarde retratado por Giovanni Battista Moroni – como seu coadjutor com direito de sucessão. Giovanni Ludovico será o sucessor de Cristoforo no cargo de príncipe-bispo de Trento, quando este renunciar em 1567.

Como homem de corte, príncipe, mais ainda do que como cardeal, Madruzzo foi “um amante das letras e patrono dos *literati*”¹⁴⁷, com o que obteve diversas dedicatórias em publicações, às quais o catálogo *I Madruzzo e l’Europa* dedica toda uma sessão. Nas palavras de Ludwig Pastor, “Madruzzo, cujo retrato Tiziano pintou, foi um homem de temperamento muito mundano, e um grande amigo de artistas e homens de saber”¹⁴⁸. Entre os interesses seculares que perseguia – além das letras –, o príncipe-bispo foi também colecionador de antiguidades e chegou a pensar em fundar uma universidade. No entanto, o gosto pela música foi o que mais profundamente o atingiu. Conforme afirma Steven Ledbetter, não se tratava apenas do prazer pela apreciação, mas “tudo o que sabemos sobre Madruzzo sugere que ele era um profundo conhecedor de música”¹⁴⁹. Seu papel como

¹⁴⁶ “I quindici partecipanti presenti provenivano senza eccezione dalla sfera di sovranità dell’imperatore, il suo ambasciatore, Francisco de Toledo, era l’unico rappresentante di una potenza politica. Alcuni teologi spagnoli, il capitolo del duomo di Trento e i rappresentanti della nobiltà locale (...). I rappresentanti del papa si trovarono in un ambiente ad essi estraneo. Madruzzo aveva persino ottenuto che a lui, come cardinale, si assegnasse un posto superiore a quello dei co-presidenti di rango vescovile, una disposizione che più tardi, per ordine del papa, fu modificata nel senso che in tutti gli atti conciliari i tre presidenti avessero la preminenza.” JEDIN, 1973, *op cit*, p. 344.

¹⁴⁷ “a lover of letters and a patron of the *literati*”. JEDIN, 1957, *op cit*, p. 570.

¹⁴⁸ “Madruzzo, whose portrait Titian painted, was a man of very worldly temperament and a great friend of artists and men of learning”. PASTOR, Ludwig. *The History of the Popes, from the close of the Middle Ages*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd, 1912, p, 203.

¹⁴⁹ “Everything we know about Madruzzo suggests that he was a profound connoisseur of music”, LEDBETTER, Steven. “Marenzio’s Early Career”. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 32, No. 2. (Summer, 1979), p. 314; JEDIN, 1957, *op cit*, P. 570. Seu gosto pela música é trabalhado nos artigos de LEDBETTER e de LUNELLI, *op cit*, que tratam do ambiente musical na região de Trento em meados do século XVI. Os dois autores apresentam Cristoforo Madruzzo como patrono de importantes músicos da época ilustrando, por anedotas, como a música funcionava como remédio para ele: “Talvez a

mecenas e incentivador das artes, assim como seu interesse pela música, no entanto, não foram ainda profundamente estudados ¹⁵⁰.

Essa paixão pela música transparecia publicamente nas solenidades, festividades e recepções que o cardeal organizava para os personagens ilustres que frequentavam sua diocese nas décadas em que foi anfitrião do Concílio. Eram ocasiões em que ele podia exibir sua “cappella musicale”, famosa especialmente pelos cantores ¹⁵¹.

Em 3 de maio de 1547 Madruzzo celebrou a vitória do exército imperial sobre a Liga de Smalkalda, obtida em 24 de abril e imortalizada no *Retrato Equestre de Carlos V* do Museo del Prado, pintado por Tiziano no ano seguinte. O cardeal organizou uma grande festa em seu Palazzo. Novamente aqui a música teve um papel fundamental: “vozes de crianças ‘que os celestes coros pareciam’, acompanhadas por instrumentos, ‘que junto conduziam diversas melodias’ e ainda ‘alaúdes e *certre*, flautas e violas e instrumentos

melhor indicação da paixão de Madruzzo pela música possa ser encontrada em uma carta escrita em 19 de agosto de 1549 enquanto o cardeal estava doente em Bressanone; ele escreveu a Ercole [II d’Este, Duque de Ferrara]: ‘Faz alguns dias que eu me encontro indisposto nesse meu lugar em Bressanone e, ainda que a doença me permita alguma melhora, todavia me sinto aflito. (...) Mas deleitando-me muito de música e não a tendo agora à propósito, suplico-lhe que por alguns dias me faça a única graça de ceder-me Anonio [del Cornetto] e seus companheiros por alguns dias. Pois espero que isso venha ao meu ânimo como remédio melhor do que esses contínuos xaropes e medicamentos com que me assassinam os médicos.’” (“Perhaps the best indication of Madruzzo’s passion for music is to be found in a letter written on August 19, 1549, while the cardinal was lying ill in Bressanone; he wrote to Ercole: ‘Sono alquanti giorni ch’io mi truovo indisposto in questo mio luogo di Bressanone et achora ch’il male mi permetti meglioramento, per tutta via me sento afflito. (...) Pero diletandomi molto di musica ne havendone hora a proposito La suplico per alcuni giorni mi facci la solita gratia di prestarmi Antonio et soui compagni per alchuni giorni [*sic*]. Che spero sara all’animo mio medicina molta piu grata che questi continui siruppi et medicine con che m’assassinano i medici.’”) Modena, Archivio di Stato, Cardinali, Busta 128, *apud in*: LEDBETTER, *op cit*, p. 314.

¹⁵⁰ “É de fato surpreendente que Madruzzo não tenha ainda recebido uma biografia completa que, certamente, se concentraria em seu papel na política secular e eclesiástica, mas poderia também, talvez, oferecer uma noção mais clara de sua patronagem nas artes.” (“It is, in fact, surprising that Madruzzo has not yet been accorded a full-length biography, which would, of course, concentrate on his role in church and secular politics, but might also afford a clearer view of his patronage in the arts.”), LEDBETTER, *op cit*, p. 314. Hubert Jedin, escrevendo décadas antes, já apontava para o problema da inexistência de uma biografia consistente sobre o cardeal. É ele mesmo quem reúne uma boa quantidade de informações sobre a vida do prelado: “Madruzzo, também, não encontrou um biógrafo moderno. Há material valioso em B. Bonelli, *Notizie istorico-critiche della Chiesa di Trento* (...). Para o período até 1515, vide C. de Giuliani, “Cristoforo Madruzzo”, in *Archivio Trentino* (...). Além do material ricamente impresso (...) à minha disposição eu apenas selecionei as informações que pareceram importantes para retratar a personalidade de Madruzzo.” (“Madruzzo, too, has not found a modern biographer. There is valuable material in B. Bonelli, *Notizie istorico-critiche della Chiesa di Trento* (...). For the period up to 1515, see C. de Giuliani, “Cristoforo Madruzzo”, in *Archivio Trentino* (...). Out of the rich printed (...) material at my disposal I have only selected such information as appears important for the portrayal of Madruzzo’s personality.”) JEDIN, 1957, *op cit*, p. 566, n.1. Apesar do grande catálogo *I Madruzzo e l’Europa* e de artigos mais recentes, como o da Enciclopedia Treccani, de 2007, uma biografia de fôlego e organizada num volume coeso ainda está por ser feita.

¹⁵¹ LUNELLI, *op cit*, p. 57.

semelhantes... ao céu convidam as pessoas”¹⁵². Essa celebração – ápice das festividades, e frequentada pelas mais nobres damas tridentinas – foi imortalizada na descrição do “Il Trionfo Tridentino”, em oitava rima, pelo poeta local Leonardo Colombino.

Seu principado parecia cada vez menos a sede de um Concílio religioso e cada vez mais uma grande corte. O Castel del Buonconsiglio não era somente a residência de um bispo, comprometido apenas com os interesses da cúria; era, acima de tudo, um palácio principesco. A conduta de Madruzzo em relação à sua corte, seu palácio e à recepção de seus convidados, colocava-o em pleno acordo com as características esperadas do cortesão, sobre as quais discorreram Baldassare Castiglione, a respeito do cortesão secular, e Paolo Cortesi, sobre o cortesão da cúria, em seu já mencionado *De Cardinalatu*. Madruzzo compreendia-se de tal forma como um homem de corte, mais do que como membro da cúria romana, que se apresentou, em suas medalhas, antes com seus cargos laicos do que como bispo ou cardeal. Segundo Jedin, o cardeal normalmente usava, desde 1545, uma veste vermelha de veludo, própria dos príncipes, e apenas seu barrete revelava seu cargo curial¹⁵³. No entanto, no momento de imortalizar sua imagem no grandioso retrato de corpo inteiro, ele escolheu associar-se à corte Habsburga, vestindo o negro tão tipicamente usado tanto por Carlos V e Felipe II, quanto por seus embaixadores e representantes.

O príncipe-bispo esforçava-se para que a estadia dos prelados transcorresse da melhor maneira possível. Para tanto, disponibilizou o Palazzo delle Albere, recém-construído à beira do rio Agide; sua villa em Fersina, além de seu palácio episcopal¹⁵⁴. Alguns relatos confirmam que os legados preferiram o período do concílio em Trento aos anos passados em Bolonha, e o próprio Madruzzo afirmava que o ambiente por ele oferecido era muito mais aprazível do que o que se podia encontrar nas Dietas de Augsburg, Regensburg ou Nuremberg¹⁵⁵:

¹⁵² “voci di fanciulli ‘che i celesti cori sembravano’, accompagnati da strumenti, ‘insieme fean diverse melodie’ e ancora ‘liuti e certre, flauti e viole e simil strumenti.... alle carole invitan le genti’”. LUNELLI, *op cit*, p. 64.

¹⁵³ JEDIN, 1957, *op cit*, p. 572.

¹⁵⁴ JEDIN, 1957, *op cit*, p. 573.

¹⁵⁵ JEDIN, 1957, *op cit*, pp. 571-573.

“Isso não era mais um congresso da cristandade indivisa como haviam sido os concílios do fim do medievo. A corte de Madruzzo era a corte de um príncipe eclesiástico, cujo estilo podia surpreender qualquer prelado vindo de longe (...)”¹⁵⁶.

Além disso, Madruzzo também atuava como homem de corte, quase homem de Estado, dos Habsburgo. Entre os feitos como legado de Carlos V e de Ferdinando I, o príncipe-bispo foi encarregado de acompanhar o filho de Ferdinando I, Maximiliano de Habsburgo, até a Valladolid, na Espanha, para realizar seu casamento com a infanta Maria de Espanha, filha de Carlos V, em 13 de setembro de 1548. Para essa ocasião, mais uma vez preocupado com as atrações musicais que acompanhariam as festividades, o cardeal pediu a Ercole II di Ferrara os serviços de Antonio del Cornetto e seus companheiros, a fim de satisfazer sua missão com o maior empenho¹⁵⁷. O cortejo do cardeal acompanharia Maximiliano desde Trento até Valladolid, onde seria realizado o casamento. Já na entrada do príncipe Habsburgo em Trento, destacou-se a música de quatro trombones e quatro cornetas. Sua passagem por Gênova foi saudada por músicas de cornetas, pífaros e trombones. O casamento foi celebrado em Valladolid em 13 de setembro com “belíssimas músicas e festas” e um banquete durante o qual “foram feitas diviníssimas e dulcíssimas músicas”¹⁵⁸.

No retorno da Espanha, Madruzzo seguiu o filho de Carlos V, Felipe, em sua viagem a Bruxelas, onde este se juntaria à corte do pai. Em 6 de dezembro o cardeal demandou músicos ferrarenses e agradeceu ao Duque de Ferrara, Ercole II d’Este, pelo favor de cedê-los. A partir de Milão, preocupado em preparar uma recepção digna ao príncipe espanhol, Madruzzo se separou momentaneamente do cortejo e seguiu à frente para Trento. O cardeal se certificara de que Antonio del Cornetto e seus músicos ofereceriam um concerto especial¹⁵⁹.

Após acompanhar Felipe II a Bruxelas, em seu retorno à Itália Madruzzo se deteve em Aquisgrana, e em julho de 1549 foi a Praga, onde realizou o matrimônio da

¹⁵⁶ “Esso non era più un congresso della cristianità indivisa come erano stati i concili della fine del medioevo. La corte del Madruzzo era la corte di un principe ecclesiastico, il cui stile poteva sorprendere qualche prelato venuto da lontano (...)” JEDIN, 1974, *op cit*, p. 536.

¹⁵⁷ LUNELLI, *op cit*, p. 57.

¹⁵⁸ “‘bellissime musiche et feste’ e (...) un banchetto durante il quale ‘furono fatte divinissime e dolcissime musiche’”. LUNELLI, *op cit*, p. 61.

¹⁵⁹ LUNELLI, *op cit*, pp. 59-64.

arquiduquesa Catarina, filha de Ferdinando I, com o duque de Mântua, Francesco III Gonzaga.

Em 8 de fevereiro de 1550, após a morte de Paulo III, o cardeal participou do conclave que elegeu o papa seguinte, Julio III, Ciochi Del Monte, ex-legado do concílio. Em outubro participou novamente da Dieta de Augsburg, de onde Carlos V o encarregou de ir a Gênova para encontrar Maximiliano, que retornava de Valladolid.

Em maio de 1551 o concílio retornou a Trento e Madruzzo foi mais uma vez colocado na posição de anfitrião. No entanto, dessa vez ele encontrou dificuldades maiores com relação ao abastecimento para os hóspedes: a escassez de alimentos, tanto para os prelados e delegados quanto para os animais, havia provocado uma alta nos preços. Com receio de que faltassem recursos, o cardeal pediu ao Duque de Mântua 300 sacas de milho e em 5 setembro o imperador prometia enviar trigo da Espanha, via Gênova, e carne da Hungria ¹⁶⁰. Além de anfitrião, Madruzzo tomou partido em novos debates conciliares. Na discussão sobre a eucaristia, por exemplo, o cardeal defendia que o cálice fosse concedido aos leigos, mas a decisão a esse respeito ainda demoraria alguns anos para se concretizar. Em dezembro ele se retirava novamente do concílio para encontrar Maximiliano, que dessa vez retornava da Espanha com sua esposa e seus filhos. Eles se encontraram em Mântua e, na sequência, Maximiliano foi solenemente recebido em Trento por Madruzzo e por outros membros do concílio.

Entre seus atos, o cardeal retribuiu a apoio de Maurício da Saxônia, que levara à vitória contra a Liga de Smalkalda. Presenteou o Eleitor com um ginete branco que trouxera da Espanha, cedeu seis músicos para seu proveito, além de lhe mandar enviar vinte cavalos napolitanos. Mas o cardeal não o fez somente por gentileza e cordialidade. Madruzzo pensava política e diplomaticamente e a ele interessava ser solícito ao príncipe alemão ¹⁶¹.

Mas todos esses esforços não foram suficientes. Em fins de março de 1552 o duque Maurício iniciou uma marcha a partir de Innsbruck, provocando uma segunda interrupção do concílio ¹⁶². Em 24 de abril o próprio Cristoforo Madruzzo propôs a

¹⁶⁰ JEDIN, 1957, *op cit*, p. 549.

¹⁶¹ LUNELLI, *op cit*, pp. 65-69.

¹⁶² LUNELLI, *op cit*, p. 69.

suspensão, prevendo o perigo que o principado corria: “Madruzzo patrocinou uma suspensão por dois anos, com a condição limitativa de que tal período pudesse ser prolongado ou reduzido quando viessem a cessar os impedimentos atualmente existentes.”

163

Mesmo depois da interrupção do concílio e da execução de seu retrato por Tiziano, Madruzzo continuou servindo ao imperador:

“Em julho de 1552 Madruzzo hospedou no castelo de Bressanone um Carlos V resignado, proveniente de Villach, onde havia se abrigado após a sua retirada diante de Maurício da Saxônia. Quando nesse momento foi discutido um projeto de instituir na corte imperial um Concílio particular para as questões alemãs, Carlos V propôs colocar Madruzzo como chefe deste órgão. A proposta não teve, no entanto, a aprovação de Ferdinando de Habsburgo, rei dos Romanos, que considerava insuficiente a autoridade que Madruzzo gozava entre os príncipes alemães.”¹⁶⁴

A atuação do príncipe-bispo em algumas das discussões importantes do concílio e como embaixador e diplomata, somado ao seu interesse pela arte, ia de encontro à ideia de que ele precisava ter sua imagem registrada de uma forma mais virtuosa do que as medalhas comemorativas. Por ocasião de uma das viagens de Tiziano a Augsburg – a pedido de Carlos V, para que ele retratasse alguns dos membros da corte Habsburga – Cristoforo Madruzzo encomendou seu retrato ao mestre veneziano.

É fundamental notar que a execução do *Retrato de Cristoforo Madruzzo* o representa particularmente como esse Homem de Estado, o homem de ação que era: ocupado em seus afazeres, o príncipe faz apenas uma pequena pausa, interrompendo a leitura de papéis importantes, para encarar seu espectador e exibir seu precioso relógio. Madruzzo se percebe e se faz retratar assim nesses anos iniciais da década de 1550 em que, como vimos, estava constantemente envolvido com atividades do concílio e com encargos como embaixador e diplomata de Carlos V e Ferdinando I.

¹⁶³ “Madruzzo patrocinò una sospensione per due anni, con la condizione limitativa però che tale periodo potesse essere prolungato o ridotto, quando venissero a cessare gli impedimenti attualmente esistenti.” JEDIN, 1973, *op cit*, p. 547.

¹⁶⁴ “Nel luglio 1552 il M. ospitò nel castello di Bressanone un provato Carlo V proveniente da Villach, dove era riparato dopo la sua ritirata dinanzi a Maurizio di Sassonia. Poiché in questo momento fu discusso il progetto di istituire alla corte imperiale un Consiglio particolare per le questioni tedesche, Carlo V propose di mettere il M. a capo di questo organo. La proposta non ebbe però l'approvazione di Ferdinando d'Asburgo, re dei Romani, che considerava insufficiente l'autorità che il M. godeva tra i principi tedeschi.” BECKER, *op cit*.

Nos anos seguintes, ao longo dessa década, Cristoforo continuará envolvido em muitos acontecimentos que demandam de si a divisão entre atividades clericais e as políticas. Sua posição como cardeal romano e como príncipe do território imperial o fizeram se envolver nas mais diversas tarefas.

Após o primeiro conclave de 1555, durante o pontificado do papa recém-eleito Marcelo II, Madruzzo foi incumbido de obter, junto ao duque Cosimo I de Médici, da Toscana, um tratamento mais leve nos confrontos que ocorriam em Siena. No segundo conclave foi eleito o grande opositor dos Habsburgo, Gian Pietro Carafa, como papa Paulo IV, em 23 de maio de 1555, cuja eleição Madruzzo tentou impedir sem sucesso. O novo pontífice logo colocou o cardeal na difícil situação de se empenhar contra a disseminação da doutrina protestante em sua diocese. O cardeal foi compelido pelo papa a instituir uma escola em que o ensino seguisse a fé católica, e a fundar um colégio que garantisse a formação do clero.

Em 1555, após o retiro voluntário de Carlos V para o monastério de Yuste, Cristoforo Madruzzo foi nomeado governador de Milão por Felipe II, o que incluía o comando do exército espanhol na Lombardia, cargo que ele ocupou até agosto de 1557, quando se dirigiu a Bruxelas para informar Felipe II a respeito do andamento de seu governo. Nesse período, entretanto, Madruzzo passou por algumas dificuldades:

“A iminente ameaça de uma guerra, a dificuldade de encontrar o financiamento necessário para melhorar as administrações militares e civis, e a posição pouco clara de Madruzzo a respeito do vice-rei de Nápoles, Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, constituíram as premissas de um período de governo que, no conjunto, não foi muito positivo. Todavia, nos anos seguintes Madruzzo coletou rendas da Espanha e estreitou relações que em seguida lhe ajudaram.”¹⁶⁵.

Uma terceira medalha feita por Annibale Fontana [figura 15] exhibe no lado direito a mesma imagem das outras duas peças de mesma autoria, já apresentadas aqui, porém com um traçado da linha ainda mais suave. O cardeal está novamente com a cabeça coberta pelo barrete cardinalício e vestido com a *mozzatte*. A legenda idêntica às outras duas medalhas

¹⁶⁵ “L'incombente minaccia di una guerra, la difficoltà di reperire i finanziamenti necessari a migliorare le amministrazioni militare e civile e la posizione poco chiara del M. rispetto al viceré di Napoli, Fernando Álvarez de Toledo, duca d'Alba, costituirono le premesse di un periodo di governo che, nell'insieme, non fu molto positivo. Tuttavia negli anni seguenti il M. riscosse rendite dalla Spagna e strinse relazioni che in seguito gli furono d'aiuto.”. BECKER, *op cit.*

mostra as letras que se apoiam na tênue linha e dizem CHRIST. MADRV. CARDIN. EPIS. ET. PRIN. TRIDEN. ET. BRIX (Cristoforo Madruzzo, cardeal, bispo e príncipe tridentino e de Bressanone). Por estar com o metal menos desgastado, essa terceira medalha ainda carrega os detalhes no tratamento do tecido, na gola e na manga, e dos cabelos, assim como o brilho do metal polido, especialmente no pequeno volume de uma das pontas do barrete. O reverso apresenta um caráter aparentemente ainda mais complexo, de provável origem milanesa, o que nos permite situá-la como referência a esse significativo momento da carreira política do cardeal, ainda que de curta duração: sua posição como governador de Milão. Na legenda do reverso é possível ler STATVS. MEDIOL. RESTITVTORI. OPTIMO (“Estado do melhor restituidor milanês” – MEDIOL corresponde ao modo latino de Milanês: Medio Lateranensis). Nesse caso, segundo a leitura de Rizzolli, a figura de pé, trajando antigas vestes pontificais, estaria levantando o Estado milanês com a mão direita, representado por um homem deitado sobre uma pilha de armas. Com a mão esquerda, a figura de pé esvazia a pátera (espécie de taça usada em sacrifícios antigos) sobre uma chama acesa para o aguardado sacrifício. Ao mesmo tempo, um velho deitado do lado direito personifica o Rio Pó (identificado pela legenda SECVRITAS. PADI, nas parte de baixo da medalha, que significa “Segurança no Pó”). Na mão direita, o Rio segura um ramo vegetal, augúrio de fecundidade, e com a esquerda derrama água de uma urna. Tudo isso fazendo referência à recuperação do rio Pó, concluída durante o governo de Madruzzo¹⁶⁶.

Cristoforo não se ocupou somente de serviços para o pontífice ou os Habsburgo. Ele também tomou conta dos negócios familiares: negociou e concluiu o casamento entre seu sobrinho Giovanni Federico e Isabella di Challant em Pavia. Com essa aliança, a família Madruzzo adquiriu terras no condado de Valle d’Aosta, em Savoia, Monferrato e em Lorena. Ainda cuidando de assuntos de família, em 1558 Cristoforo se certificou de seu legado, transferindo para seu sobrinho e coadjutor Giovanni Ludovico, filho de seu irmão Niccolò, a administração da diocese e do território.

No ano seguinte, Madruzzo se estabeleceu em Roma, pois após a morte do papa Paulo IV foi eleito Pio IV (Giovanni Angelo de’ Médici), simpático ao cardeal. Com essa nova eleição, Cristoforo conseguiu estabelecer mais uma aliança positiva para sua família:

¹⁶⁶ RIZZOLLI, *op cit*, p. 442.

o casamento entre seu sobrinho Fortunato e a sobrinha do próprio papa, Margherita Altemps, em 1560, a partir do que os Madruzzo se aproximaram inclusive dos poderosos Borromeo, de Milão. Ainda nesse ano, o cardeal recolheu proveitos da tragédia dos Carafa, adquirindo juntamente com seu sobrinho Fortunato as terras que antes pertenciam a Paulo IV: os feudos Gallese e Soriano no Cimino.

Nas últimas décadas de sua vida, Madruzzo não tomou mais parte no Concílio, cuja terceira fase fora reaberta em Trento em 1561. Desde 1567, quando renunciou definitivamente ao cargo de príncipe-bispo de Trento em favor de seu sobrinho Lodovico Madruzzo, se mudou para Roma, onde viveu os últimos 11 anos de sua vida. Nessa cidade ele se situou como representante dos príncipes Habsburgo, ainda que sem um cargo oficial. Viveu ali com grande fasto e esplendor, cercado dos músicos que o acompanhavam em sua corte, dedicando-se mais intensamente ao colecionismo de arte e de antiguidades.

Na ocasião da eleição de Maximiliano de Habsburgo como Rei dos Romanos em Frankfurt, Madruzzo quis mais uma vez festejar com grandiosidade. Ele mandou restaurar seu castelo e começou a construção da villa Papacqua (hoje palazzo Chigi).

Desde 1560 até sua morte, Madruzzo ainda se envolveu em diversos cargos como cardeal da Cúria Romana:

“em 1560 ou em 1565, ao menos por uma vez, desenvolveu o ofício de vice protetor dos Estados hereditários; de 1560 a 1564 foi legado nas Marchas (o colégio dos jesuítas surgido em Macerata em 1561 deve a ele a sua fundação) e também em Ascoli sem, no entanto, residir ali; em 1566 foi governador de Spoleto e, de 1569 a 1578, de Gualdo Tadino. Foi chamado ocasionalmente entre os cardeais da Inquisição, onde interveio no processo do arcebispo Bartolomeu Carranza de Miranda, e em 1566 fez parte da congregação “sobre as coisas da Dieta da Alemanha” na iminência da viagem imperial em Augsburg. Como sucessor de seu velho amigo Otto Truchsess von Waldburg, em 1573 se tornou membro da Congregação Germânica. Em 1561 obteve o título de cardeal bispo de Albano, em 1570, aquele de Porto.”¹⁶⁷

¹⁶⁷ “nel 1560 o nel 1565 almeno per una volta svolse l'ufficio di viceprotettore per gli Stati ereditari; dal 1560 al 1564 fu legato nelle Marche (il collegio dei gesuiti sorto a Macerata nel 1561 deve a lui la sua fondazione) e quindi ad Ascoli, senza però risiedervi; nel 1566 fu governatore di Spoleto e dal 1569 al 1578 di Gualdo Tadino. Fu chiamato occasionalmente tra i cardinali dell'Inquisizione, dove intervenne nel processo all'arcivescovo Bartolomé Carranza de Miranda, e nel 1566 fece parte della congregazione "sopra le cose della Dieta di Germania" nell'imminenza dell'assise imperiale ad Augusta. Come successore del suo vecchio amico Otto Truchsess von Waldburg, nel 1573 divenne membro della Congregatio Germanica. Nel 1561 ebbe il titolo di cardinale vescovo di Albano, dal 1570 quello di Porto.”. BECKER, *op cit.*

Madruzzo fez ainda mais uma recepção festiva aos Habsburgo em Trento: em novembro de 1566 recebeu as arquiduquesas Giovanna e Barbara de Habsburgo, que se casariam na Itália respectivamente com Francesco de' Médici e Alfonso II d'Este. Cristoforo renunciou ao bispado tridentino em 1567 em favor de seu sobrinho Ludovico. Nos seus últimos anos viveu como hóspede de Alessandro Farnese em Caprarola e em Bomarzo. Morreu em 5 de julho de 1578 na villa d'Este em Tivoli de colapso apoplético. Após um sepultamento provisório na igreja de São Francisco em Tivoli, seu corpo foi transportado para Santo Onofrio em Roma, na capela a Madonna di Loreto, onde havia preparado a sepultura da família.

O maior desejo e o maior orgulho de Madruzzo eram o de ter mediado o Papado e o Império, de forma a recuperar o equilíbrio entre as duas potências¹⁶⁸. Durante muito tempo ele lutou para conseguir reatar os desentendimentos entre as duas cortes¹⁶⁹.

“A sorte de fato parecia tê-lo destinado ao papel de intermediário entre as duas maiores autoridades, o Papado e o Império. Nascido na linha divisória entre duas culturas, e como bispo e senhor local situado sobre os italianos e os alemães, ele tinha algo em comum com as duas raças.”¹⁷⁰

O alemão era sua língua materna, que ele havia aprendido com sua mãe, Euphemia. Ele se orgulhava de, sentindo-se germânico, poder se dirigir aos príncipes daquela nação de igual para igual, e não como estrangeiro. A partir de seus estudos na década de 1530 e das amizades contraídas naqueles anos, Madruzzo tomou contato mais profundo com o mundo italiano, sua língua e a sociedade que o cercava¹⁷¹. A formação do cardeal, portanto, refletia a própria situação de Trento, como local intermediário e de passagem entre o norte italiano e o sul germânico.

Apesar de sua posição na Cúria Romana, Madruzzo era acima de tudo um príncipe, e sua família possuía conexões demasiado enraizadas, tanto na região tridentina,

¹⁶⁸ JEDIN, 1957, *op cit*, p. 568.

¹⁶⁹ JEDIN, 1957, *op cit*, p. 506.

¹⁷⁰ “Fate seemed indeed to have destined him for the role of an intermediary between the two highest authorities, the Papacy and the Empire. Born on the dividing line of two cultures and as a bishop and territorial lord placed over Italians and Germans, he had something in common with both races.”. JEDIN, 1957, *op cit*, p. 567.

¹⁷¹ JEDIN, 1957, *op cit*, p. 576.

quanto em relação à família Habsburga, o que o situava definitivamente no campo imperial¹⁷².

Ao contrário do que afirma Jedin, que Madruzzo tinha uma personalidade política fraca e que não teria conseguido seu lugar na história, não fosse ter sido anfitrião do Concílio do século, Becker defende o cardeal:

“O fato de que ele não tenha conseguido alcançar êxitos determinantes se deveu aos graves conflitos que caracterizaram seu tempo. Com grande oportunismo ele desfrutou as ocasiões que se ofereceram para favorecer a sua família que, graças à política matrimonial de Madruzzo, se inseriu entre as principais famílias nobres da Europa.”¹⁷³.

Seu maior sonho era poder se tornar legado pontifício da Dieta Imperial de Augsburgo; mas o papa percebia que Madruzzo não era livre nem imparcial em suas ações, e que não favoreceria o papado em qualquer demanda futura. O cardeal era acima de tudo um príncipe do império¹⁷⁴. Sua fidelidade para com o imperador fica evidente na afirmação que Madruzzo frequentemente repetiu nos seus últimos anos. Ele se dizia orgulhoso em “ter servido Carlos V imperador”¹⁷⁵.

¹⁷² JEDIN, 1957, *op cit*, p. 567.

¹⁷³ “Il fatto che non fosse riuscito a conseguire successi determinanti dipende dai gravi conflitti che caratterizzarono il suo tempo. Con grande opportunismo egli sfruttò le occasioni che si offrirono per favorire la sua famiglia, che grazie alla politica matrimoniale del M. si inserì tra i principali casati nobiliari d'Europa.” BECKER, *op cit*.

¹⁷⁴ JEDIN, 1973, *op cit*, Pp. 155, 249.

¹⁷⁵ Bellabarba, p. 29, cit, in *Processo* (Morone, ed. Firpo – Marcatto, I, p. 342) *Apud in*: BECKER, *op cit*.

CAPÍTULO III – O RETRATO DE CRISTOFORO MADRUZZO: SUA TRAJETÓRIA DESDE TRENTO ATÉ O MASP

O *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, de Tiziano, foi adquirido pelo Museu de Arte de São Paulo em 1950 através do antiquário Knoedler & Co, “graças à generosidade de um grupo de entidades e particulares paulistas”¹⁷⁶. Sua trajetória até o museu envolve alguns aspectos fundamentais para a compreensão da obra, na situação em que ela se encontra hoje.

Em primeiro lugar, é preciso levar em consideração que, ao longo de seu caminho entre Trento, Paris, Nova York e São Paulo, essa, que é uma das obras-primas do retrato tizianesco, permaneceu pouco conhecida, pois por muito tempo pertenceu a coleções particulares, de difícil acesso. O retrato passou mais de uma década guardado no depósito do Metropolitan Museum de Nova York; finalmente, ao chegar ao MASP, onde se encontra até hoje, a obra se distanciou do circuito de visitação dos principais museus europeus e norte americanos. Alguns estudos mais completos, específicos sobre esse quadro, fazem parte de catálogos mais gerais. Ainda que apresentem uma análise técnica (abordando a proveniência do quadro, a passagens por restauros etc.), e uma revisão bibliográfica bastante completa da fortuna crítica da obra (ao redor, sobretudo, da discussão a respeito da datação do retrato), não chegam a ser trabalhos monográficos.

Em segundo lugar, a partir do início do século XX, o retrato passou por alguns restauros problemáticos, sendo que somente com o mais recente é que voltou a apresentar o que parece ter sido sua riqueza cromática e a qualidade da fatura tizianesca original (exceto na parte inferior, que permanece com recuperação problemática).

Estreitamente ligada aos restauros, está o terceiro ponto importante com relação ao *Retrato de Madruzzo*, que é a dificuldade de datação da obra, entre 1542 e 1552. Seguiremos o caminho percorrido pelo quadro até sua entrada para a coleção do acervo permanente do Museu de Arte de São Paulo, através do qual poderemos acompanhar as questões apresentadas acima.

¹⁷⁶ “grazie alla generosità d’un gruppo di enti e di privati paulisti.”, CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 84.

O primeiro registro documental que se tem da obra é um inventário do Castelo del Buonconsiglio de 1599: “deitados na *Stoa ou Sala dos Bispos, isto é, o roupeiro*, entre um retrato do cardeal Bernardo e um de Cima, bufão do cardeal Ludovico, vê-se ainda um *quadro com a efígie do cardeal Cristoforo*”¹⁷⁷. É provável que o retrato estivesse lá desde sua execução, pois lá era a residência do cardeal em Trento.

No inventário seguinte do Castelo, referente ao período de 19 de dezembro de 1658 a 3 de janeiro de 1659¹⁷⁸, pouco depois da morte de Carlo Emanuele – o último cardeal da família Madruzzo em Trento – o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* não é mais mencionado, e em seu lugar são citados os dois retratos de seus sobrinhos, Ludovico e Gian Federico Madruzzo¹⁷⁹ [figuras 16 e 17], executados por Gian Battista Moroni entre 1550 e 1552, identificados como “dois quadros de retratos de Madruzzos”¹⁸⁰, “evidentemente porque [o retrato de Cristoforo] não pertencia mais ao Castelo”¹⁸¹. Mas no inventário do período de 7 de abril a 7 de junho de 1682 do Palazzo Roccabruna, na via Santa Trinità, ainda em Trento, os três quadros aparecem novamente juntos, indicados como “três grandes retratos Madruzzos” na “*stuva dentro da ante câmara, que observa a estrada*”¹⁸². Desse momento em diante os três retratos foram conservados juntos até o início do século XX. O fato de que essas três obras tenham sido herdadas ou vendidas em conjunto por tanto tempo acabou confirmando que elas tenham sido concebidas na mesma época e com certas similaridades, justamente para que permanecessem juntas.

¹⁷⁷ “trovantesi nella *Stua o Salla delli Vescovi cioè la guardaroba*, tra un ritratto del card.le Bernardo ed uno del Cima, buffone del card.le Ldoovico, si ricorda appunto un *quadro con l'effigie del card.le Cristoforo*”, (*Inventarium omnium bonorum nobilium repertorum in Castro Boni Consilii Civitatis Tridenti* in ASTn, Archivio del Principato vescovile, sezione latina, capsula 3, ms. 105, c. 15 r), citado por OBERZINER, *op cit*, p. 15; VALCANOVER, *op cit*, p. 160; (Innsbruck, Archivio Imperiale della Luogotenenza, Trient lat. C.M. n. 105); citado por CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 84.

¹⁷⁸ (*Inventarium mobilium Castri Boni Consilii*, in ACTn, Cassa 50, ms. 183, extraord. Varia, c. 63r e c. 73v), citado por VALCANOVER, *op cit*, p. 160; (*Inventarium mobilium Castri Boni Consilii*, ms, Trento, Biblioteca Civica) citado por CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 84.

¹⁷⁹ A identificação dos dois retratos como sendo dos irmãos Gian Federico e Ludovico Madruzzo foi posta em dúvida por Grossman, mas confirmada por Mina Gregori. CAMESASCA, Ettore, “Retrato de Ludovico Madruzzo”, in: DAL PRÀ, 1993, *op cit*, p. 163.

¹⁸⁰ “due quadri de retrati de Madruzzi”, VALCANOVER, *op cit*, p. 160; E.C., *op cit*, p. 163.

¹⁸¹ “evidentemente perché non apparteneva più al castello”, CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 84.

¹⁸² “tre quadri grandi Madruzzi” “*stuva entro l'ante.te [sic] Camera, che riguarda la strada*”, VALCANOVER, *op cit*, p. 160. (*Obsignatio et Successivum Inventarium bonorum et Haereditatis Perilus. q. Dm.s Baltassaris a Roccabruna Patricii Tridenti*, ASTn, Ufficio Pretorio, ms. 5271, c. 14r), citado por VALCANOVER, *op cit*, p. 160; (1682, Trento, Biblioteca Civica, ms. 527 [irreperibile]), citado por CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 84; E.C., *op cit*, p. 163.

Os dois retratos pintados por Gian Battista Moroni possuem diversas relações que demonstram que foram realizados em conjunto para que fossem exibidos e admirados em diálogo um com o outro, como *pendants*. Os quadros têm praticamente as mesmas dimensões, o *Retrato de Gian Federico Madruzzo* possuindo um centímetro a menos de altura e dois a menos de largura, diferença provavelmente proveniente de um corte realizado na tela. Ambos são das mãos do mesmo pintor e foram concebidos na mesma ocasião, no momento em que Moroni passava por Trento pela segunda vez, entre 1551 e 1552. Nessa viagem ele realizou também a *Pala dei Dottori* para a Igreja de Santa Maria Maggiore¹⁸³. Camesasca argumenta que é possível restringir o período de execução das telas a antes de 1553. Ambas possuem relações estilísticas com as obras que Moroni havia realizado em Trento em 1548, a *Santa Chiara* e a *Annunciazione*. Por outro lado, o *Retrato viril*, de 1553, e o *Retrato de gentiluomo*, de 1554, pertencem a uma fase mais tardia do pintor.

Enfim, uma análise comparativa das duas obras permite ao observador reconhecer proximidades estilísticas e formais das composições, confirmando a hipótese da execução conjunta. Ambos os personagens são representados de pé e de corpo inteiro. As personagens estão viradas em três quartos para seu lado esquerdo, e os olhos se voltam para encarar o espectador. Os dois irmãos situam-se em ambientes muito semelhantes, com o pavimento de ladrilhos coloridos que se dirigem para o fundo da sala em linhas inclinadas que forçam uma perspectiva enganosa. A parede ao fundo de ambas as telas é de um tom cinza claro azulado e composta por grossas pinceladas. Ela interrompe a profundidade do quadro e posiciona os modelos num salão que pode ser fechado com a cortina que ornamenta os cantos dos retratos. Vermelha e à direita no *Gian Federico*, verde e à esquerda no *Ludovico*. As duas figuras são igualmente acompanhadas por seus fieis cães.

No entanto, as telas se distinguem na apresentação das personagens. Ludovico Madruzzo era o segundo filho do irmão de Cristoforo, Niccolò Madruzzo, e Elena, condessa de Lamberg. Nascido em 1532, antes dos vinte anos de idade já estava encaminhado para a carreira eclesiástica. Em 1548 Cristoforo Madruzzo havia convencido os membros da cúpula da catedral de Trento a eleger seu sobrinho como seu sucessor no

¹⁸³ CAMESASCA, in: DAL PRÀ, 1993, *op cit*, p. 163.

principado. Dois anos depois Ludovico obteve do papa Julio III uma bula que lhe concedia o direito de sucessão no governo da diocese de Trento. Em 1561 tornou-se cardeal e foi príncipe-bispo de Trento de 1567 a 1600¹⁸⁴. Quando da execução de seu retrato, Ludovico estava no começo, já bem-sucedido, de sua carreira, e se preparava para seguir os passos do tio. Ele é representado de maneira severa, com uma expressão austera. Seu rosto encara o espectador com a gravidade de quem conhece os meandros das circunstâncias políticas da época, e dos complicados jogos de interesse entre o papado e o império ao redor da cidade de Trento, governada por seu tio. Todo esse rigor da face corresponde à nobreza áulica de sua pose e às vestes negras, que cobrem todo o corpo, até seus pés, e deixam apenas o rosto e as mãos visíveis. Uma capa preta brilhante recobre o restante, semelhante à roupa utilizada por Cristoforo Madruzzo no retrato de Tiziano. Como analisa Mina Gregori:

“a objetividade penetrante, que ressalta ainda mais claramente se confrontado com o retrato tizianesco de Cristoforo Madruzzo, aproxima estes exemplares da área da retratística nórdica [...] e aparece ainda como um desenvolvimento das tendências pictóricas brescianas”¹⁸⁵, sob o despertar da experiência de Savoldo e de Moretto.

Nesse sentido, retomamos a ideia do primeiro capítulo, em que se procurou apresentar a importância do retrato de corpo inteiro, tanto quando ele passa a ser adotado por Tiziano, quanto quando outros pintores passam a seguir o modelo do mestre veneziano.

O irmão de Ludovico, Gian Federico Madruzzo, era o primogênito dos quatro filhos de Niccolò e Elena. Diferentemente do irmão, não foi destinado à carreira eclesiástica. Mas aos vinte anos foi apresentado pelo pai à corte de Carlos V e pertenceu, por alguns anos, ao séquito imperial¹⁸⁶. De uma maneira ou de outra, seguia os caminhos já traçados por seus familiares. As roupas e a pose de Gian Federico são menos severas do que as do irmão. Com a mão direita ele segura sua capa negra e exhibe uma parte maior de suas vestes rosadas. Devido ao gesto de segurar a capa, é possível entrever o pé direito do modelo, o que sugere a ideia de um movimento, como se ele estivesse prestes a caminhar e

¹⁸⁴ CAMESASCA, in: DAL PRÀ, 1993, *op cit*, p. 163.

¹⁸⁵ “l’obietività penetrante, che risalta anche più chiaramente a confronto con il ritratto tizianesco di Cristoforo Madruzzo, approssima questi esemplari all’area della ritrattistica nordica [...] ed appare altresì come un’ulteriore messa a punto delle tendenze pittoriche bresciane”. GREGORI, Mina (1979a), *apud in* CAMESASCA, in: DAL PRÀ, 1993, *op cit*, p. 163.

¹⁸⁶ CAMESASCA, in: DAL PRÀ, 1993, *op cit*, p. 163.

abandonar o salão em que se encontra. Sua mão esquerda também está se erguendo como se o personagem estivesse a caminho de falar alguma coisa. Seu rosto tem uma expressão mais tênue do que a de seu irmão. A testa relaxada, os lábios levemente erguido nos cantos, e as bochechas rosadas sugerem uma proximidade maior entre observador e retratado, e uma cordialidade não encontrada no retrato de seu irmão.

O *Retrato de Cristoforo Madruzzo*, pintado por Tiziano, não guarda uma relação tão direta com os outros dois, considerando-se que não foi pintado como *pendant*. No entanto, os dois retratos são provavelmente posteriores e foram certamente pensados em relação ao retrato do cardeal. Não se deve desconsiderar, inclusive, que tenham sido concebidos para serem exibidos em conjunto, visto que permaneceram juntos no Castelo del Buonconsiglio por toda a época em que viveram os três Madruzzo. O retrato de Tiziano possui dimensões próximas, mas não exatamente iguais (8 centímetros de diferença em cada sentido)¹⁸⁷, às dos retratos de seus sobrinhos, e a posição do modelo está invertida: ele volta o corpo para sua direita, e não para a esquerda. Além disso, o fundo marrom escuro e a cortina de veludo quase bordô dramatizam de maneira mais enfática a atitude do modelo. O chão também é bastante diverso e, no lugar do cachorro, o elemento suplementar é o relógio de mesa. Por fim, as pinceladas de Tiziano são muito mais soltas e carregadas de tinta, não se escondendo em nenhum momento sob as delicadas texturas dos tecidos de seda ou aveludados, como ocorre nas telas de Moroni. Com isso Moroni, como indicava Gregori, está em pleno diálogo com a atenção detalhista da retratística nórdica, enquanto Tiziano caminha para a largueza de seus traços, tão característica de sua obra mais tardia.

Não obstante, o paralelismo entre os três quadros é evidentes. Seja por se tratarem de retratos de corpo inteiro, seja pela sobriedade, pelas longas vestes negras, pelo movimento dos pés aparentes, as posições dos braços, a forma como encaram o espectador, ou até mesmo pela semelhança dos traços físicos, os três retratos estabelecem uma conversação entre si e evidenciam no campo visual o princípio de quem era o governante tridentino, e quem eram seus assessores e futuros líderes locais. Essas afinidades e o fato de as obras terem continuado a ser exibidas em conjunto, levaram autores como Giovanni

¹⁸⁷ De acordo com Harold Wethey, mencionado por Camesasca, o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* encontra-se “ligeiramente reduzido em baixo e no lado direito” (“leggeramente ridotto in basso e sul lato destro”). Além disso, a moldura encobre uma pequena parte no mesmo lado direito, deixando oculto o último “I” da inscrição da idade. CAMESASCA, 1987, *op. cit.* p. 84.

Morelli e Charles Ricketts a atribuírem o *Retrato de Cristoforo Madruzzo* a Giovanni Battista Moroni. À parte essas duas ocorrências, o retrato do príncipe-bispo teve a autografia de Tiziano plenamente reconhecida em toda a catalogação científica da obra tizianesca¹⁸⁸. Em contrapartida Giovanelli, afirma Ludovico Oberziner, atribui os retratos dos sobrinhos do cardeal ao próprio Tiziano: sem apresentar qualquer tipo de documentação, ele afirma que Tiziano teria passado alguns meses em Trento em 1541 e que teria pintado ali o retrato de Cristoforo Madruzzo e os de seus sobrinhos¹⁸⁹.

Segundo conjectura Oberziner, com o que concordam Valcanover e Camesasca, é provável que os três retratos dos Madruzzo tenham chegado ao Palazzo Roccabruna em 1658, quando se extinguiu a linhagem diretamente descendente dos Madruzzo. Nesse mesmo ano a marquesa Carlota de Lénoncourt, filha de Ferdinando Madruzzo, havia vendido os bens da propriedade da família a fim de saldar a dívida deixada pelo último cardeal Madruzzo, Carlo Emanuele, o que exclui a hipótese de que o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* tivesse sido doado a seu *maggiordomo*, Gerolamo Roccabruna, morto antes de 1599¹⁹⁰. Até o fim do século XVII os três retratos ainda se encontravam juntos na casa dos Roccabruna (atualmente Cav. Michele de' Sardagna) na Via Sta. Trinità:

“e precisamente *na stoa que dá para a estrada pública*, à direita de onde sai a escada. E estava em boa companhia porque, como se infere de um manuscrito da Biblioteca Cívica de Trento, os *três quadros grandes de Madruzzo* estavam em meio a numerosos outros quadros”¹⁹¹

Em 1735, finda a descendência dos novos proprietários, os três quadros passaram juntos como herança para a coleção dos barões Gaudenti della Torre por meio de Antonio Gaudenti, marido de Ana Caterina, irmã do último Roccabruna, Giacomo¹⁹². Na casa dos della Torre os quadros foram vistos por Chiusole em 1782 como “três retratos de

¹⁸⁸ CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 86.

¹⁸⁹ OBERZINER, *op cit*, p. 13.

¹⁹⁰ VALCANOVER, *op cit*, p. 160; CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 84.

¹⁹¹ “e precisamente *nella stua che riguarda in strada pubblica*, a destra di chi sale la scala. E vi stava in buona compagnia, perchè, come si desume da un manoscritto della Biblioteca civica di Trento, i *tre quadri grandi Madruzzi* erano appesi in mezzo a numerosi altri quadri.” 5271: *Obsignatio et successivum Inventarium bonorum et haereditatis Perillustris quondam Dni Baltassaris a Roccabruna Patricii Tridenti ecc.* È del 1682 (7 Aprile-17 Giugno). Or. cart. in 4° di pp.44, di cui 2 bianche. *Apud in*: OBERZINER, *op cit*, p. 17.

¹⁹² OBERZINER, *op cit*, p. 17.

Tiziano”¹⁹³. Dessa mesma maneira, os quadros são mencionados em propriedade do barão Isidoro Salvadori por Giovannelli em 1833, e pouco depois com o barão Valentino Salvadori por Consolati¹⁹⁴, sempre em Trento, para cuja coleção passaram, novamente por herança, em 28 de junho de 1835¹⁹⁵. Na casa dos Salvadori, em 28 de junho de 1855, o retrato de Tiziano é indicado como “otimamente conservado”¹⁹⁶. Porém, pouco mais de vinte anos depois, em 1878, a obra é vista e estudada por Giovanni Battista Cavalcaselle, que a considera em más condições de conservação, e já indica a passagem da obra por restauros:

“Embora este quadro esteja em mau estado pelos anos e *pelos restauros*, especialmente na pele; e ainda que tenha perdido a vivacidade e o toque próprios de Tiziano, e tenha ficado opaco nas tintas; continua sendo um dos retratos importantes da Escola veneta.”¹⁹⁷

Poucos anos depois, entre 1880 e 1890, Carlo de Giuliani anota em seus manuscritos a respeito dos retratos de Tiziano e de Moroni: “o professor Fidenza (ou Fidenza) de Milão restaurou com proeza... três retratos da Casa Salvadori”¹⁹⁸. Esta é a primeira intervenção certa e documentada na obra de Tiziano. Os resultados dessa restauração podem ser vistos na fotografia em preto e branco publicada no catálogo de Ettore Camesasca¹⁹⁹ [figura 18]. O autor recupera ainda mais uma vez em 1987 a mesma fotografia mencionada por Francesco Valcanover, feita por Giuseppe Garbari, publicada por Oberziner em 1900²⁰⁰ e utilizada em publicações posteriores, até Gerola, no verbete

¹⁹³ “tre ritratti di Tiziano”. Apud in VALCANOVER, *op cit*, p. 160.

¹⁹⁴ (BCTn, *Guida di Trento*, ms. 2111, p. 127), citado por VALCANOVER, *op cit*, p. 160.

¹⁹⁵ OBERZINER, *op cit*, p. 18.

¹⁹⁶ “ottimamente conservato”, citado por VALCANOVER, *op cit*, p. 160.

¹⁹⁷ “Sebbene questo dipinto sia mal ridotto dagli anni e dai restauri, specialmente nelle carni; e benchè abbia perduto quel brio e tocco proprio di Tiziano, e sia ridotto opaco nelle tinte; pure rimane uno dei ritratti importanti della Scuola veneta”. G.-B. CAVALCASELLE & J.-A. CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi, con alcune notizie della sua famiglia*. Vol. II. Firenze: Successori le Monnier, 1878. P. 137, nota 1.

¹⁹⁸ “il professor Fidenza (o Fidenza) di Milano restaurò valorosamente ... tre ritratti do casa Salvadori” (BCTn, ms. G. 2915, c. 190v). Apud in VALCANOVER, *op cit*, p. 160.

¹⁹⁹ CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 82. Camesasca especifica o momento em que a fotografia foi tirada com a legenda: “Tiziano Vecellio, *Retrato do príncipe-bispo Cristoforo Madruzzo*, antes do restauro de 1907c.” (“Tiziano Vecellio, *Ritratto del principe-vescovo Cristoforo Madruzzo*, prima del restauro del 1907c.”).

²⁰⁰ O exemplar de Oberziner anuncia em suas páginas iniciais que publicava naquela edição uma reprodução do quadro “que o ilustríssimo sr. Barão Valentino de’Salvadori, em sua habitual cortesia requintada, gentilmente permitiu que fosse feita” (“che l’illustrissimo sig. Barone Valentino de’Salvadori, nell’abituale

Madruzzo para a *Enciclopedia Treccani* de 1934. Nessa imagem é possível identificar a cortina completamente repintada e transformada em superfície lisa, tendo perdido toda a riqueza das pregas e dos sulcos como a vemos hoje. As vestes do cardeal adquiriram novas dimensões, tendo-se alargado no lado esquerdo da tela e se misturado ao que originalmente fazia parte da barra da cortina, enquanto no lado direito a roupa negra passou a cobrir um de seus pés.

Antes de 1888, sustenta Valcanover, o conservador das pinturas do Louvre, visconde Both de Tauzia, levantou a hipótese de adquirir os três retratos em conjunto, que eram na época considerados dignos de serem exibidos “no Salon Carré ou na Grande Galerie” do museu²⁰¹. Essas negociações foram subitamente interrompidas e em 1906 o Tiziano e os dois Moroni foram vendidos pelo antiquário Trotti e Knoedler de Paris a James Stillman “para sua casa parisiense da Rue Rembrandt 9, perto do parque de Monceau”²⁰². A saída da obra de Trento recebeu uma nota da *Gazetta di Venezia*, dirigida por C. Battisti, em setembro de 1906, e levantou uma longa e acirrada polêmica da qual tomou parte, dentre outros, Gino Fogolari²⁰³. Este pôde ver as três obras reunidas em 10 de outubro de 1910, ainda na residência de J. Stillman, onde não deixou “de exprimir o maior lamento pela alienação de obras tão significativas para o patrimônio de história e de arte do Trentino”²⁰⁴.

Nos primeiros anos do século XX, o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* provavelmente passou por uma nova intervenção, seja um restauro completo, seja apenas uma recuperação ao estado anterior ao restauro de Fidenza (ou Fidenza). George Lafenestre também publicou uma reprodução do retrato em 1907 (provavelmente a mesma que também constaria no catálogo de Camesasca) [figura 19], em que a obra já aparece praticamente como a vemos hoje. O próprio Lafenestre evidencia como “‘após limpeza [...] desses últimos dias’ apareceram as inscrições no alto à direita, com a data 1552, a idade de Madruzzo, 39, e a assinatura de Tiziano, e a data 1552 em cursiva em escorço do

sua cortesia squisitissima, gentilmente permesse fosse fatta.”), OBERZINER, *op cit*, p. 6. No entanto, essa reprodução não consta da publicação consultada durante a realização do presente trabalho.

²⁰¹ “dans le Salon Carré ou la Grande Galerie”, citado por VALCANOVER, *op cit*, p. 160.

²⁰² “per la sua casa parigina di rue Rembrandt 9 presso il parco di Monceau.”, *Id ibdem*, p. 160.

²⁰³ CAMESASCA, 1987, *op. cit.*, p. 84.

²⁰⁴ “(...) di esprimere il più grande ramarico per la alienazione di opere tanto significative per il patrimonio di storia e d’arte del Trentino.” *Id ibdem*, p. 160.

relógio.”²⁰⁵. Da mesma forma, Fogolari comenta em 1910, que “‘o recente restauro’ havia ‘beneficiado muitíssimo’ a leitura do retrato tizianesco, liberado dos ‘restauros’ e de ‘certa camada espessa’ que o recobria”²⁰⁶, deixando-o, juntamente aos dois retratos de Moroni, “‘polidos e bem pintados”²⁰⁷.

Em 3 de fevereiro de 1927 os três retratos dos Madruzzo deixaram a Europa e foram para sempre separados. O *Gian Federico Madruzzo*, de Moroni, fez parte da coleção de W. M. Timken em Nova York, e em 1959 entrou para a coleção da National Gallery de Washington. O *Ludovico Madruzzo*, do mesmo pintor, foi exposto no Art Institute de Chicago, e entrou para a coleção do museu por doação de C. H. Worcester, e lá permanece até hoje²⁰⁸. Finalmente, o *Cristoforo Madruzzo* de Tiziano, após ter ficado alguns anos guardado no depósito do Metropolitan Museum de Nova York, foi comprado por Mrs. Avery Rockefeller em 1942 e, em 1950, através da casa Knoedler, chegou ao Museu de Arte de São Paulo²⁰⁹, onde hoje se encontra.

É provável que o retrato de Tiziano tenha, ou passado por um novo restauro, ou sofrido graves danos de conservação em sua passagem pelos Estados Unidos, pois o relatório dos responsáveis do MASP quando de sua aquisição, em 1950, denuncia: “Era importante que o Museu se assegurasse da propriedade da obra embora levando em conta que um extenso e desconsiderado restauro realizado em nosso século é um obstáculo à sua leitura”²¹⁰. Tamanhos são os danos causados ao retrato nessa ocasião, que Camesasca se choca com o fato de que nenhum iconógrafo tenha, em nenhum momento, percebido que o cardeal parecer estar usando calças que só foram introduzido no século XIX. Como entre 1907 e 1910 a obra recebeu elogios do ponto de vista de seu estado de conservação, tanto de Lafenestre quanto de Fogolari, é de se crer que os danos sejam posteriores. Conforme aponta Camesasca, duas reproduções do *Madruzzo* publicadas por Fischel, uma em 1907 e

²⁰⁵ “ ‘après nettoyage [...] de ces jours derniers’ siano apparse la scritta in alto a destra, con la data 1552, gli anni del Madruzzo, 39, e la firma di Tiziano, e la data 1552 in corsivo sul lato in scorsio dell’orologio.” *Id ibdem*, p. 160.

²⁰⁶ “ ‘il recente restauro’ abbia ‘giovato moltissimo’ alla lettura del ritratto tizianesco, liberato dai ‘restauri’ e da ‘certa bava lumaccosa’ che lo coprivano.”, FOGOLARI, Gino, *apud in*: VALCANOVER, *op cit*, p. 160.

²⁰⁷ “‘puliti e ben verniciati’”, FOGOLARI, Gino. *Apud in*: CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 84.

²⁰⁸ CAMESASCA, In: DAL PRÀ, 1993, *op cit*, p. 163.

²⁰⁹ VALCANOVER, *op cit*, p. 160.

²¹⁰ *Apud in* CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 84.

outra em 1920, apresentam grandes diferenças no seu estado de conservação. Na primeira delas:

“fica evidente a sobreposição das duas vestes, da segunda da qual emergem as mangas da primeira; revela a cintura amarrada por um rico nó, à qual está presa a bolsa, da qual sai um lenço; mostra ainda o efeito das calças como resultado do brilho do polimento, o qual fez apenas uma peça das calças e das abas das vestes que em parte o cobrem”²¹¹.

Na segunda, de 1920, a tela já se encontra praticamente no mesmo estado em que o próprio Camesasca a pôde observar, em 1987, mesmo que entre uma e outra data ela tenha passado por uma ação conservativa realizada em 1956, que permitiu a restauração de alguns valores²¹².

Duas últimas restaurações, até o presente momento, foram feitas na tela de Tiziano, ambas na década de 1990. A primeira delas, feita por Maria Helena Chartuni, foi alvo de muitas críticas e um amplo debate se desenrolou a respeito de uma mancha e de diferenças de cor que teriam resultado dessa intervenção. O restauro seguinte, de 1992-1995, foi necessário para corrigir esses problemas e para oferecer à tela, após muitas interferências, o cuidado adequado.

O assunto mais amplamente tratado no que diz respeito à fortuna literária do *Retrato de Cristoforo Madruzzo* é a tentativa dos diversos autores de estabelecer sua data de realização, entre 1542 e 1552. Essa querela se deve, em parte, à escassa acessibilidade em relação à obra – até 1950 por ter pertencido a coleções particulares ou por estar armazenado no depósito de museus, e de 1950 aos dias de hoje por pertencer ao acervo de um museu de pouca visibilidade mundial. O debate circula ao redor das inscrições apresentadas na tela e de fontes documentais parcialmente disponíveis e confiáveis. No julgamento de Francesco Valcanover, em seu texto para o catálogo de 1993, a datação do

²¹¹ “questa rende palese il sovrapporsi delle due vesti, dalla seconda delle quali sbucano le maniche della prima; rivela la cintura fermata con un ricco nodo, e a questa è appesa la borsa, da cui esce il fazzoletto; inoltre prova come l’effetto dei calzoni a tutto risalgia all’abbaglio dei pulitori, i quali fecero tutt’uno delle calze e dei lembi delle vesti che in parte le coprono.” CAMESASCA, *op cit*, p. 85.

²¹² CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 85.

quadro e a conseguinte identificação da tela do MASP com o retrato mencionado por Vasari em 1568 encontram ainda discordâncias da crítica. O autor crê que essa discussão ainda não chegou ao fim e poderá tomar novos rumos conforme surjam novos elementos de análise. Acompanhemos o debate.

Devido ao mau estado de conservação, à sujeira presente na tela e aos diversos restauros de pouca qualidade – anteriores à recuperação de 1907c. –, as inscrições com a data 1552, no alto à direita, e em escorço na lateral do relógio, assim como a idade do modelo, 39 anos, passaram décadas sendo, ou lidas incorretamente, ou sem serem sequer vistas. No catálogo da mostra do Palazzo Reale de Milão, de 1954, sob curadoria de Pietro Maria Bardi, a inscrição no canto superior ainda é indicada como “ANNO 1542 AETATIS SUAE 36 TITIANUS FECIT”, sem qualquer referência à data 1552 no relógio²¹³. Por esse motivo, historiadores basearam-se prioritariamente em documentos e evidências exteriores à própria obra a fim de datá-la adequadamente.

Em primeiro lugar, contamos com a interpretação equivocada do texto de Vasari, pois ele mesmo não chega a mencionar que o retrato “do cardeal de Trento, então ainda jovem” havia sido pintado no mesmo ano daquele mencionado previamente.

Como mencionado no início do Capítulo I do presente trabalho, *As Vidas* de Giorgio Vasari, na edição de 1568, é a primeira fonte bibliográfica a mencionar o retrato pintado por Tiziano, que ele cita imediatamente após se referir ao suposto *Retrato de Don Diego de Mendoza*, segundo o autor, pintado em 1541. Vasari trabalha frequentemente na base cronológica e, não tendo especificado a data de concepção do *Cristoforo Madruzzo*, coube a inúmeros historiadores posteriores a leitura de que este também havia sido elaborado em 1541 ou 1542.

A segunda referência à cronologia de execução do retrato é feita por Carlo Ridolfi em 1648. Em seu texto *Meraviglie dell'Arte*²¹⁴ o autor situa a tela em 1551-52:

“diz que Tiziano, retornando de Augsburg, após ter pintado, em Innsbruck, o retrato de Ferdinando, rei dos Romanos, e de sua família, assim como aquele de seu irmão, o

²¹³ VALCANOVER, *op. cit.*, p. 161.

²¹⁴ *Le Meraviglie dell'arte* é uma compilação de mais de 150 biografias de pintores que atuaram na República de Veneza. Esse texto é frequentemente considerado um contraposto às *Vidas* de Vasari, que priorizou artistas florentinos em detrimento dos venezianos. Fonte: <http://www.dictionarofarthistorians.org/ridolfic.htm>, acesso em 19/04/2012.

posterior imperador Maximiliano, *no retorno à Itália visitou o cardeal de Trento, que queria ser por ele retratado* (I, 240)”²¹⁵.

O próprio Oberziner, no entanto, que menciona Ridolfi, crê que o autor incorre aqui em erro de memória.

Mais de um século mais tarde, em 1762, Bonelli se refere a uma carta, datada de 10 de julho de 1542, em que o correspondente informava ao príncipe-bispo que “o mesmo distinto pintor (isto é, Tiziano), havia finalizado tão bem o retrato de nosso Cristoforo, que lhe foi solicitado enviá-lo em breve”.²¹⁶ Essa carta não é mais rastreável e a hipótese de que Bonelli tenha se equivocado na leitura da data, mencionando “1542” ao invés de “1552”, não pode ser verificada. Baseados em Vasari e com a argumentação solidificada por essa carta, autores como James Northcote, Ticozzi e Benedetto Giovanelli, corroboram a mesma datação²¹⁷.

Publicada pela primeira vez no Calendario Trentino em 1854, editada por Tommaso Gar e Bartolommeo Malfatti, a carta do conde Girolamo della Torre a Cristoforo Madruzzo data de 6 de janeiro de 1548, enviada de Ceneda²¹⁸. O texto recomenda o pintor Tiziano ao cardeal. A partir dessa informação, Malfatti contesta a informação de Vasari, defendendo que o retrato não poderia ter sido executado antes de 1548. Madruzzo esteve em Augsburg entre 1547 e 1548, acompanhado por um grande séquito de barões e condes, para onde havia sido convocado pelo imperador para a dieta imperial que se seguia à vitória da Batalha de Mühlberg contra as forças protestantes. Tiziano teria conhecido o cardeal nessa ocasião, em sua primeira viagem àquela cidade, com o auxílio da carta de apresentação entregue pelo conde Della Torre. Com isso, Crowe e Cavalcaselle estabelecem 1548 como nova data de execução do quadro: “Cristoforo Madruzzo, ao qual

²¹⁵ “dice che Tiziano, reduce da Augusta, dopo aver fatto in Innsbruck il ritratto di Ferdinando, re dei Romani, e della famiglia di lui, nonchè quello del fratello dello stesso, il posteriore imperatore Massimiliano, nel ritorno in Italia visitò il Cardinal di Trento, che volle da lui esser ritratto (I, 240)”. OBERZINER, *op. cit.*, p. 10, n. 1.

²¹⁶ “il medesimo insigne pittore (cioè Tiziano) avea [sic] tanto ben finito il ritratto del nostro Cristoforo, che venne sollecitato a tosto mandarglielo.” Citado por OBERZINER, *id ibdem*, p. 12.

²¹⁷ James NORTHCOTE, *The Life of Titian*. London, 1830, 2 vol. Vol. I, pag. 233. TICOZZI, *Vitte dei pittori Vecelli di Cadore*. Milano, A. F. Stella, 1817, p. 122 ss. Benedetto GIOVANELLI, *Vita di Alessandro Vittoria rifiuta e accresciuta da Tomaso Gar*. Trento, Monauui, 1858, p. 50. *Apud in*: OBERZINER, *op.cit.* p. 9.

²¹⁸ BCTn, ms. 595, carta n. 22, VALCANOVER, *op. cit.*, p. 162.

Tiziano havia sido apresentado, como já havíamos dito, pelo conde Della Torre, não contava ainda com trinta e nove anos de idade (...)”²¹⁹. A mesma datação é aceita por Lafenestre em 1886²²⁰.

Em 1900 Lodovico Oberziner sistematiza em seus apontamentos as possibilidades cronológicas para o retrato que vinham sendo apresentadas pelos historiadores, mas retorna o olhar para a data de 1542, baseado em duas ponderações. Em primeiro lugar, menciona a carta de Guillaume Pellecier, (citada no capítulo II, nota 64, do presente trabalho). Madruzzo permaneceu em Veneza entre fevereiro e março de 1542, período que segundo Oberziner poderia ter sido o momento em que o então apenas príncipe-bispo posou para Tiziano. Além disso, o próprio Vasari esteve em Veneza, a convite de Pietro Aretino – argumenta Oberziner –, entre julho de 1541 e agosto de 1542, o que o leva a crer que a finalização do quadro só poderia ter sido feita ainda no ano de 1542. Levando esse documento em consideração, ainda que as inscrições no quadro estivessem parcialmente visíveis, elas podem facilmente ter sido lidas como “1542”, ao invés de “1552”.

Em segundo lugar, Oberziner considera que o retrato não poderia ter sido pintado em 1547-48, como apontavam Crowe e Cavalcaselle, pois nesses anos, e estando ele em Augsburg, Madruzzo “pertencia à corte imperial onde, à parte outras considerações, a etiqueta não lhe teria permitido mais se vestir diversamente do que como cardeal. Se, portanto, Tiziano o pinta com o barrete negro e em vestes negras, pode-se afirmar que o retrato foi feito em uma época em que ele ainda não era cardeal”²²¹.

O retrato de Madruzzo ganhou maior visibilidade entre os historiadores da arte a partir do momento em que saiu de Trento para Paris, e que passou a ser negociado por diferentes casas do mercado de arte, ao lado dos dois retratos de autoria de Moroni. Com isso, o debate acerca da cronologia da obra se intensificou. Mesmo após a aparição da

²¹⁹ “Cristoforo Madruzzo, al quale Tiziano era stato presentato, come abbiamo già detto, dal conte Della Torre, non contava che trentanove anni d’età (...)”. G.-B. CAVALCASELLE & J.-A. CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi, con alcune notizie della sua famiglia*. Vol. II. Firenze: Successori le Monnier, 1878. P. 136.

²²⁰ CAMESASCA, 1987, *op. cit.*, P. 86.

²²¹ “apparteneva alla corte imperiale, dove, a parte ogni altra considerazione, l’etichetta non gli avrebbe permesso mai di vestire diversamente che da cardinale. Se dunque Tiziano lo dipinse col berretto nero e in veste nera, vuol dire che ne fece il ritratto in un tempo, in cui egli non era anchor cardinale;”. OBERZINER, *op.cit.*, p. 11.

carta de 1548, a data de 1542 permaneceu aceita por outros autores como Gronau (1904), Suida (1933), Tietze (1936; 1950) e em um primeiro momento também por Pallucchini (1954). Isso pareceu ter sido confirmado na errada leitura da data, 1542, ao invés de 1552, com que se inicia a inscrição no alto à direita. A carta foi entendida como uma espécie de reapresentação do pintor ao cardeal, uma vez que o primeiro contato entre eles teria sido feito há mais de seis anos e, portanto, a etiqueta permitiria uma nova carta de recomendação. Somado isso, o fato de Madruzzo estar trajando o negro e não a púrpura cardinalícia – como deveria vestir após ter sido nomeado cardeal em 1545 – constituiu um argumento forte pela data de 1542.

Ettore Camesasca foi o primeiro a contestar o argumento das vestimentas, somente em 1987, lembrando que, se Madruzzo não trajava a roupa de cardeal, tal como deveria, também deixava de lado as de bispo – cargo que ele assumira em 1539. Ou seja, mesmo se o retrato fosse de 1542, o modelo estaria inadequadamente vestido.

O fato de o então cardeal e príncipe-bispo Cristoforo Madruzzo não se fazer retratar com as vestes clericais nos leva novamente à questão já abordada no Capítulo II. Na medalha cunhada por Ludwig Neufahrer, de 1547, o texto que aparece na frente o caracteriza como “barão”, ao passo que é apenas no reverso que ele é identificado como “cardeal e bispo tridentino”, além de “administrador de Bressanone”. Conforme a hipótese de Rizzolli, essa medalha pode ter sido usada como uma espécie de cartão de visitas do cardeal em uma de suas viagens como embaixador de Carlos V e, nessas ocasiões, ele se apresentava em primeiro lugar com seu posto laico, para somente depois se caracterizar como membro do clero. Além das inscrições, nessa medalha ele está com a cabeça descoberta, sem seu chapéu de cardeal, com o qual aparecera nas medalhas de Annibale Fontana. Esse interesse de se apresentar como homem político e de ação não é diferente do que ocorrerá no retrato pintado por Tiziano.

Essa opção pelas roupas laicas, no entanto, não transgredia preceitos da Igreja. De acordo com Camesasca, foi Sisto V quem prescreveu o hábito da batina obrigatória com os parâmetros da missa, nas cores diversas, somente em 1589: negro para os sacerdotes, violeta para os bispos, vermelho para os cardeais, branco para o papa. Madruzzo, portanto, não discordava das disposições conciliares na época em que o Concílio ainda estava em andamento. As novas regras de vestimentas são posteriores ao término da própria reunião.

O cardeal é descrito como portando “geralmente (...) um hábito principesco de veludo vermelho, e apenas o barrete prelatício deixava ver que ele era cardeal da Igreja romana”²²². Portanto, segundo as regras da Igreja, Madruzzo não precisava vestir nem a púrpura cardinalícia (cargo que ele ocupava desde 1545) nem o violeta bispal (desde 1539). Além disso, ao ser descrito trajando “veludo vermelho”, tal vestimenta foi associada pelo autor ao hábito principesco, e somente o barrete irá identificá-lo como cardeal romano.

Além disso, o severo costume negro era habitual na corte de Carlos V, usado por muitos dos príncipes alemães, assim como pelos embaixadores do imperador, como mostram retratos da época. Entre eles, Valcanover lembra daquele de Carlos V de 1550 de Francesco Terzi do Kunsthistorisches Museum de Viena [figura 20], que tem singulares afinidades iconográficas com o Madruzzo de Tiziano, na pose, na mão esquerda que segura algumas folhas, e na mesma ambientação em primeiríssimo plano da figura²²³. Cristoforo Madruzzo, como membro dessa corte, não hesita em fazer-se retratar de forma similar a tantos dignitários imperiais, aproximando-se, inclusive, dos retratos do próprio Carlos V e de seu filho Felipe II.

Com a limpeza da tela, contestar a data de 1552 tornou-se mais difícil. Ainda assim, essa data, aceita por Wethey (1971), Robertson (1983), Camesasca (1987) e por Bardi (1990), é decisivamente refutada por Zapperi, também em 1990, que retoma 1542. Roberto Zapperi concorda com Oberziner ao observar a aparência da jovem idade demonstrada pelo retratado, as vestes negras ao invés das púrpuras próprias do cardeal, e a testemunha da carta de 10 de julho de 1542. Tendo conhecimento da carta de Girolamo della Torre de 1548, Zapperi considera que ela “não exclui absolutamente que Tiziano lhe tenha feito o retrato seis anos antes e autoriza somente a supôr que à relação de comitência não tenha se seguido uma relação de proteção”²²⁴. Esse argumento é quase insustentável, defende Valcanover, pelo fato de que a carta de fato possui explícitos todos os termos e características de uma apresentação formal.

²²² “generalmente portava un abito principesco di velluto rosso, e soltanto la berretta prelatizia lasciava vedere che egli era cardinale della Chiesa romana”. Citado por CAMESASCA, 1987, *op. cit.*, p. 85.

²²³ VALCANOVER, *op. cit.*, p. 162.

²²⁴ “non esclude affatto che Tiziano gli avesse fatto il ritratto sei anni prima e autorizza solo a supporre che al rapporto di committenza non fosse seguito [...] un rapporto di protezione”. Citado por VALCANOVER, *op. cit.*, p. 162.

O autor identifica ainda uma afinidade iconográfica na cortina do fundo do Cristoforo Madruzzo com a de *Carlos V com o cão* do Prado, do início da década de 1530, trabalhado no Capítulo I do presente texto. Segundo Zapperi a inscrição no alto à direita teria sido “colocada no quadro posteriormente, e não pelo próprio Madruzzo”²²⁵. Ele menciona ainda uma suposição de Charles Hope, de que o relógio com a data 1552 “foi pintado (...) posteriormente e por outras mãos”²²⁶.

A esse respeito, Valcanover contesta a partir da análise de exames radiográficos. Ainda que não tenham sido feitos em laboratório especializado²²⁷, são precisos o suficiente para demonstrar que o retrato e os elementos de sua ambientação – a cortina, a mesa coberta pelo tapete verde e o relógio – resultam de uma uniformidade pictórica que só poderia ter sido alcançada se todos esses elementos tivessem sido pintados na mesma época. Dessa uniformidade são praticamente ausentes os *pentimenti* comumente presentes nas obras de Tiziano, que muitas vezes são iniciadas e retomadas depois de certo tempo.

G. A. Della’Acqua, Morassi e Pallucchini, seguindo uma primeira indicação de Lafenestre, trabalham com a possibilidade de que o retrato “documentado” em 1542 teria sido terminado em 1552. Entretanto, as análises radiográficas apontadas posteriormente por Valcanover comprovam a uniformidade pictórica da obra, o que torna pouco provável a hipótese de que a tela tenha sido elaborada ao longo de dez anos. Uma última hipótese, discutida pelos mesmos autores, supõe a possibilidade de que Tiziano teria pintado um primeiro retrato de Madruzzo, em 1542, que estaria hoje perdido, e um novo retrato em 1552. Assim estaria justificada a carta de 1542 e, com algumas restrições, a de 1548.

Nas inscrições consta ainda a idade do cardeal, 39 anos, o que é preciso caso a tela não tenha sido iniciada antes de 1551. No entanto, alguns autores questionaram o aspecto físico do cardeal, alegando que ele aparenta ter menos do que 39 anos, e que sua efígie se diferencia em muito da medalha também datada de 1552. Segundo Camesasca, porém, essa suposta diferença de idade pode encontrar explicação no caráter áulico-comemorativo da segunda, que representa o príncipe-bispo de Trento com traços

²²⁵ “apposte nel quadro successivamente e non da Madruzzo stesso”. *Id ibdem.*, p. 162.

²²⁶ “fu dipinto [...] successivamente e da altra mano”. *Id ibdem.*, p. 162.

²²⁷ As radiografias foram feitas no Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento. *Id ibdem.*, pp. 160-162.

fisionômicos graves e pesados, como nas precedentes medalhas de 1540 [figura 11] e sobretudo na de 1546 [figura 12].

Olhando atentamente para as características da pintura, é preciso levar em consideração também a questão estilística da tela. O primeiro historiador a advertir sobre essa necessidade foi G. A. Dell'Acqua, seguido, ao que se sabe, apenas por Morassi. É de fato verossímil, pela concepção pictórica bastante avançada em relação a 1542, que ele pertença aos anos em que Tiziano se empenha, durante sua estadia em Augsburg, de 1548 e de 1550-1551, nos numerosos retratos de corte sob a sugestão da tradição nórdica, alemã em particular. Camesasca avança e traça relações da obra com outro retrato da mesma época:

“Não obstante a dificuldade (mas não impossibilidade) de distinguir entre um retrato tizianesco do quinto decênio e um do sucessivo, especialmente nos casos de legibilidade reduzida, a cronologia apresentada tem no *Madruzzo* algum suporte não desprezível. O mais consistente é a identidade da pose com relação aos dois mais antigos retratos de Felipe II, aquele famoso do Prado, com o então príncipe herdeiro coberto pela esplêndida armadura, impostado em Augsburg exatamente em 1551 [figura 21]; e aquele, conhecido como réplica de atelier (Napoli, Museo di Capodimonte; etc), provavelmente de 1553. É uma pose rara para Tiziano; e na tela paulista assume uma comunicação ainda mais direta do que nos dois retratos de Felipe: verdadeiramente o cardeal ‘avança’, para afastar a cortina;”²²⁸.

O debate acerca da datação da obra chega ao fim com o índice documental que aparece pela primeira vez no texto de Valcanover para o catálogo de 1993: trata-se de mais uma carta, desta vez datada de 24 de junho de 1543, em que o cardeal Alessandro Farnese recomenda ao Cristoforo Madruzzo, de Busseto, “Miser Titiano Pittore”. Se Tiziano tivesse retratado o cardeal apenas um ano antes, não se compreende a necessidade de uma nova apresentação por Alessandro Farnese, a pouca distância temporal do contato pessoal e direto, e da carta que indicava que seu retrato estava pronto em 1542, mencionada por Bonelli. O documento de 1543 se justifica somente caso Bonelli tenha incorrido em um

²²⁸ “Nonostante le difficoltà (ma non impossibilità) a distinguere fra un ritratto tizianesco del quinto decennio e uno del successivo, specie nei casi di leggibilità ridotta, la cronologia inoltrata ha nel *Madruzzo* qualche supporto non trascurabile. Il più consistente è l'identità della posa rispetto ai due più antichi ritratti di Filippo II, quello famoso del Prado, con l'allora principe ereditario ricoperto da splendida armatura, impostato ad Augusta proprio nel 1551; e quello, noto da repliche di bottega (Napoli, Museo di Capodimonte; ecc.), probabilmente del 1553. È una posa rara per Tiziano; e nella tela paulista assume una comunicativa perfino più diretta che nei due ritratti di Filippo: veramente il cardinale ‘avanza’, per scostare la tenda;”. CAMESASCA, 1987, *op. cit.*, p. 86.

erro na transcrição da data da carta do correspondente madruzziano de Veneza, lendo 1542 ao invés de 1552, e caso o retrato não tenha sido pintado antes de 1543.

CAPÍTULO IV – O RELÓGIO NA RETRATÍSTICA RENASCENTISTA

Na composição do *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* Tiziano destaca dois momentos, que se conversam: o olhar do modelo para o espectador, e seu gesto de abrir a cortina, revelando o precioso e ricamente adornado relógio mecânico. Esses dois momentos determinam na tela seu caráter de *retrato de ação*. Ação essa que indica ao espectador a importância da presença do valioso mecanismo na imagem. Diante do destaque que esse relógio recebe no conjunto do retrato, é preciso nos perguntarmos duas questões maiores: esse tipo de representação (leia-se: de retrato com relógio), é uma manifestação singular na história da arte do Renascimento? O que fazia esse relógio nesse quadro, sendo revelado de maneira tão marcada pelo cardeal? São essas duas perguntas que procuraremos responder ao longo do Capítulo IV.

Em um texto clássico o historiador da arte Erwin Panofsky investiga o interesse de Tiziano pelas questões da passagem do tempo e da brevidade da vida e as implicações morais que elas podem ter. Para o autor, a presença de relógios mecânicos em telas renascentistas – principalmente nos retratos pintados por Tiziano – é uma manifestação simbólica de tópicos como a temperança, o *memento mori* ou a *vanitas*. Essas tópicos, desde a Antiguidade, eram representadas iconograficamente por elementos como a caveira, a clepsidra e a ampulheta e, de acordo com Panofsky, passam também a ser representadas pelo relógio mecânico, após sua invenção em meados do século XIII. O historiador se utiliza de duas telas de Tiziano, das quais o relógio mecânico está ausente, para justificar o interesse do pintor pelas questões filosóficas sobre a passagem do tempo afirmando que, não sendo um pintor filósofo, poeta, cientista ou sábio, também não quer dizer que estivesse alheio à cultura e aos conhecimentos filosóficos da época. Tendo sido amigo próximo de Andrea Navagero, Sebastiano Serlio, Jacopo Strada, Pietro Bembo e Aretino, Tiziano era familiarizado com os temas e debates do século XVI, com um interesse pessoal pelo conjunto de problemas fundamentais e interdependentes da existência humana: a natureza da vida e da morte, a natureza do tempo e, o problema fundamental para ele, a natureza da beleza e do amor²²⁹.

²²⁹ PANOFSKY, *op cit*, P. 97.

Na tela *As três idades do homem*, de 1512 [figura 22], Tiziano representa uma jovem com duas flautas, uma para si e uma que oferece ao jovem à sua frente, segundo Panofsky, para que façam um dueto de amor. Ao fundo, no último plano, um velho segura duas caveiras, como que antecipando a morte dos dois amantes. O uso da caveira se insere na tradição de *memento mori* que mais tarde, argumenta o autor, passou a ser representado também pela clepsidra e pelo relógio. A infância, pensada como o futuro, também é representada por um par de amantes: duas crianças dormindo que simbolizam a época da vida em que o amor ainda não se produziu, nem pertence ao passado, mas se apresenta em potencial (*in potenti*). A personagem ao lado das crianças que dormem é alada, um *amorino*, que lança um olhar terno velando pelos dois, arrancando com as mãos a árvore morta. De acordo com o autor, essa obra apresenta certa inquietude perante o tempo, pois cada uma das idades representadas encontra-se desligada da outra, isolada em si mesma e alheia aos outros tempos; mas é uma inquietação permeada pelo filtro do amor. Aparentemente, o que importa, o que ocorre no presente, é o amor. É pelo amor que vamos ao futuro, e é do amor que lembramos no passado.

A segunda obra que Panofsky retoma para mostrar o interesse de Tiziano pelas questões filosóficas do tempo é a *Alegoria do Tempo governado pela Prudência* [figura 23]. Esse quadro é muito posterior, de 1565, o que mostra que as investigações do artista continuaram ao longo de boa parte de sua vida. Vemos ali representadas as cabeças de três homens: um velho, um adulto e um jovem adolescente. Essas cabeças foram concebidas como cada um dos tempos: o passado, o presente e o futuro, ou cada uma das idades, associadas diretamente a três cabeças de animais. O rosto do adolescente, ainda imberbe, está associado à figura do cachorro, símbolo do futuro, um animal que tenta agradar, da mesma forma que a esperança torna sempre um quadro agradável. A face do velho associa-se à do lobo, o passado, que devora a memória e abandona seus restos. A cabeça do adulto, a única de frente para o observador, está associada à cabeça de um leão, animal forte e sangüíneo, como deveria ser o presente. Panofsky vê como chave desta composição a ideia de que “o presente atua com prudência”, em acordo com a defesa estoica de que o homem sábio (o filósofo) deve atuar no presente com prudência para que mais tarde a velhice – que é própria da vida e chegará com o tempo –, seja bem vivida e não traga infortúnios. Neste

sentido, a reflexão de Tiziano incorpora a tópica da temperança, segundo a qual a escansão do tempo é a condição em que opera a virtude “reguladora” por excelência²³⁰.

Panofsky circunscreve a interpretação dos retratos de Tiziano ao próprio interesse do pintor pelas tópicas morais. No entanto, é preciso considerar antes de mais nada que um retrato, diferentemente de qualquer outro tipo de imagem, depende em larga medida não apenas da vontade do pintor, mas também da do modelo. Isso torna pouco provável a hipótese de que todos os retratos com relógio pintados por Tiziano carreguem sempre significados análogos relacionados às tópicas morais trabalhadas pelo artista nas duas telas mencionadas. Harold Wethey também contesta o juízo de Panofsky de interpretar o relógio em Tiziano unicamente como símbolo da fugacidade do tempo (*memento mori*) e da virtude da temperança²³¹. Mais plausível, como veremos, é interpretar cada um dos retratos de acordo com sua própria história e contexto, percebendo no relógio aquilo que o quadro permite que se interprete. A interpretação que Panofsky oferece às duas telas de Tiziano e, conseqüentemente, no desenvolvimento de sua argumentação, aos retratos com relógio, está diretamente relacionada a ideias que, devedoras de uma tradição iconográfica, encontrarão sua máxima expressão nas artes plásticas ao longo do século XVII.

O século XVI, por sua vez, aparece aos olhos de Alexandre Koyré como o momento embrionário de um fenômeno que acarretará uma transformação na forma de pensar do homem. O homem é colocado definitivamente no universo científico, no mundo do mensurável e da precisão: o domínio do tempo pelo homem, concretizado pelo desenvolvimento tecnológico do relógio mecânico.

O filósofo francês, cujo trabalho se desenvolveu principalmente ao redor da filosofia e da história da ciência, problematizou as implicações sociais e culturais ocasionadas pela invenção do relógio mecânico. Sua tese versa a respeito da questão da mudança de um mundo de imprecisão, cujo ritmo era marcado pelos fenômenos da natureza, para o mundo da precisão. Mudança consolidada, principalmente, a partir do olhar científico de personagens do século XVII como Galileu Galilei. Apesar de datar essa mudança definitiva de paradigma – entre o “aproximadamente” e o “exato” – apenas no

²³⁰ PANOFSKY, *id ibdem*, pp. 97-113.

²³¹ Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, vol. II The Portraits, London Phaidon, 1971. *Apud in*: ALIVERTI, Maria Ines, “L’ammiraglio il gatto e l’orologio: la casa di Andrea Doria come teatro cerimoniale durante la visita di Filippo d’Asburgo (1548)”. In *Ricerche di Storia dell’Arte*, 81, 2004, p. 53, n. 125.

século XVII, Koyré pontua os séculos XV e XVI, com os desenvolvimentos técnicos de inventos tecnológicos, como o momento do início dessas transformações. É importante deixar claro que refletir sobre esse fenômeno é fundamental para que se compreenda a figuração de artefatos tecnológicos – como o relógio mecânico – no universo das artes plásticas.

O homem moderno está demasiado acostumado a tais mecanismos para que esteja consciente da dimensão do impacto causado pela invenção de instrumentos cada vez mais precisos para a mensuração do tempo. Esses utensílios, usuais hoje em dia, familiares no nosso cotidiano, eram ainda conhecidos e utilizados por poucos no Renascimento. A introdução desses objetos na vida urbana permitiu que o homem finalmente se emancipasse da observação do ritmo do sol e das estações. E o homem renascentista – aquele que refletiu a respeito – foi consciente disso,

“até o ponto que muitas de suas expressões artísticas não deixam de refletir e de registrar, com variadas modalidades, este desenvolvimento tecnológico, e de apropriar-se na base de um simbolismo colocado a serviço, seja das obras figurativas, seja de ilustrações de célebres textos literários”²³².

Na concepção de Koyré, a realidade, o mundo visível que nos circunda e ao qual percebemos através dos sentidos, é “do domínio do mutável, do impreciso, do ‘mais ou menos’, do ‘aproximadamente’”²³³. Na natureza não existem círculos ou linhas retas perfeitas, e não é possível medir com exatidão as dimensões de um ser natural. É somente por meio da arte que a precisão é introduzida no mundo. Das máquinas construídas nos séculos XVI e XVII, afirma Koyré, apenas os “aparelhos de suspensão” e “mais algumas, como o moinho, que empregavam como meios de transmissão de força motriz ligações de rodas dentadas, meios que convidam positivamente ao cálculo”, foram executadas com

²³² “fino al punto che molte delle sue espressioni artistiche non mancano di riflettere e di registrare con varie modalita questo sviluppo tecnologico e di appropriarsene nell’alveo di un simbolismo messo al servizio sai di opere figurative sai di illustrazioni di celebri testi letterari.” DAL PRÀ, “Il tempo ‘maestro d’oriuoli’. Divagazioni iconografiche sul tema”, In: BRUSA, Giuseppe (curadoria). *La Misura del Tempo: L’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 2005, p. 29.

²³³ KOYRÉ, Alexandre. “Du monde de l’à peu près à l’univers de la précision”, *Critique*, 28, setembro, 1948, pp. 806 e seg., republicado em *Études d’histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1966. Tradução: “Do Mundo do ‘mais ou menos’ ao Universo da Precisão”. *Galileu e Platão e Do Mundo do “mais ou menos” ao Universo da Precisão*. Lisboa. Gradiva. S/d. pp. 57-89, p. 60.

precisão; outras ainda foram concebidas e executadas “a olho” e “por estimativa”²³⁴. Uma dessas máquinas que usa rodas dentadas é, justamente, o relógio. O filósofo especifica: é por esse ângulo “que a noção de precisão acaba por se introduzir na vida quotidiana, se incorpora nas relações sociais e transforma, ou pelo menos modifica a estrutura do próprio senso comum: refiro-me ao cronómetro o instrumento de medir o tempo”²³⁵.

Por séculos o homem dividiu seu dia e seu calendário utilizando o tempo da natureza – percebido sem interrupção e cujos elementos de distinção eram fenômenos como o dia e a noite, ou as estações do ano. O mundo natural, da imprecisão, não divide o dia em horas – fatias de tempo –, mas tão somente em dia e noite. Ainda assim, dias e noites de duração desigual, determinados pela luz e pela escuridão de acordo com a época do ano. Ao criar a hora, o homem determina uma duração de tempo arbitrária, que não é limitada por nenhum evento natural. Dessa forma, o tempo não é mais pensado como um *continuum* regular, e sim como uma sucessão de quantidades iguais²³⁶. A divisão do dia em 24 horas, apesar de datar da Roma Antiga, só foi largamente utilizada como separações uniformes no período moderno²³⁷. A Idade Média, portanto, já conhecia o conceito de hora,

“mas não sente grande necessidade de conhecer melhor esta hora. Perpetua, como muito bem no-lo diz L. Febvre, ‘os hábitos de uma sociedade de camponeses, que aceitam nunca saber a hora certa senão quando o sino toca (supondo-o bem regulado) e que para o resto se limitam a observar as plantas e os animais, o voo de certo pássaro e o canto de tal outro’. ‘Cerca do nascer do Sol’, ou então ‘cerca do pôr do Sol’. (...) o dia é marcado, mais que medido, pelo toque dos sinos que anunciam ‘as horas’ – as horas dos serviços religiosos muito mais do que as do relógio”²³⁸.

A partir desse cotidiano regado pelo toque dos sinos, o homem percebe o tempo do cotidiano que enquadra, encerra e restringe a vida urbana. Cada momento da vida pública ou privada passou a ser regulado primeiro pela campainha ou pelo sino da cidade, e depois pelo relógio do palácio. Conforme afirma Koyré:

²³⁴ *Id ibdem*, p. 67.

²³⁵ *Id ibdem*, p. 77.

²³⁶ CROSBY, Alfred W. *The Measure of Reality: quantification and Western society, 1250-1600*. New York: Cambridge University Press, 1997. Tradução: *A mensuração da realidade: a quantificação e a sociedade ocidental 1250-1600*. São Paulo. Editora Unesp. 1999, pp. 81-97.

²³⁷ CALABRESE, Omar. “Prefazione: Tempo”. In: BRUSA, Giuseppe (curadoria). *La Misura del Tempo: L’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*. Trento: Castello del Buon Consiglio, 2005, p. 16.

²³⁸ KOYRÉ, *op cit*, p. 78.

“Certos historiadores, e não dos menores, insistiram, aliás, na importância social desta sucessão regular dos actos e cerimónias da vida religiosa, que, sobretudo nos conventos, submetia a vida ao ritmo rígido do culto católico; ritmo que requeria, e exigia mesmo, a divisão do tempo em intervalos estritamente determinados e que, portanto, implicava a sua medida. Foi nos mosteiros, e por necessidades do culto, que terão nascido e se terão propagado os relógios, e terá sido este hábito da vida monástica, o hábito de se conformar com a hora, que, difundindo-se em redor da muralha conventual, impregnou e informou a vida cidadina, fazendo-a passar do plano do tempo vivido ao do tempo medido”²³⁹.

“É apenas a civilização urbana, evoluída e complexa, que, por exigências precisas da sua vida pública e religiosa, pode vir a sentir a necessidade de saber a hora, de medir um intervalo de tempo. É só então que surgem os relógios.”²⁴⁰.

Alfred Crosby situa a invenção do relógio mecânico no último quarto do século XIII. No início da década de 1270, Robertus Anglicus comentou sobre a possibilidade de construir uma roda que fizesse um giro completo a cada 24 horas. Paralelamente, na corte de Alfonso, El Sabio, na Espanha, projetava-se um relógio movido a pesos. Depois de 1300, afirma o autor, não há dúvida de que o relógio havia se tornado realidade, pois há um grande aumento na quantidade de referências a máquinas de medir o tempo²⁴¹.

Um exemplo disso é o texto do frade dominicano Enrico Susa. Em meados da década de 1330 ele escreve o *Horologium sapientiae* (1333-34 circa), traduzido para o italiano como *Horologio della Sapientia: et Meditazioni sopra la Passione del nostro Signore Jesu Christo vulgare*, cujo frontispício da edição veneziana de 1511 traz representado um personagem coroado e sentado em seu próprio escritório, com o rosto levantado para o céu estrelado e com o sol e a lua e, entorno dele, estão dispostos uma esfera armilar, uma clepsidra, um quadrante e uma exposição com a numeração das horas, enquanto um relógio mecânico de peso está pendurado na parede [figura 24]. Trata-se de uma xilogravura preparada inicialmente para ilustrar a obra *Tavola di Salomone*, editada em Veneza em 1488, mas que acabou sendo reutilizada neste livro²⁴². O autor acredita ter escrito um texto inspirado por Cristo para estimular a devoção nos fiéis distraídos e negligentes e mostra uma visão, na qual aparece um relógio adornado de rosas brancas e de

²³⁹ *Id ibdem*, p. 79.

²⁴⁰ *Id ibdem*, p. 78

²⁴¹ CROSBY, *op cit*, pp. 81-97.

²⁴² DAL PRÀ, In: BRUSA, *op cit*, p. 29.

sinos que fornecem sons suaves e celestiais e movem os corações de todos aos céus. Existem ainda outros textos cristãos que relacionam a divisão do dia ao louvor e à reflexão pios, lembrando a ideia das regras monásticas e de sua relação com os sinos e o relógio ²⁴³.

Outro manuscrito que versa sobre o relógio mecânico é de autoria do abade Richard of Wallingford, que também trabalhou como matemático, astrônomo e relojoeiro na abadia de St Albans em Hertfordshire, na Inglaterra. Nascido em 1292, ele é conhecido sobretudo pelo seu relógio astronômico, que descreve no *Tractatus Horologii Astronomici*, de 1327-1330. Seu mecanismo foi provavelmente destruído durante a reforma promovida no reinado de Henrique VIII, quando se desfez a abadia de St Albans, em 1539 ²⁴⁴.

Maiores precisões, afirma Alex Keller, dependem de nossa interpretação de um *horologium* de ferro instalado em St. Eustorgio, Milão, em 1309. Além disso, o mecanismo já aparece descrito em duas passagens da *Comédia* de Dante, datada das primeiras décadas do século XIV, ambas do Paraíso. A primeira (Canto 10, 139-44) ²⁴⁵ fala no relógio que chama a hora em que a esposa de Deus inicia o dia, no tilintar sonoro dos sinos, e na roda gloriosa que gira com harmonia, que só pode existir onde a alegria é eterna (no Paraíso). A segunda passagem, (Canto 24, 13-15) ²⁴⁶, descreve o sistema de engrenagens das rodas do relógio que, aos olhos de quem observa, enquanto giram, a primeira roda parece estar parada e a última parece correr velozmente – da mesma forma giravam os círculos das almas no Paraíso.

Com o desenvolvimento científico no Renascimento, o relógio passou a colocar o tempo, abstrato, a serviço do homem. Cada minuto registrado pelos ponteiros pôde ser percebido como a medida da vida. Segundo Maria Teresa Guaitoli, o relógio foi o instrumento que mais influenciou nossa cultura ocidental, controlando nosso ritmo de vida de forma diversa da concepção de tempo que tinham os antigos até o final da Idade Média, marcada pelo ritmo da natureza. O relógio é uma das invenções mais revolucionárias da

²⁴³ DAL PRÀ, In: BRUSA, *op cit*, p. 30.

²⁴⁴ KELLER, Alex. “A Renaissance Humanist Look at “New” Inventions: The Article “Horologium” in Giovanni Tortelli’s De Orthographia”. In: *Technology and Culture*, Vol. 11, No. 3 (Jul., 1970). Pp. 345-365. N. 9.

²⁴⁵ ALIGHIERI, Dante. *Commedia*. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1011/pg1011.txt> Acesso em 04/05/2013.

²⁴⁶ ALIGHIERI, Dante. *Commedia*. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1011/pg1011.txt> Acesso em 04/05/2013.

sociedade “industrial” devido ao modo como interferiu em nossa sociedade, no modo de viver e de conceber a existência. A cultura do relógio mediu o tempo de trabalho e aquele de espera²⁴⁷, passou a quantificar as relações sociais e econômicas, como as transações de compra e venda.

Graças ao emprego do *foliot* e da roda de escape os relógios se tornaram mais precisos do que os anteriores, de movimento contínuo. Apesar das melhorias, os grandes relógios urbanos, e depois os menores domésticos, continuaram sendo objetos extremamente raros, pois, devido à sua complexidade, eram difíceis de construir, além de muito caros. Apenas cidades ricas como Bruges e Estrasburgo, ou o imperador da Alemanha e os reis da Inglaterra e da França, podiam possuir um relógio urbano, muito grande, e que era disposto nas torres das cidades. Os habitantes, por sua vez, estimavam muito a “máquina do tempo”, e algumas das cidades menores impuseram altos impostos aos cidadãos para conseguirem adquirir um mecanismo desses. Os relógios domésticos, como os relógios murais movidos a pesos – reduções grosseiras dos grandes relógios públicos –, ou os portáteis com molas – como os de mesa e de mostrador –, inventados no começo do século XVI em Nuremberg, continuaram sendo objetos de grande luxo, e menos de uso prático. “É possível que nenhuma máquina complexa, em toda a história da tecnologia antes do século XVII, tenha-se disseminado com tanta rapidez quanto o relógio”²⁴⁸. Durante gerações, o relógio da cidade foi o principal mecanismo que as pessoas viam e ouviam todos os dias; ele lhes ensinou que o tempo, invisível e ininterrupto, era composto de quantidades.

A admiração diante do relógio mecânico fica manifesta num texto humanista de meados do século XV escrito pelo bibliotecário do Vaticano, Giovanni Tortelli. *De orthographia dictionum e Graecis tractarum*, impresso pela primeira vez em 1471, foi sua obra mais importante, dedicada ao papa Nicolau V. Trata-se de um dicionário de palavras gregas que aparecem em textos latinos, com explicações sobre soletração, significado e pronúncia correta. Dentre os verbetes apresentados, o *horologium* é um dos mais longos. A diferença do catálogo de Tortelli para listagens que existiam já desde a Antiguidade – como

²⁴⁷ GUAITOLI, Maria Teresa. “Tempo “mitico” e tempo “politico”. Le dimensioni del tempo dell’Uomo”, In: BRUSA, Giuseppe (curadoria). *La Misura del Tempo: L’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 2005, pp. 23-27.

²⁴⁸ CROSBY, *op cit*, p. 89.

a *Historia naturalis* de Plínio (7. 56-60) – é justamente o olhar positivo que o bibliotecário humanista atribuía às novas invenções. Segundo Keller, Tortelli se preocupava em afirmar a superioridade de seu tempo sobre a Idade Média e da Europa sobre o Oriente²⁴⁹. Valendo-se principalmente de fontes literárias, ele não deixava também de buscar encontrar evidências iconográficas.

Tortelli inicia seu verbete explorando as raízes das palavras grega e latina para o objeto “relógio”. *Horologium*, em grego é, segundo o autor, mais adequado do que o equivalente latino *solarium*. O relógio “fala” a nós mesmo quando o sol (de *solarium*) não está presente. Não depende mais da sua luz para indicar as horas. Já o sufixo “logos”, transformado em “logium”, mantém as ideias visual e auditiva, significando tanto “contagem” quanto “discurso”, pois o relógio, afirma Tortelli, não somente mostra e registra as horas para os nossos olhos, mas seus sinos as anunciam para aqueles que se encontram distantes ou fechados em casa. O relógio parece estar vivo e trabalha para os homens dia e noite, e nada poderia ser mais útil ou agradável do que isso. Percebe-se na descrição de Tortelli que ele está falando dos grandes relógios urbanos, dispostos nas torres das cidades, pois ele anuncia as horas, pelos seus sinos, para quem está distante ou encerrado em casa. Ele ressalta também a importância dos sinos que, como já destacamos, foram os primeiros a determinar para a população dos mosteiros e, posteriormente, para a urbana, a marcação das horas. Tortelli compara os relógios com as bússolas, pois ambos possuem formas (os quadrantes) parecidos, e afirma que foram os mais engenhosos homens que desenvolveram ambos os instrumentos. Para o autor, o relógio é uma invenção tão transformadora que nada pode ser comparado a ele, nem mesmo as invenções míticas:

“De fato nem a invenção de Dédalus, que inventou o serrote, o machado e a linha de prumo, e as outras coisas que vimos no artigo sobre Dédalus, nem aquela de Theodorus de Samos, que inventou a medida a vara, o nível, o torno, e a chave para os Samianos, nem a dos Ciclopes, que inventaram o trabalho com ferro, nem aquela de Pan, que inventou os canos, nem a de Mercúrio, que inventou a flauta simples, podem ser comparadas com aquelas das quais falamos”²⁵⁰.

²⁴⁹ KELLER, *op cit*, pp. 345-347.

²⁵⁰ “Indeed neither the invention of Daedalus, who invented saw, axe, and plumb line, and the other things we saw in the article on Daedalus, nor that of Theodorus of Samos, who invented measuring rod, level, lathe, and key for the Samians, nor that of the Cyclopes, who invented the working of iron, nor that of Pan, who invented the pipes, nor of Mercury, who invented the single flute, can be compared with those of which we have spoken.” TORTELLI, *Apud in*: KELLER, *op cit*, p. 352.

O relógio mecânico encontrará seu espaço na iconografia a partir do final do século XV, num campo semântico diverso daquele que vinha sendo representado pelo marcador de tempo mais antigo, a clepsidra. Segundo Laura dal Prà, a verdadeira transformação simbólica enfrentada pelo relógio mecânico se dá a partir da fortuna editorial do célebre texto de Petrarca, *Triunfos*, escrito entre 1350 e 1374. De acordo com a autora, a primeira aparição do relógio mecânico no âmbito iconográfico está na representação do *Triunfo do Tempo*, um dos *Triunfos* de Petrarca, executada por Jacopo Sellaio em 1480, hoje no Museo Bandini di Fiesole [figura 25] ²⁵¹.

Na imagem, um relógio mecânico é mostrado com detalhes. No alto, apoia-se sobre o *foliot* um velho com asas, curvado, escorado por uma muleta e com uma clepsidra na mão direita, encarnando a personificação do Tempo, figura associada a Cronos-Saturno. Essa personagem aparece em textos clássicos, descrita como uma figura anciã, com muletas para mostrar sua fragilidade, com asas para ilustrar sua velocidade e frequentemente com a foice, mais tarde associada à personificação da Morte ²⁵².

Dois pequenos gênios alados seguram e apresentam o relógio, sob o qual uma dupla de cães, um negro e um branco, parecem querer morder a base do mecanismo. Na representação do Tempo, os cães simbolizam a alternância entre o dia e a noite. Todo esse conjunto está disposto sobre um carro triunfal conduzido por dois cervos, ladeados por personagens citadinos e à frente de uma paisagem litorânea urbana. Esse mecanismo complexo, portanto, pertence ao ambiente urbano e é familiar aos cidadãos – ao menos aos mais nobres. É interessante notar que o relógio não é esquematizado, e sim representado com os detalhes – conhecidos por quem possuía familiaridade com o funcionamento de seus mecanismos. Na tela de Sellaio são mostrados os pormenores técnicos do relógio: a roda de escape e o *foliot*, a roda dentada com o sol radiante e a sequência numérica de 1 a 24 (e não de 1 a 12 como seria estabelecido posteriormente) são representados com

²⁵¹ DAL PRÀ, In: BRUSA, *op cit*, pp. 33-34.

²⁵² A figura de Cronos-Saturno é aquela do Tempo que devora os próprios filhos: “*Tempus edax rerum*” “O Tempo devora todas as coisas”, nas *Metamorfoses* de Ovídeo, *Metamorfoses*. (XV, 234-36).

precisão. Trata-se de uma descrição detalhada do sistema de escapamento a vara com *foliot*, cujo papel de regular o movimento do relógio era tão crucial que ele passou a ser denominado “balança do tempo”, e assim aparecerá em outras representações, adquirindo novos significados.

“Com o início do novo século, o escapamento a vara com *foliot* se emancipa finalmente da tutela dos *Triunfos* petrarquescos para adquirir notoriedade simbólica autônoma sob a onda do sucesso dos relógios mecânicos, cada vez mais requisitados para utilidade pública da comunidade urbana, e tornados elementos de ostentação para a nobreza e as classes mais abastadas. Tal objeto se eleva a tal nível de reconhecimento simbólico, que passa a ser exposto em locais onde, aos homens cultos, se misturam fruidores menos notáveis (...)”²⁵³.

“Se o escapamento a vara com *foliot* parece então introduzir-se, tal qual símbolo do tempo, em contextos diversos, talvez mais que a imagem do relógio mecânico, é certo que até este último conquista ao fim um espaço de relevo resultando, em certa medida, restrito a âmbitos mais definidos e, sobretudo, coligados à retratística nobiliar e burguesa, que intencionava fazer dele um elemento de ostentação e de declaração moral ao mesmo tempo”²⁵⁴.

É preciso ter presente que em alguns casos figurativos a presença do relógio – dessa vez por inteiro e não somente lembrado por uma das partes de seu mecanismo – representa o *memento mori*, substituindo a clepsidra. Dois emblemas idealizados por Guillaume de la Perrière em 1536 e ilustrados em 1539 no livro *Le Theatre des Bons Engins* mostram relógios mecânicos de torre semelhantes aos que aparecem na maioria dos retratos com relógio de Tiziano. O primeiro emblema [figura 26] mostra um relógio alado (note-se que não há mais a presença do velho Tempo, mas as asas permanecem) que um jovem segura pelas cordas que descem de sua base, em cujas pontas estão os pesos de seu mecanismo. O quadrante está de frente para o observador e contém um sol raiado no centro, e no topo do mecanismo há um pequeno sino. Acompanham a ilustração os dizeres:

²⁵³ “Con l’aprirsi del nuovo secolo lo scappamento a verga con *foliot* si emancipa finalmente dalla tutela dei *Trionfi* petrarcheschi per acquisire notorietà simbolica autonoma, sull’onda del successo degli orologi meccanici, sempre più richiesti per l’utilità pubblica dalle comunità urbane e divenuti elementi di ostentazione per la nobiltà e le classi più abbienti. Tale oggetto assurge a un tale livello di riconoscimento simbolico da essere esposto in luoghi dove agli uomini colti si mescolano fruitori meno accorti (...)”. DAL PRÀ, In: BRUSA, *op cit*, p. 37.

²⁵⁴ “Se lo scappamento a verga con *foliot* sembra quindi introdursi, quale símbolo del tempo, in contesti disparati, forse più che non l’immagine dell’orologio meccanico, certo è che anche quest’ultimo si conquista alla fine uno spazio di tutto rilievo, pur risultando in certa misura confinato entro ambiti più definiti e soprattutto collegati alla ritrattistica nobiliare e borghese, che intendeva farne elemento di ostentazione e di dichiarazione morale nello stesso momento”. *Id ibdem*, p. 42.

“Cuide bem que o tempo não te escape: / Ele tem boas asas e voa agilmente. / O homem esperto subitamente o captura, / E não o deixa escapar tolamente: / Portanto é preciso empregá-lo honestamente: / Pois se ele foge, alcançá-lo é impossível, / E pense também que ele não lhe é aberto, / Consumi-lo é muito caro: / Se você o perder, não lhe será possível / Reaver uma coisa assim tão cara”²⁵⁵.

O segundo emblema [figura 27] mostra uma figura feminina sentada sobre uma esfera – símbolo de instabilidade – segurando uma bandeja sobre a qual apoia um relógio de torre. Novamente, o quadrante está voltado para o observador, permitindo ver as horas. Essa segunda imagem apresenta a seguinte legenda:

“Juventude está sobre uma bola redonda, / Não pense em outra coisa, pois o tempo há de passar: / Seu assento redondo, mutável como a onda, Mostra que ela tem seus valores inconstantes. / As pessoas jovens não ficam contentes / De trabalhar, senão para seus desejos: / Seus gozos se tornam desgostos, / Uma perda de tempo muito grande se segue, / Juventude dedicada a todos os prazeres mundanos, / Sem advertir que a velhice a segue”²⁵⁶.

Estamos aqui diante de duas imagens pertencentes a um mesmo livro que representam o relógio mecânico com significados um pouco diversos, mas que transmitem ao leitor lições semelhantes. Ambas versam sobre o problema da efemeridade do tempo. No primeiro emblema recomenda-se que o empregue honestamente, enquanto o segundo adverte para a inconstância da juventude, sem se preocupar com a velhice que um dia chegará. Por um lado, existe a ameaça de um tempo que passa, foge, e não retorna; um tempo que corre e leva à velhice, deixando para trás os prazeres da juventude. Por outro, o autor sugere ao leitor que, diante dessa fatalidade, desse destino inexorável, o melhor que se tem a fazer é empregar o tempo “honestamente” e, assim, cuidar para que ele não escape. Nesse momento, de la Perrière está falando da necessidade de se buscar a virtude da temperança, da moderação e da sobriedade.

²⁵⁵ “Aduise bien que le temps ne t’eschappe: / Il a bonne aesle et vole agilement. / L’homme rusé subitement l’attrappe, / Et ne le laisse eschapper sottement: / Donc employer le fault honnestement: / Car s’il s’enfuyt, l’attaindre est impossible, / Et pense aussi qu’il ne t’est pas loysible, / Le consumer en faisant grosse chere: / Si tu le perdz, ne te sera possible / De recouurer une chose si chere”. *Id ibdem*, p. 44, n. 33.

²⁵⁶ “Ieunesse estant sur une boulle ronde, / Ne pense ailleurs, fors qu’a passer temps: / Son siege rond, muable comme l’onde, Monstre q’elle a ses uoloirs inconstantz. / Les ieunes gents ne sont guieres contents / De trauailler, sinon à leurs desirs: / Leurs uoluptez tournent a desplaisirs, / Perte de temps, trop grande s’en ensuyt, / Ieunesse tasche a tous mondains plaisirs, / Sans aduiser que uieillesse la suyt”. *Id ibdem*, p. 44, n. 33.

A precisão do mecanismo e a regularidade de seu andamento, obtidas pelas novas evoluções técnicas, permitiram que progressivamente o uso deste instrumento no âmbito iconográfico fosse ligado à noção de medida, de certeza e de confiabilidade. Nesse sentido, no final do século XVI Cesare Ripa irá ilustrar em sua *Iconologia* uma comparação entre relógios e prelados. A figura que representa a prelatura [figura 28] mostra na mão direita um relógio e na esquerda um sol radiante com inscrições ao redor. O texto que acompanha a imagem explica:

“Por significar que os prelados são relógios do mundo, que servem para a medida de todos os movimentos e que, portanto, necessitam que sejam reguladíssimos e justíssimos em seus próprios movimentos e costumes. Tempus est mensura motis. Assim então os prelados, que são relógios do Mundo, postos sobre o monte da dignidade, pois que são vistos e ouvidos por todos, devem muito bem advertir de soar justo, e caminhar direito em suas ações”²⁵⁷.

O texto de Ripa não deve ser lido como um dicionário simbólico, mas sim como uma fonte que apresenta interseções de diversos significados representados por um mesmo elemento²⁵⁸. Diante de um texto como esse, ainda que date dos últimos anos do século XVI, é quase inevitável traçarmos um paralelo entre essa imagem do prelado como relógio do mundo e a figura do Cardeal Cristoforo Madruzzo, que revela seu relógio ao observador. Estariam, modelo e pintor, fazendo referência à ideia dos prelados como relógios do mundo, pessoas reguladas e justas e que devem servir como modelo de medida e conduta aos demais? Seria essa a chave da leitura do retrato do primeiro anfitrião do Concílio de Trento?

Do despertador monástico entalhado em madeira ao escapamento a vara com *foliot* dos *Triunfos* petrarquescos, das Danças Macabras aos relógios mecânicos dos retratos áulicos e da literatura emblemática, se elaborava uma linha simbólica desenvolvida em paralelo, sem substituir e sem se confundir, com a traçada pela clepsidra²⁵⁹. E enquanto a

²⁵⁷ “Per significare che i Prelati sono horologij del mondo, che servono per misura di tutti i moti, e però bisogna che siano regolatissimi e giustissimi nei loro propri moti, e costumi. Tempus est mensura motis. Così dunque i prelati, che sono horologij del Mondo, posti sopra i monti delle dignità, accioche siano veduti et sentiti da tutti, devono molto bene avvertire di sonar giusto, e caminar diritto nelle loro attioni.” *Id ibdem*, p. 48.

²⁵⁸ GOMBRICH, Ernest H. *Gombrich on the Renaissance. Vol. 2: Symbolic Images*. 3.ed. London: Phaidon Press Limited, 1985, p. 21.

²⁵⁹ DAL PRÀ, In: BRUSA, *op cit*, p. 49.

clepsidra mede um tempo ininterrupto e que escorre continuamente, o relógio regulava o caminhar de cada minuto, e de todas as horas com idênticas durações. Esse tempo medido pelas engrenagens, diferentemente daquele escorrido pela areia ou medido pela sombra que caminha sem parar, é uma entidade domesticada e artificial sobre a qual o indivíduo pode exercer certo controle. De acordo com Roberto Pancheri, o surgimento do tempo mecanizado coincide com o advento de uma nova mentalidade, de certa forma laica, que traz para o homem a medida de todas as coisas²⁶⁰.

A aparição do relógio mecânico como objeto simbólico em retratos tem origem numa tela conservada no Koninklijk Museum voor Schone Kunsten da Antuérpia, que seria uma cópia ou derivação de uma tela de Rogier van der Weyden, *O Homem com flecha*²⁶¹ [figura 29]. Nesse quadro o modelo aparece em três-quartos com vestimentas da época, um colar dourado e um grande chapéu, segurando uma flecha na mão esquerda. Ele está à frente de uma parede vermelha na qual um relógio em forma de torre está pendurado por uma corrente. No alto, uma faixa contém as inscrições: “Hora est jam / nos de supno surgere / Ad Roman Paulus.” e “Quia novissima hora est / Epist. Johis.”, ambas citações bíblicas. A primeira é da epístola de Paulo aos Romanos (13, 11) e a segunda é a primeira carta de João (2, 18). Paulo escreve: “Já é hora de despertades do sono.” E João: “É já a última hora”. É um retrato de uma simbologia um tanto oculta. Conforme esclarece Pancheri, a epístola de Paulo de onde a inscrição foi tirada recorda que a hora da Parúsia²⁶² está próxima, ao passo que a de João acena para a vinda do Anticristo.

Não é somente à ameaça da velhice que estamos vulneráveis, como adverte o emblema de Guillaume de la Perrière. A dimensão cristã e apocalíptica do retrato insere no relógio e na passagem do tempo o risco da vinda do Anticristo, e a advertência de que é preciso agir, antes que seja tarde. As duas citações fazem referência à hora próxima da morte e da ressurreição, indicada pelos ponteiros do relógio, que apontam para as onze horas. Este recorda ao retratado – mas também àquele que o observa – a irrevocabilidade da morte e a impossibilidade de se dispor de tempo suplementar. De caráter mais mundano é a

²⁶⁰ PANCHERI, Roberto. “L’Orologio meccanico e il ritratto: variazioni sul tema da Tiziano a David”. In: BRUSA, Giuseppe (curadoria). *La Misura del Tempo: L’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 2005, p. 51.

²⁶¹ Datação e paternidade controversas.

²⁶² A volta gloriosa de Cristo no fim dos tempos para presidir o Juízo Final.

inscrição na cruz ao centro do quadrante: “Tant que je viv[rai] / Aut[re] n’auray” (tanto que eu viverei, outros não terão). Trata-se do moto adotado por Felipe, o bom, em suas núpcias com Isabela de Portugal, que indica que os outros que não viverem corretamente, como eu, não gozarão do que eu pude aproveitar. Se essa cópia de Rogier van der Weyden registra e representa o momento em que surgem os primeiros retratos com relógio, é forçoso reconhecer que ele nasce sob a perspectiva do *memento mori* (conforme pretendia Panosfky), mas apontando para a esperança salvacionista que prevê o triunfo final da vida eterna, se a conduta for corrigida a tempo ²⁶³.

Os caminhos seguintes percorridos por essa vertente da retratística europeia levarão a campos semânticos diversos. A pintura em retrato é uma importante novidade cultural estabelecida definitivamente a partir do final da Idade Média, entendido na concepção moderna como a manifestação do indivíduo e como o desejo de deixar um traço durável de si. Ela passará a ser cada vez mais associada ao relógio mecânico, essa outra invenção moderna que ofereceu ao homem uma nova dimensão de seu próprio tempo ²⁶⁴.

Dentre os diversos desenvolvimentos simbólicos ligados ao relógio mecânico, o primeiro deles e mais evidente se relaciona à utilidade prática de dispor de um marcador de tempo doméstico, da esfera do privado. O indivíduo não precisa mais recorrer aos grandes relógios urbanos e adquire, nesse caso, autonomia, independência e emancipação em relação ao âmbito público. É também um objeto precioso e de custo elevado que funcionará, no retrato, como um persuasivo símbolo de *status*. Aquele que exhibe seu valioso mecanismo cinzelado a ouro revela, ao mesmo tempo, sua condição social ou seu prestígio. Objeto de desenvolvimento técnico elaborado, e ainda relativamente raro, o relógio se torna alvo do interesse de colecionadores, particularmente ao longo do século XVI: “a exibição do relógio vale agora como manifestação das predileções intelectuais ou colecionistas do retratado” ²⁶⁵.

A esses três significados mais imediatos somam-se outros tantos, conforme a época. Segundo apresenta Pancheri, conforme o *Dizionario sinottico di iconologia*, o relógio é atributo iconográfico dos seguintes conceitos: Arte Liberal, Exercício,

²⁶³ PANCHERI, *op cit*, pp. 55-57.

²⁶⁴ *Id ibdem*, pp. 57-58.

²⁶⁵ “l’esibizione dell’orologio vale allora come manifestazione delle predilezioni intellettuali o collezionistiche del ritrattato.” *Id ibdem*, P. 58.

Moderação, Oração, Prelatura, Solicitude, Temperança ²⁶⁶. Além desses, outros valores são verificáveis nos diversos retratos renascentistas.

Hans Holbein, o Jovem, se interessou pela representação de instrumentos científicos em geral e igualmente pela relojoaria. Ele chegou a fazer projetos de relógios [figura 30], um dos quais foi terminado após a sua morte e presenteado ao rei Henrique VIII ²⁶⁷. Esse interesse fica evidente em retratos como o de *Nikolaus Kratzer* [figura 31] ou o duplo dos *Embaixadores* [figura 32]. No primeiro, conservado no Louvre e datado de 1528, o astrônomo de Munique está construindo um relógio de sol portátil poliédrico. Utensílios de seu ofício estão dispostos sobre a mesa enquanto outros instrumentos científicos aparecem ao fundo. Na segunda tela, de 1533, aparece um relógio de sol semelhante e outros instrumentos científicos e musicais, dois globos, livros, além da famosa caveira em anamorfose, como uma lembrança da morte, que transforma o quadro todo numa enorme *vanitas*.

Um relógio de peso em forma de torre aparece pendurado na parede ao fundo – como no *Homem com flecha* – no desenho preparatório para o perdido *Retrato da família de Thomas More*, de 1528 [figura 33]. Esse retrato coletivo é conhecido hoje pelo desenho e pelas diversas cópias feitas pelo pintor Rowland Lockey em 1593, nas quais ele toma certas liberdades de reinterpretar o esboço de Holbein [figura 34]. De acordo com Pancheri, o relógio alude ao duplo papel assumido pelo chanceler naquele contexto, o de *pater familias* e o de sábio homem político. É interessante notar que, apesar de o desenho preparatório apenas apresentar um relógio esquemático, Rowland Lockey, ao transformá-lo em pintura, coloca seu ponteiro apontando para as onze horas – a última hora.

Encontraremos um relógio mecânico diverso em outro retrato de Holbein: *Retrato de Georg Gisze*, de 1532 [figura 35]. Não é um relógio de torre, mas sim um em forma de tambor, de tamanho reduzido e, portanto, mais portátil. Gisze, jovem culto e mercador de Gdansk, é retratado cercado de uma parafernália de objetos de uso prático e cotidiano relacionados a seus negócios: selos, cartas, pote de tinta, pena, dinheiro, balança, caixas, chaves, tesoura, anel e livros que, dispostos desordenadamente, evocam as

²⁶⁶ N. Cecchini, *Dizionario sinottico de iconologia*, Bologna 1976, p. 418. *Apud in*: PANCHERI, p. 58, n. 38.

²⁶⁷ CHAPUIS, Alfred. *De horologiis in arte. L'Horloge et la Montre à travers les Ages, d'après les Documents du Temps*, Lausanne: Scriptor S. A., 1954, p. 41.

atividades diárias do modelo. A balança pendurada de maneira instável e desequilibrada na prateleira pode estar relacionada ao *motto* pessoal de Gisze, inscrito em branco na parede: “Nulla sine merore voluptas” (“não há prazer sem arrependimento”). A presença do relógio em primeiro plano sobre o tapete de origem turca alude também ao chamado à moderação e à necessidade da busca de equilíbrio. No entanto, fica claro que, somado aos demais objetos ao redor e colocado próximo tanto ao dinheiro quanto às mãos do retratado, esse relógio apresenta aqui principalmente sua função prática. Estamos diante de uma reivindicação de independência para a gestão do próprio tempo, típica da mentalidade mercantil.

Paris Bordon também trabalhou em retratos com relógio. Como exemplo temos o *Retrato de Alvise Contarini* (?) [figura 36], datado entre 1525 e 1550, que foi comprado pelo Museu de Arte de São Paulo em 1952 como *Retrato de Andrea Navagero*, de Tiziano. A atribuição ao pintor do *Retrato de Cristoforo Madruzzo*²⁶⁸ se deveu primeiramente a uma publicação de 1930 sem autoria sob o título de “A Portrait by Titian: A member of the Contarini Family”²⁶⁹. Neste texto o autor associa esse retrato à tela descrita por Sir Abraham Hume como “cabeça de um Navagero em perfil. Ele fora amigo de Tiziano, que era bem conhecido do poeta latino”²⁷⁰. Hume acrescenta que essa obra tinha vindo do Palácio Contarini em Veneza. A partir dessa observação o autor desconhecido identifica essa mesma obra como outra descrita por Ridolfi em 1646 do Palácio de Francesco e Girolamo Contarini como um perfil tomado em uma atitude muito orgulhosa, e que ele atribui a Tintoretto. Dr. Waagen descreve essa mesma obra em “Art treasures in Great Britain” na ocasião das exposições realizadas em Londres em 1831 e 1837 como um retrato espirituoso e poderoso.

O texto de autoria desconhecida defende que a tradição de identificar o modelo como Andrea Navagero tem poucas chances de estar correta, pois não sendo pela barba, ele em nada se parece com, por exemplo, o retrato que Rafael fez de Navagero. Já a proveniência do retrato – tomando como corretas as identificações de Hume e Ridolfi – indicaria que o retratado seria algum membro da família Contarini. Essa identificação foi

²⁶⁸ A atribuição foi feita a Tiziano por Hume, Waagen e aceita por Suida, L. Venturi, Berenson, F. Bologna e F. Valcanover. Vide MARQUES, *Opus Cit* e CAMESASCA, 1987, *Opus Cit*. Só quinze anos depois da aquisição os responsáveis do Museu de Arte de São Paulo mudaram a atribuição para Paris Bordon.

²⁶⁹ IGNOTO, *A Portrait by Titian: A member of the Contarini Family*. Les Beaux-Arts. 1930.

²⁷⁰ Sir A. Hume, *Notice on the Life and Works of Titian*. Londres, 1829.

também compartilhada por Robert Berenson²⁷¹. Mas somente a partir de 1957 a crítica passou a adotar o nome de “*Gentilhomme à la barbe, en fourrure*”²⁷². Esse título, segundo aponta Camesasca, confirma a observação de G. Mariani Canova, de que a maior parte dos modelos pintados por Bordon é desconhecida.

Mais recentemente, em uma carta ao Museu, de 11 de março de 1994, Eleonora Fatigati identificou a personagem possivelmente como Alvise Contarini. A autora fez essa identificação a partir da comparação do quadro do MASP com um busto em mármore de Alvise Contarini e com uma figura em primeiro plano no *Milagre de Santa Agnes*, de Jacopo Tintoretto. Segundo Fatigati, a semelhança entre eles é evidente. Desde então os responsáveis pelo Museu mudaram a etiqueta de identificação para “*Retrato de Alvise Contarini (?)*”.

Quanto à atribuição da obra, Lanzi²⁷³ afirma que Bordon era refinado, raro e “precioso em suas telas”. Tão raro que suas obras – que excepcionalmente são assinadas – são atribuídas a outros artistas, como B. Licinio, Palma, il Vecchio e ao próprio Tiziano. Entretanto, Camesasca aponta uma diferença crucial entre os retratos de Tiziano e os de Paris Bordon: enquanto o primeiro frequentemente prefere um fundo neutro que se estabeleça tanto como uma barreira quanto como uma espécie de abertura ao infinito, Bordon dá preferência a uma profundidade mensurável. Nesse retrato, especificamente, Bordon insere uma parede curva que forma uma abside atrás do modelo e fornece ao observador uma boa noção do espaço no qual ele se encontra²⁷⁴. Esse tipo de fundo é comum em muitas de suas obras, ao passo que não está presente em quase nenhuma das de Tiziano.

Mais uma vez destacamos aqui a presença do pequeno relógio em forma de tambor entre os dedos do modelo. Ele é muito parecido com um exemplar exposto no British Museum de Londres em prata e dourado que provém de um fabricante de Nuremberg e pode ser datado por volta de 1540. Este objeto tem a forma de uma caixa cilíndrica no topo da qual estão gravadas as doze horas no círculo exterior do quadrante. O diâmetro do relógio londrino é de 7,5 cm, próximo ao que seria o “real” do retrato.

²⁷¹ *A Portrait by Titian: A member of the Contarini Family*. Les Beaux-Arts. 1930.

²⁷² “Gentil homem com barba e pele”

²⁷³ CAMESASCA, 1987, *Opus Cit.* P. 94.

²⁷⁴ *Id ibidem*, p. 96.

Retomamos a presença do relógio como um símbolo de *status*. Na obra de Bordon todo o ambiente é sóbrio e austero. O fundo, ainda que levemente marcado pelo elemento arquitetônico da parede, não deixa de ser bastante neutro e vago. A tonalidade entre o marrom e o cinza harmoniza com a roupa do modelo que se mostra moderada, entre o preto e os detalhes em pele amarronzada. A roupa demonstra ainda a posição opulenta do retratado, conjuntamente ao anel na mão direita – que não por acaso se encontra sem a luva. Os únicos elementos que transmitem algo ao observador são o relógio e o olhar que o modelo lança em direção a ele. Esse olhar dá à pintura um ar de melancolia que nos remete de volta às tradições iconográficas da temperança e do *memento mori*. O olhar da personagem parece querer avisar para termos cuidado, pois o tempo corre depressa. A dificuldade de identificação do modelo, porém, atrapalha a possibilidade de precisão a respeito dos significados desse objeto, deixando aberta uma lacuna impossível de ser preenchida.

Um relógio semelhante aparece de forma menos evidente em outro retrato pintado por Paris Bordon [figura 37]. Um jovem barbado é apresentado em meia figura, sentado diante de uma mesa, em três-quartos, encarando o observador. Ele veste um casaco de pele semelhante ao usado por Contarini na tela do MASP, e um chapéu escuro. Na mesa estão dispostos objetos como pena e tinteiro – usados para redigir a carta que o modelo segura na mão direita –, tesouras e um relógio de tambor. O olhar direto do retratado ao observador impõe um efeito de urgência e proximidade, ressaltado pelo gesto da mão que apresenta a carta na qual se lê: “Sp.le domino Jeronimo Craft[...] / Magior suo semper observans / Augusta”. O nome e a cidade na carta referem-se ao mercador Hieronymus Kraffter, que pode ser situado em Augsburg entre 1525 e 1568. De fato, Camesasca menciona esse retrato como se tratando do *Retrato de Hieronymus Kraffter*.

Novamente é possível perceber o fundo arquitetônico em forma de nicho elaborado por Bordon, coberto por uma cortina verde. O pintor destaca a iluminação sobre a pilastra decorada, para a qual chama a atenção. Nessa pilastra é possível ler as inscrições: [AE]TATIS SUAE ANN XXVII / MDXXX. Abaixo há um brasão com um grifo e as iniciais “T.S.”. Andrew John Martin, em artigo para o catálogo *Renaissance Venice and the North*, menciona que o modelo do retrato seria não o destinatário da carta, e sim aquele que a envia. Nesse caso, a identificação ficaria restrita ao brasão e à inscrição “T.S.” na pilastra.

Pesquisas recentes mostraram que Hieronymous Kraffter possuía relações comerciais em Veneza e uma busca entre os mercadores atuantes nessa época, na cidade, levou ao nome de Thomas Stachel, residente em Augsburg c. 1540. O brasão da pilastra, como mostrado por Martin, pode ser facilmente ligado ao da família Stachel: um Grifo *per bend sinister* (com uma linha que o divide descendo do alto à esquerda à base à direita), segurando um objeto como um espinho (Stachel em alemão). Nessa imagem, semelhante ao Retrato de Georg Gisze por estar relacionado a outros objetos, ao envio de uma carta e à profissão de mercador, o relógio representa tanto a autonomia do modelo quanto seu controle do tempo, e o quanto isso é necessário para o exercício de suas atividades.

O artefato mecânico também aparece em retratos femininos. O *Retrato de Dama*, primeiro referido a Paris Bordon, foi mais tarde atribuído ao menos conhecido Parrasio Micheli [figura 38]. Datado em torno de 1565 e pertencente ao acervo da Galleria di Palazzo Rosso em Gênova, o retrato apresenta uma jovem dama veneziana de pé, com o corpo cortado na altura dos joelhos, adornada com joias de pérolas, segurando um livro na mão direita e um lenço na esquerda. Seu cotovelo se apoia em uma mesa coberta com veludo verde sobre a qual há um pequeno relógio, novamente em forma de tambor. Ao fundo uma paisagem lagunar revela que provavelmente se trata da cidade de Veneza ²⁷⁵.

Outro retrato feminino apresenta um relógio completamente distinto dos mais comuns de torre e de tambor. O *Retrato da Arquiduquesa Anna de Áustria*, de Hans Mielich [figura 39], data de 1556 e mostra um relógio que é ao mesmo tempo ostensório. Esse artefato, possivelmente proveniente de Augsburg, funciona como um elemento catalizador de toda a imagem e é quase um correspondente da figura hierática da arquiduquesa. A parte mecânica do rico objeto repousa sobre Atlas, que o sustenta sobre os ombros como se ele fosse o globo terrestre, aludindo à ideia de que o mundo funciona de forma regular, tal qual o mecanismo do relógio. Ao seu lado, sobre uma almofada de veludo vermelho, um pequeno cão alude à fidelidade conjugal. O relógio também pode ser lido como símbolo de moderação, em contraposição ao leão que aparece no retrato do marido, o duque Alberto V da Baviera, *pendant* da tela examinada.

²⁷⁵ Parrasio Micheli, assim como Paris Bordon, foi aluno de Tiziano e ficou conhecido principalmente como retratista.

Tiziano também retrata uma mulher ao lado de um relógio: Eleonora Gonzaga, esposa do duque Francesco Maria della Rovere, e duquesa de Urbino [figura 40]. O quadro, hoje nos Uffizzi, é ainda um dos primeiros retratos deste tipo a aparecer na Itália. Sua cidade, até o declinar do Quattrocento, nutria grande interesse pela arte relojoeira, de que dá prova o texto do erudito Polidoro Virgilio para seu *De Inventoribus*²⁷⁶:

“Encontrou-se depois como divino engenho o relógio, que muito frequentemente é feito de metal com rodas dentadas e mecanismos, com os quais se mostra a corrida das horas; e da mesma forma como o sino se manifestam, de fato com o mesmo artifício, o curso de todos os planetas, do sol e da lua, que tão agilmente se representam, que por pouco te parece ver esse céu”²⁷⁷.

O *Retrato de Eleonora Gonzaga* foi pintado em *pendant* com o do duque Francesco Maria della Rovere, entre 1536, quando ambos se encontravam em Veneza, e 1538, quando os retratos chegaram a Pesaro. A duquesa se encontra sentada em três quartos em frente a uma parede na qual há uma abertura à esquerda para uma paisagem. Rodolfo Pallucchini considera o retrato sem a mesma fluidez de outras representações femininas de Tiziano, como *A Bela*. Por outro lado, ele chama a atenção para o virtuosismo nos detalhes e o preciosismo nas vestes e nas joias da modelo. Na paisagem, o historiador reconhece um momento de pôr-do-sol “de uma melancolia grave, naquelas luzes frias que saem da cadeia de montanhas azuladas”²⁷⁸. Nessa tela o relógio – além de estar em diálogo direto com essa paisagem melancólica, que se reflete também no olhar baixo da duquesa – aparece novamente ligado à figura do pequeno cão, que representa a fidelidade conjugal. É interessante notar que estamos mais uma vez diante de um *pendant* de casal em que a mulher vem associada ao relógio e ao cão – símbolos da moderação, temperança e regularidade –, enquanto o homem é mostrado com elementos que se referem à força: o leão, no do duque Alberto V, e a armadura no della Rovere.

²⁷⁶ Publicado pela primeira vez em 1499 e traduzido para o italiano como *De l'origine e de gl'inventori de le Leggi, Costumi, Sciente, Arti, et di tutto quello che a l'humano uso conviensi* na edição veneziana de 1545.

²⁷⁷ “Trovossi dopoi per divino ingegno l'horiuolo, che ben sovente fassi di metallo con rote dentate, et costringesi, ne i quali si mostrano con la razza le hore, et parimente con campanello si manifestano, anzi co'l modesimo artifício il corsi de tutti i pianeti et del sole, et della luna tanto agevolmente si rappresentano, che per poco ti parra vedere esso cielo.” *Apud in: PANCHERI, op cit*, p. 62.

²⁷⁸ “d'una malinconia greve, in quelle luci fredde che si spegono sulle catene di monti bluaestre”. PALLUCCHINI, *op cit*, p. 81.

O retrato da duquesa é o primeiro que Tiziano faz de uma série de “retratos com relógio” que vão percorrer cerca de vinte anos de sua vida como retratista, terminando com o *Retrato de Fabrizio Salveresio*, em 1558. Essas obras apresentam o dispositivo mecânico ao lado de personagens dos mais diversos níveis sociais e profissões. Esta atenção de Tiziano aos relógios o distingue de outros pintores italianos de seu tempo. Não há relógios nos retratos de Rafael e Sebastiano del Piombo, nem nos de Lorenzo Lotto e Gian Battista Moroni. Apenas algumas clepsidras aparecem nas obras de Giovanni Cariani e de Moretto da Brescia²⁷⁹.

A familiaridade de Tiziano com os relógios pode se dever a suas viagens ao maior polo relojoeiro renascentista, a cidade imperial de Augsburg, e também a paixão de Carlos V pelas maravilhas mecânicas deve ter contribuído para consolidar no artista um interesse já insurgente. Augsburg era na época o maior centro de produção de relógios da Europa²⁸⁰.

Em sua estada em Roma, entre outubro de 1545 e junho de 1546, Tiziano executa uma de suas obras-primas: o *Retrato de Paulo III e seus netos, Alessandro e Ottavio Farnese* [figura 41]. Apesar de não ter sido terminada, essa tela é um dos maiores exemplos de retrato em grupo do Renascimento. Rodolfo Pallucchini a define como “uma das mais altas páginas do estilo de toda sua carreira; de fato uma das obras-primas mais dramáticas do Cinquecento italiano”²⁸¹. Nesse retrato observamos o papa Paulo III²⁸² sentado ao centro, vestindo o *camauro* e a *mozzetta*, insígnias papais das atividades diárias, ao invés da mitra e do pluvial, indispensáveis na liturgia, o que sugere que se trata de um retrato do âmbito privado. Do lado direito do quadro aparece Ottavio Farnese, duque de Parma, Piacenza e Castro. Ele está de perfil e inclinado para frente – gesto reforçado pelo

²⁷⁹ PANCHERI, *op cit*, p. 63.

²⁸⁰ O erudito Tomaso Garzoni no verbete “Maestri d’horologi” de sua *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Veneza 1589, sublinhava como o ofício havia se tornado ilustre “de infinitos alemães que hoje em dia são orgulhosos desta profissão, vindo todos os relógios mais belos e mais justos de suas partes” (“da infiniti germani, che hoggidì portano il vanto in questa professione, venendo tutti gli horologij più belli, et più giusti dalle parti loro”). *Apud in*: PANCHERI, *op cit*, p. 63.

²⁸¹ “Una delle più alte pagine di stile di tutta la sua carriera; anzi uno dei capolavori più drammatici del Cinquecento italiano.” PALLUCCHINI, *op. cit.*, P. 111.

²⁸² O papa Paulo III, Alessandro Farnese (1468-1549), foi o último dos grandes papas do Renascimento, e o primeiro dos executores da Reforma Católica. Eleito papa aos 66 anos, ele aparece neste retrato onze anos depois ao lado de seus netos, para quem almejava a continuidade da família Farnese, fosse no campo eclesiástico, fosse na esfera secular através dos ducados de Parma e Piacenza. MARQUES, Luiz. MARE: <http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=2653,02/01/2011>. Acesso em: 14/04/2012.

ato de segurar seu barrete na mão direita –, em reverência. Do lado esquerdo está Alessandro Farnese, primogênito de Pierluigi Farnese e elevado a cardeal pelo avô aos 14 anos de idade. Ele está vestindo o barrete vermelho e a *mozzetta* – elementos do vestuário de cardeal. Alessandro encara o espectador e segura o encosto da poltrona com a mão direita – gesto compreendido por Beyer como um sinal de proximidade direta com o papa, e expressão de sua prontidão e determinação em sucedê-lo no trono. O retrato foi provavelmente encomendado pelo neto Alessandro Farnese na intenção de registrar a situação política da família e a possibilidade de sua sucessão ao trono papal, ao se fazer retratar ao lado de seu poderoso avô.

Entre as hipóteses a respeito do estado inacabado do quadro, a primeira se deveria à condição que Tiziano impôs de somente terminar a tela caso seu filho Pomponio fosse nomeado para um cargo eclesiástico – o que não chegou a ocorrer ²⁸³. Uma segunda hipótese, levantada por De Rinaldis e corroborada por Pallucchini, diz respeito ao desgaste das relações entre Paulo III e o duque Ottavio Farnese, a partir da contenda entre o Papa e o Imperador (sogro do duque). Paulo III encontrava-se em meio a disputas familiares e políticas que se seguiram à ascensão de seu filho Pierluigi Farnese aos ducados de Parma e Piacenza. Ottavio Farnese, direcionado pela esposa e pelo sogro, Carlos V, tramava intriga contra o pai e o avô, o que levou à invasão das duas cidades pelas tropas imperiais, e à morte de Pierluigi, alguns meses mais tarde.

O caráter de *non finito* do quadro fica evidente nas mãos do papa e no relógio mecânico, confundido por muitos autores com uma clepsidra ²⁸⁴. Seu aspecto é apenas esboçado, e a caixa metálica muito parecida com a de outros relógios de mesa da época. O quadro pode ser lido como um programa político calculado com precisão. Até seu aspecto fragmentário e seu caráter inacabado são respostas diretas às mudanças na situação política dentro da família Farnese ²⁸⁵. Tiziano alcança uma cena coreografada na dramatização dos gestos que fazem desse retrato de grupo o mais grandioso *document humain* que o pintor deixou, mas ao mesmo tempo o mais terrível ²⁸⁶. Ao ser deixado no estado inacabado, o

²⁸³ MARQUES, *id ibdem*.

²⁸⁴ O quadro não estava terminado em 1546 e o relógio parece ter sido inserido depois sobre o que seria originalmente um tinteiro. ALIVERTI, *op cit*, p. 32.

²⁸⁵ BEYER, *op cit*, p. 168.

²⁸⁶ FREY, 1960. *Apud in*: PALLUCCHINI, *op cit*, p. 112.

quadro foi abandonado e nem mesmo emoldurado, sendo redescoberto apenas por Anthony Van Dyck em 1620, que dele fez um estudo, hoje no British Museum ²⁸⁷.

Como era comum ao pintor, Tiziano realizou esse quadro sem desenho prévio, trabalhando diretamente com a tinta na tela. Exames radiográficos revelam que houve mudança na composição ao longo da execução: a posição do cardeal foi girada para a direita, o perfil de Ottavio sofreu alterações e, principalmente, o relógio que aparece na lateral esquerda, sobre a mesa, antes tinha um aspecto próximo ao de um tinteiro ²⁸⁸. A mudança do objeto é significativa. O tinteiro estaria mais relacionado a atividades práticas do cotidiano, como o ato de escrever uma carta ou assinar um documento. Já o relógio, símbolo do tempo que se esvai, acaba, nesse quadro, tendo um papel significativo, devido aos acontecimentos futuros que desmontariam a harmonia da família Farnese.

Um mecanismo um pouco diverso aparece ao lado do chamado Sperone Speroni no retrato do Museo Civico de Treviso, que a crítica tende a manter como de autoria de Tiziano [figura 42]²⁸⁹. O retrato, pintado por volta de 1544²⁹⁰, apresenta o modelo atrás de um parapeito, paralelo à moldura inferior da tela, sobre o qual há um relógio metálico de caixa baixa que Speroni segura com a mão direita. O personagem está trajando um grosso casaco escuro de pele, e com o corpo voltado para a direita do quadro, encarando o espectador. É um retrato bastante sintético que retorna às formas utilizadas pelo pintor veneziano nas primeiras décadas do século, que utiliza o parapeito, um fundo neutro e a figura representada da cintura para cima. A introdução do relógio como único objeto simbólico alinhado com a inscrição que revela a idade do modelo se relaciona ao aviso da passagem do tempo. Como destaca Davide Banzato:

“A tipologia de representação principalmente difusa no ambiente dos eruditos se vale principalmente da retomada do personagem sobre um fundo escuro com vestes de

²⁸⁷ MARQUES, *op cit.*

²⁸⁸ PALLUCCHINI, *op cit.*, p. 112.

²⁸⁹ Speroni foi um humanista italiano, literato e filósofo, membro da Accademia degli Inflammati e do conselho comunal de Pádua.

²⁹⁰ Sperone Speroni viveu entre 1500-88. Inscrição no alto à direita do retrato: AETATIS SVAE XXXXIII. Além disso, o humanista menciona o retrato em seu testamento de 1569 dizendo ter sido realizado “há 25 anos” CAGLI, Corrado & VALCANOVER, Francisco. *L'opera completa di Tiziano*, 1969. Tradução: *La obra pictórica completa de Tiziano*. Barcelona-Madrid. Noguer-Rizzoli Editores. 1974, p. 115.

decoração severa, com atributos alusivos a sua preferência ou qualidade e destinada a difundir-se entre os expoentes da sociedade de nível mais elevado”²⁹¹.

Ainda em sua primeira viagem a Augsburg Tiziano pinta um retrato duplo do imperador Carlos V e da imperatriz Isabel de Portugal [figura 43], hoje perdido e somente conhecido por uma cópia de Rubens presente na Coleção dos Duques de Alba, em Madrid. Numa carta a Antoine Perrenot de Granvelle, Tiziano conta que enviará algumas telas, entre elas, o retrato duplo: “Primeiro com o Cristo, que sua Majestade trouxe consigo, e depois a Vênus, a Imperatriz sozinha e depois aquele em que estão sua Majestade e a Imperatriz, e depois aquele grande de sua Majestade a Cavallo, que todos juntos são seis peças”²⁹². Pintado em 1548, esse é um retrato póstumo da imperatriz, que havia morrido em 1539. Na cópia de Rubens percebemos tratar-se de uma cena íntima no ambiente privado do imperador como uma lembrança de sua finada esposa. Ambas as personagens estão pintadas em três quartos, uma voltada para a outra. Ambas possuem olhares perdidos num horizonte que não observa nada, nem dentro nem fora da tela. Carlos V é captado no momento em que começa a mover seu braço em direção à esposa, que segura com as duas mãos um lenço amontoado. A cena é regida por pretos e vermelhos que só são interrompidos para que a paisagem exterior, de um por de sol sombrio, se some ao clima melancólico do duplo retrato. Além das luvas de ambas as personagens, um pequeno relógio de torre aparece no primeiro plano. Neste caso, não apenas a presença do mecanismo pode ser compreendida como um *memento mori*, mas toda a tela se constrói como uma espécie de ícone da imperatriz, por meio da lembrança da morte. Uma lembrança de que a juventude, a beleza e a felicidade passam.

A tela conhecida como *Retrato de um suposto cavaleiro da Ordem de Malta (cavaleiro do relógio)* [figura 44] representa, segundo Babelon, Giannello della Torre

²⁹¹ “La tipologia di rappresentazione maggiormente diffusa nell’ambiente degli eruditi si vale per lo più della ripresa del personaggio su uno sfondo scuro, in abiti dai severi decori, con attributi allusivi alle sue preferenze o qualità, ed è destinata a diffondersi tra gli esponenti della società di rango più elevato”. *Apud in*: VANNONI, Elena, 27 de março de 2009. Disponível em: http://www.artearti.net/magazine/articolo/lo_spirito_e_il_corpo Acesso em: 07/02/2013.

²⁹² “Primo con il cristo, che sua Maestà hano portato con seco, e poi la Venere, la Imperatrice sola, e poi quello che sono sua Maestà e la Imperatrice, e poi quello grande di sua Maestà a Cavallo, che tutti insieme sono sei pezzi.” Carta de Tiziano Vecellio a Antoine Perrenot de Granvelle, Augsburg, 1 de setembro de 1548. *Apud in*: MANCINI, *op cit*, p. 171.

(1500-1585), relojoeiro de Carlos V e de Felipe II²⁹³ que trabalhava para o imperador desde 1530. De fato, sua fisionomia se parece bastante com o perfil na medalha cunhada por Jacopo da Trezzo por volta do mesmo ano do retrato, 1550 [figura 45]. Caso o retrato represente mesmo o famoso relojoeiro que serviu os príncipes Habsburgo, a presença do mecanismo é autoexplicativa, referindo-se à profissão do modelo e a seu orgulho em ser retratado pelo mesmo artista que pintou seus mecenas. A identidade do retratado, porém, é incerta, e outros autores acreditam tratar-se de um gentil-homem da família Cuccina, ou ainda de um personagem desconhecido da Ordem de Malta – como consta na identificação feita pelo museu²⁹⁴. Rodolfo Pallucchini insere esse retrato na nova tipologia que vinha sendo desenvolvida por Tiziano no começo do sexto decênio, já fora do ambiente áulico em que ele tanto havia trabalhado em Augsburg. O autor percebe a vitalidade carnal do corpo robusto do modelo, trajando brilhantes vestes negras. A mão esquerda se apoia sobre a mesa e segura o relógio, símbolo do tempo que avança inexoravelmente. Entre os modelos de Tiziano, além do cavaleiro, somente Sperone Speroni toca o relógio. Na análise de Pallucchini:

“É como se uma ânsia súbita, um susto, arrancasse esse personagem, de quem sentimos toda a urgente e agressiva humanidade; é a sugestão da pincelada que não termina, não conclui a forma, mas que a deixa respirando. Não apenas o “Retrato” do Prado é uma obra-prima da pintura, de um requinte particular, mas ainda denota como Tiziano vai aprofundando seu diálogo com o personagem que posa diante de si, espionando-o em todas as gamas de acentos humanos”²⁹⁵.

O mais tardio retrato com relógio de Tiziano é o *Retrato de Fabrizio Salvaresio*, datado, na inscrição na tela, de 1558 [figura 46]. O modelo tem um corpo atarracado cuja robustez é acentuada na atitude de segurar o lenço de listas douradas amarrado na cintura. Ele pertencia a uma família dedicada ao tráfico de escravos. Sua pele morena avermelhada, segundo Cavalcaselle, sugere uma recente viagem ao Oriente para

²⁹³ CAGLI, Corrado & VALCANOVER, Francisco. *op cit*, p. 120-121.

²⁹⁴ Disponível em: <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/gentleman-with-a-watch/> Acesso em: 19/03/2013.

²⁹⁵ “È come se un’ansia subitanea, un trasalimento, cogliesse questo ignoto personaggio, di cui sentiamo tutta l’urgente ed aggressiva umanità; è la suggestione della pennellata che non finisce, non conchiude la forma, ma che la lascia respirante. Non solo il << Ritratto >> del Prado è un capolavoro di pittura, d’una raffinatezza particolare, ma anche denota come Tiziano vada approfondendo il suo dialogo col personaggio che gli posa dinanzi, spiandolo in tutta la gamma di accenti umani.” PALLUCCHINI, *op cit*, p. 133.

atividades comerciais, o que explicaria a presença do jovem mouro representado em primeiro plano ²⁹⁶, no canto inferior direito, que traz flores em sua mão esquerda. O pintor soube captar a vitalidade do personagem, particularmente em suas feições expressivas. O rosto quente se destaca do fundo escuro e da roupa e boina negras, e os traços são acentuados pelo contraste entre o brilho intenso no lado direito do rosto, provocado pela iluminação lateral, e as sombras no lado esquerdo. Este retrato segue a tendência de Tiziano em representar uma nova classe de modelos que permite um diálogo mais vivo com o personagem. São retratos captados num momento mais fugidio, “alimentado pelo suculento e solto cromatismo que o artista vinha realizando nesses anos” ²⁹⁷. O relógio em forma de torre de gosto italiano, segundo Pancheri ²⁹⁸, é destacado ao figurar no alto do móvel à direita, refletindo a forte iluminação lateral. Para Salvaresio – homem do comércio – o tempo era aquele da navegação, dos negócios, “e não há dúvidas de que o relógio não faltava em seus navios. É difícil resistir à tentação de ler nas expressões do rosto a percepção do som do relógio, que poderia anunciar a hora da partida de um porto de escala” ²⁹⁹. A tela foi consideravelmente subtraída na margem direita, mas não é de todo estranho imaginar que o pequeno pajem, que encara seu senhor com o rosto erguido, apontaria para o relógio com seu braço direito, lembrando-o da hora da partida.

Encontramos associação semelhante, entre o relógio e a atividade navegadora, no *Retrato de Andrea Dória com o gato e o relógio* [figura 47]. Dória era *condottiero* naval, almirante de Carlos V e fundador da República de Gênova³⁰⁰. Maria Inês Aliverti, em seu texto “L’ammiraglio il gatto e l’orologio: la casa di Andrea Doria come teatro cerimoniale durante la visita di Filippo d’Asburgo (1548)” faz um estudo a respeito do retrato relacionando-o com a posição do almirante dentro do Império de Carlos V. A autora atribui o retrato a Willem Key. Na tela, o almirante aparece marcado pelos anos, e sem o vigor físico presente na escultura de Baccio Bandinelli (1528-36) ou nos retratos pintados por Sebastiano del Piombo (1526) e Agnolo Bronzino (1540).

²⁹⁶ CAVALCASELLE, *apud in*: PALLUCCHINI, *op cit*, p. 138.

²⁹⁷ “alimentato dal succoso e sciolto cromatismo che l’artista va realizzando in questi anni”. *Id ibdem*, p. 138.

²⁹⁸ PANCHERI, *op cit*, p. 63.

²⁹⁹ “e non vi è dubbio che gli orologio non mancavano sui loro vascelli. È difficile sottrarsi alla tentazione di leggere nelle espressioni dei volti la percezione del suono del’orologio, che potrebbe annunciare l’ora della partenza da uno scalo.” PANCHERI, *op cit*, p. 65.

³⁰⁰ ALIVERTI, *op cit*, p. 6. Como comandante ele serviu ainda ao papa, à República e ao rei da França.

No retrato, Andrea Dória está sentado em uma poltrona com o corpo quase em perfil, e o rosto voltado para o espectador. Em frente ao retratado há uma mesa sobre a qual um grande gato sentado olha para o admirante. Em primeiro plano um relógio mecânico prende alguns papéis.

Segundo Aliverti, o relógio nesse retrato deve ser entendido menos do ponto de vista moral da *vanitas* e da melancolia, e mais na emergência “de uma complexidade de significados que o ligam estreitamente ao tema político”³⁰¹. As duas conotações, moral e política, vêm significadas lado a lado nesse objeto que, defende Aliverti, deve ser compreendido a partir do interesse colecionista do próprio imperador por relógios mecânicos. O relógio foi, para Carlos V, “uma de suas poucas paixões, juntamente aos quadros de Tiziano, das quais não se desfez no curso de sua austera velhice”³⁰².

O gosto de Carlos V por relógios está relacionado, por sua vez, ao livro de seu pregador e historiógrafo, Antonio de Guevara, *Relox de Principes*³⁰³. Esse texto é uma obra político-moral entre as mais difundidas e importantes da época, verdadeiro sucesso editorial em escala europeia nos séculos XVI e XVII, tendo sido traduzido para várias línguas³⁰⁴. É resultado da fusão de duas variantes de um mesmo tratado: o *Relox de Principes* (primeira edição de Valladolid, 1529) e o *Libro Aureo de Marco Aurelio* (Sevilha, 1528)³⁰⁵.

O texto de Guevara se desenvolve como uma biografia do imperador filósofo Marco Aurélio reconstituída a partir de fontes clássicas. A partir disso, o livro trata do tema da administração política e da defesa do Estado em estreita relação com o governo moral de si mesmo:

“Este *Relox de principes* não é de areia, nem é de sol, nem é de água, e sim é relógio de vida, porque os outros relógios servem para saber a que horas é de noite e a que horas é

³⁰¹ “in una complessità di significati che la legano strettamente al tema politico”, *id ibdem*, p. 31.

³⁰² “una delle poche passioni, assieme ai quadri di Tiziano, di cui non si disfece nel corso della sua austera vecchiaia”, *id ibdem*, p. 31.

³⁰³ Cf. AUGUSTIN REDONDO, *Antonio de Guevara (1480-1545) et l'Espagne de son temps, de la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Lille, 1978. Sobretudo, sobre o significado simbólico do relógio em Guevara ver as pp. 529 e seguintes. *Apud in*: ALIVERTI, *op cit*, p. 31.

³⁰⁴ Em um século e meio contam-se 33 edições espanholas e outras 58 entre francês, italiano, alemão, inglês e latim. *Horloge des Princes (L')*, Verbete do LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des Oeuvres de tous les temps et tous les pays*, Vol. III, 1968. T.F. Rigaud, 1608.

³⁰⁵ ALIVERTI, *op cit*, p. 32.

de dia, mas este nos ensina como nós havemos de ocupar cada hora e como havemos de ordenar a vida. O fim de possuir relógios é para ordenar as repúblicas, mas este *Relox de principes* nos ensina a melhorar as vidas (...)”³⁰⁶.

Para Guevara, o relógio assume mais do que uma conotação mecânica da política. Por um lado, representa a relação entre o príncipe e seus conselheiros, as diversas partes da República, como se fossem as engrenagens e as rodas mecânicas funcionando sincronamente. E por outro o relógio é visto sob o ponto de vista moral: “governar o próprio tempo equivale a ordenar bem a própria vida por meio do conhecimento de si”³⁰⁷. O autor quer ensinar aos príncipes como devem empregar cada hora do dia, de acordo com a necessidade da alma, e como deverão governar seu povo sendo bons cristãos³⁰⁸. A associação entre o relógio e a virtude moral, individual ou política, da temperança, como visto, não é nova, e teve papel importante na iconografia.

A concepção da política de Estado renascentista foi com frequência associada à imagem do relógio. O mundo podia ser concebido como um maquinário, um relógio que gera e segue seu próprio movimento, mas que também necessita da intervenção do relojoeiro para ajustá-lo. A ideia do “relógio dos príncipes”, que Guevara popularizou com seu texto, ecoa a mesma noção no plano da política. Mas ele não foi o único a escrever sobre o relógio como símbolo da máquina do Estado. Desde o final do século XV o relógio aparece em diversos textos, vinculado à imagem do Estado. Juan de Lucena (1430-1507) diz que o mundo é como um relógio³⁰⁹. Juan Luis Vives escreveu em sua *De prima philosophia*, contemporânea do *Relox de Principes*, que a natureza funciona como uma máquina automática, um relógio ou qualquer outro instrumento semelhante. O português

³⁰⁶ “Este Relox de principes no es de arena, ni es de sol, ni es de agua, sino es relox de vida, porque los otros relojes sirven para saber qué hora es de noche y qué hora es de día, mas éste nos enseña cómo nos hemos de ocupar cada hora y cómo hemos de ordenar la vida. El fin de tener relojes es por ordenar las repúblicas, mas este Relox de principes enseñanos a mejorar las vidas (...)” GUEVARA, *Apud in: id ibdem*, p. 32.

³⁰⁷ “governare il proprio tempo equivale a ben ordinare la propria vita attraverso il mezzo della conoscenza di sé”. *Id ibdem*, p. 32.

³⁰⁸ LAFFONT-BOMPIANI, *op cit.* Tratados com princípios de conduta, semelhantes ao texto de Guevara, eram bastante comuns. Até o século XVIII tratados, coleções de máximas e conselhos para reis e ministros, “Instituições” ou manuais educativos para príncipes ou homens de corte continuaram sendo publicados, como os que escreveram Erasmo e, mais tarde, Saavedra Fajardo, ambos de difusão universal. Vide ainda: MARAVALL, Jose Antonio. *Estado Moderno y Mentalidad Social (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Alianza Editorial, 1986 (primeira edição, 1972). Tomo I, p. 33.

³⁰⁹ *De vita beata*, ed. De Bertini, en el volumen preparado por este autor de *Testi spagnoli*, Turín, 1950; la cita en pág. 126. *Apud in: Id ibdem*, p. 57.

Jerónimo de Osorio descreveu o corpo da República como um relógio cujas peças funcionam regularmente³¹⁰. Essa significação do relógio atravessa o século e continua ainda em princípios do século XVII: o aventureiro inglês a serviço da Espanha, Sir Antonio Shirley (1565-1635), chama as partes da monarquia de “as rodas desse grande relógio”³¹¹. Diego de Saavedra Fajardo também associa a maquinaria política à imagem de um relógio³¹². O relógio é, em si, uma invenção que reflete a própria mentalidade do homem renascentista.

As primeiras décadas do século XVI foram vistas como o período de formação do Estado moderno. Atitudes práticas começaram a ser compreendidas como necessárias para o bem do Estado, como aparece em Maquiavel: o homem de ação precede o pensador que reflete sobre a ação política. Com isso, as invenções técnicas ganharam destaque, contribuindo para impor um pensamento racional. Nas palavras de Jose Antonio Maravall, ao escrever sobre a formação dos estados modernos e a nova mentalidade social: “Os políticos do novo tempo sentem um constante apetite e um renovado interesse pelos inventos mecânicos, já que em tantos aspectos da vida social experimentam a necessidade de mudar os usos e procedimentos habituais”³¹³. Esse é o momento do nascimento da Razão de Estado, segundo Friedrich Meinecke, que deve ser entendida como “a lei autônoma que rege as conexões entre seus meios ou recursos, que como tal tem que ser conhecida e aplicada pelo príncipe a fim de obter os resultados previamente programados”³¹⁴.

É interessante notar que, justamente ao longo dos anos de circulação do texto de Guevara e dos demais autores, o relógio aparecerá com significados variados em numerosos retratos. O próprio Tiziano talvez tenha conhecido o pregador de Carlos V, que esteve na Itália entre 1535-36 e, segundo Aliverti, certamente conheceu sua obra filosófica

³¹⁰ *De Regis Institutione*, Colonia, 1574, II, y 284; *De Justicia*, Colonia, 1574, I, 276, y II, 12-14 y 27; *De Nobilitate Civile*, Lisboa, 1542, 44. *Apud in: Id ibdem*, p. 57.

³¹¹ *El peso político de todo el mundo*, ed. De X. Flores, París, 1963; pág. 145. *Apud in: Id ibdem*, p. 57.

³¹² *Empresas*, ed. Cit., núm. LVII, pág. 450 y ss. En mi obra *El mundo social de la Celestina*, Madrid, 2ª ed., 1968; pág. 70 y ss., pueden verse otras referencias.] *Apud in: Id ibdem*, p. 57.

³¹³ “Los políticos del nuevo tiempo sienten una constante apetencia y un renovado interés por los inventos mecánicos, ya que en tantos aspectos de la vida social experimentan la necesidad de cambiar los usos y procedimientos habituales.” *Id ibdem*, p. 55.

³¹⁴ “la ley autónoma que rige las conexiones entre sus medios o resortes, que como tal tiene que ser conocida y aplicada por el príncipe a fin de obtener los resultados que previamente ha programado”. *Id ibdem*, p. 57.

moral, política e religiosa, com várias edições venezianas³¹⁵. Por isso a presença do relógio, como símbolo político, também esteve presente em seus retratos.

Em 1548 Tiziano foi para Augsburg, a chamado do imperador:

“Neste último ano [1548] a atividade de Tiziano parecia dedicada preferencialmente ao retrato; e não mais de personagens anônimos, mas pertencentes a uma alta classe social, príncipes, pontífices, reinantes. A sua fama era agora tão alta que não surpreende o convite posto por Carlos V para que fosse a Augsburg onde, em 1548, deveriam se reunir os grandes do Sacro Império Romano”³¹⁶.

O pintor permanece até o final de outubro de 1548 na cidade onde todas as grandes figuras da corte imperial estavam reunidas para a Dieta. As duas viagens do pintor a Augsburg (a segunda ocorre entre 1550-51) são momentos de intenso trabalho na realização de retratos – tanto da família quanto de membros da corte dos Habsburgo³¹⁷.

Na primeira viagem Tiziano executou o *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*, hoje no Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri [figura 48]. Granvelle era bispo de Arras, embaixador de Carlos V e conselheiro pessoal do imperador, admitido em sua corte em 1543. Após a morte do pai, Nicolas Perrenot de Granvelle, em 1550, o bispo o sucedeu na fidelidade ao imperador. Era, enfim, um dos homens fortes da corte Habsburga³¹⁸. Granvelle era ainda um grande mecenas das artes e um dos responsáveis pelo gosto da corte espanhola pela pintura de Tiziano. Na corte imperial ele atuou como um dos principais assessores artísticos e intelectuais entre as décadas de 1540 e 1560³¹⁹. Durante os anos de formação juvenil do príncipe Felipe II, foi um “culto intermediário entre esses personagens e artistas da importância de Antonis Mor, Leone

³¹⁵ ALIVERTI, *op cit*, p. 153, n. 125.

³¹⁶ “Come s’è visto, in questi ultimi anni l’attività di Tiziano sembrava dedicata di preferenza al ritratto; e non più di personaggi anonimi, ma appartenenti ad un’alta classe sociale, principi, pontefici, regnanti. La sua fama era ormai così alta, che non sorprende l’invito rivoltagli da Carlo V di recarsi ad Augusta dove, nel 1548, dovevano riunirsi i grandi del Sacro Romano Impero.” PALLUCCHINI, *op cit*, p. 120.

³¹⁷ Além do Imperador e de seus prisioneiros, Giovanni Frederico da Saxônia e Maurício da Saxônia, o pintor retrata ainda muitos personagens da corte como Maria, rainha da Hungria (irmã de Carlos V), suas parentes, Cristina da Dinamarca e Dorotea von der Pfalz, Maria Giacomina di Balden, viúva de Guglielmo I di Baviera, e suas quatro irmãs; o rei Ferdinando I, seus filhos Maximiliano, rei da Boêmia, e o Arquiduque Ferdinando, Emanuele Filiberto de Savoia, o duque de Alba etc. Muitos desses retratos, levados primeiro a Flandres e depois à Espanha, foram perdidos. PALLUCCHINI, *op cit*, p. 120.

³¹⁸ MANCINI, *op cit*, p. 40. ALIVERTI, *op cit*, p. 33.

³¹⁹ CHECA, *op cit*, p. 18.

Leoni e Tiziano”³²⁰. A correspondência de Granvelle com Tiziano – que discute inclusive questões a respeito do pagamento do pintor – tem mais de 20 documentos e foi mais intensa entre 1547-1551³²¹, e nela fica claro o papel do bispo como mediador entre o artista e os membros da Casa de Áustria.

Em setembro de 1548 Tiziano enviou os retratos de dois dos Granvelle, de acordo com uma carta escrita pelo pintor, enviada de Füssen, ao bispo: “Estou enviando as três pinturas que sua senhoria me encomendou para sua casa”³²². As três telas chegaram a Bruxelas antes de novembro de 1548. Em resposta a Tiziano, Granvelle escreveu:

“As telas apareceram, pelas quais e pela vossa diligência lhe agradeço infinitamente. Parece que falta um pouco das vivas cores, as quais eu creio que foram perdidas devido à umidade do tempo que tiveram para trazê-los, mas com tudo isso me contento muito, e bem se reconhece terem sido feitas das excelentes mãos de Tiziano”³²³.

Ao mencionar o problema sofrido pelas cores devido ao transporte, a carta explica o fato de a tela parecer ter sido retocada por algum pintor local após sua chegada a Bruxelas.

O *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle* é um dos mais intensos desse período na carreira de Tiziano. O que caracteriza esse quadro é a força da impostação da personagem no espaço. Seu corpo robusto domina quase toda a tela. O bispo se descola do fundo a partir do contraste entre o escuro de suas vestes e a iluminação difusa da parede que permite vislumbrar a sombra do personagem. Seu corpo monumental avança levemente em direção ao espectador, elevando seu braço esquerdo e deslocando-o para frente ao apoiar o livro com os dedos abertos sobre a mesa coberta com um veludo vermelho. Esse movimento soma-se ao olhar do modelo, que convida seu observador ao diálogo.

³²⁰ “Culto intermediario entre estos personajes y artistas de la importancia de Antonio Moro, León Leoni y Tiziano”. CHECA, *op cit*, p. 19.

³²¹ MANCINI, *op cit*, pp. 39-40.

³²² “I am sending the three paintings which your lordship commissioned from me to your home.” MANCINI, *op cit*. App. I, 174, cat. 52. O pintor havia realizado três retratos da família Granvelle: além de Antoine, pintou também Nicolas Granvelle, e Nicole Bonvalot, pai e mãe do bispo de Arras. MEIJER, Bert W. “Titian and the North”. In: AIKEMA, Bernard & BROWN, Beverly Louise. *Renaissance Venice and the North: crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*. London: Thames and Hudson, 1999, p. 548

³²³ “Sono comparsi li quadri, di quali e della diligenza vostra in essi ve ne ringrazio in infinito. Pare che manchino un pocheto del vivo colore, il quale io credo se gli sia smarrito per l’umidità del tempo che averan tenuto di portarli, però con tutto questo me contentano molto e ben si conoscono esser fatti dalla eccellente mano del Ticiano.” MANCINI, *op cit*, P. 176, Carta de Antoine Perrenot de Granvelle a Tiziano Vecellio, s.l., 4 de novembro de 1548.

Tiziano trabalha a aguda penetração nos traços fisionômicos do embaixador imperial, particularmente no olhar. As sobrancelhas erguidas e o brilho nos olhos demonstram atenção. A nitidez dos traços é acentuada pelo contraste entre a pele clara e a barba e cabelos escuros. Seu retrato parece ter sido captado num momento em que o bispo interrompia sua leitura, talvez chamado pelo soar da campainha do relógio sobre a mesa. Esse mecanismo, originário de Augsburg, segundo Gronau, ou de Nuremberg, segundo Rowlands³²⁴, relaciona-se aqui aos papéis políticos de Granvelle, como o de embaixador e conselheiro imperial, e o de clérigo.

O retrato de Granvelle pode ser visto como uma prefiguração daquilo que seria mais claramente desenvolvido no *Retrato de Cristoforo Madruzzo*: um retrato que evoca uma ação, a cristalização de um instante, de um evento passageiro captado em meio às tarefas cotidianas. Porém, no caso de Granvelle, não se trata de uma *misè-en-scene* do relógio, como poucos anos depois será orquestrado por Tiziano no retrato do príncipe tridentino. No retrato de Madruzzo, a data “1552” está marcada em escorço na lateral da caixa metálica, acima do brasão associado à insígnia pessoal do cardeal, como se fossem gravados no metal. Tanto a data quanto o brasão dão ao relógio a dimensão do presente. Essas duas notações aproximam o objeto da figura do cardeal, e o afastam dos significados mais etéreos e de tendências moralizantes: o brasão indica a posse do relógio e, portanto, sua materialização como objeto de uso prático. O registro do ano mostra que se trata de uma data importante para o personagem, uma vez que esta já havia sido registrada no alto do quadro. Na tela de Madruzzo, o relógio tem dimensões grandes. Ele parece bem maior do que a mão do personagem e é visto de baixo para cima, o que ressalta sua importância e o enobrece no conjunto da composição. Já o relógio de Granvelle é um objeto bastante diminuto e visto de cima para baixo. O pintor não destaca o dourado do ouro como fará na tela de Madruzzo. Nos dois quadros aparecem papéis dobrados como cartas. Na tela de Granvelle, além de indicar a presença da correspondência em suas atividades cotidianas, a carta não é nada mais que o local utilizado pelo pintor para assinar a tela³²⁵ – o que era bastante comum na época. Já na tela de Madruzzo, os papéis receberam um grande destaque e poderiam conter inscrições que fizessem referência a algum evento da época.

³²⁴ MEIJER, *op cit*, p. 548.

³²⁵ “Titianus/D Cador[e]”.

Porém, estão ilegíveis hoje, provavelmente devido à dificuldade de conservação e aos diversos restauros.

O relógio presente na tela de Granvelle também não está ali por acaso. Ao ser retratado no ano seguinte por Antonis Mor, pintor holandês que se encontrava a serviço do embaixador em Bruxelas naquele ano, Granvelle se faz representar novamente ao lado de um relógio mecânico. A tela de Mor [figura 49] é claramente baseada na de Tiziano, apesar de não se tratar de uma cópia. O retratado tem quase a mesma postura e a tela é organizada em composição análoga. O embaixador tem os mesmos anéis nos dedos e segura um par de luvas semelhante ao da tela de Tiziano. No retrato de Mor há ainda uma mesa de apoio onde um pequeno livro aparece entreaberto. O pintor holandês também trabalhava para diversos membros da família Habsburgo e era profundamente influenciado pelos retratos de Tiziano, que havia visto em Bruxelas na mesma época. No entanto, Mor trabalha com mais precisão na descrição das formas e das texturas, principalmente na veste preta do retratado. A pose de seu modelo é menos relaxada que em Tiziano, e a figura parece aprisionada num padrão geométrico rígido. As sombras no rosto, acentuadas, fazem com que o nariz fique numa silhueta nítida. O rosto do personagem revela-se mais sério, e apresenta certo desdém aristocrático³²⁶.

A posição de Antoine Perrenot de Granvelle na corte era de grande importância para o projeto imperial de Carlos V, o da monarquia universal. Os anos de 1548 e 1549 foram os momentos de maior pujança do poder do imperador, que havia vencido recentemente os protestantes da Liga de Smalkalda na Batalha de Mühlberg. Na Dieta de Augsburgo reuniam-se as principais figuras políticas da época e Tiziano retratou várias delas. Ao ser pintado por dois grandes artistas da época³²⁷, Granvelle se mostra como conselheiro imperial, deixando de lado – como o faz Madruzzo – seus trajes bispais. Granvelle era promotor, sob o comando de Carlos V, de uma verdadeira estratégia política que visava estender a influência do poder Habsburgo ao território italiano. Para tanto, ele articulava contatos com intelectuais simpatizantes da causa imperial. Essa promoção era feita por meio do cuidado com a imagem e a propaganda imperial de diversas formas:

³²⁶ CAMPBELL, *op cit*, pp. 237-239.

³²⁷ Antonis Mor será a partir de então protegido de Granvelle e chamará a atenção de toda a corte espanhola e de seu ramo residente em Portugal. Mor trabalhará intensamente para Maria de Hungria retratando diversos personagens de sua família, e servirá na corte de Felipe II por vários anos.

festas na corte, entradas triunfais nas cidades, poesia, obras historiográficas, livros, medalhas e retratos de aparato³²⁸.

Existem ao menos outros três retratos de Granvelle com relógio. Na tela atribuída a Willem Key em estudo recente³²⁹ [figura 50], ele aparece vestindo a púrpura cardinalícia, que obteve em 1561 (mesmo ano do quadro). O relógio aqui presente é em forma de torre, similar, mas não idêntico, ao do representado por Tiziano. As outras duas telas [figuras 51 e 52] são cópias diretas do pintor veneziano, e não foram encontradas suas atribuições.

Percebe-se que a presença de relógios em seus retratos é fundamental para Granvelle. Ele não apenas conhecia, como havia sido aluno de Antonio Guevara e era, portanto, sensível a seus preceitos: tanto em relação à figura do relógio, quanto sobre a imagem do soberano. Assim, Maria Ines Aliverti supõe a importância de Granvelle em relação à imagem do relógio na retratística imperial:

“É minha opinião que o próprio Granvelle tenha sido o inspirador político dos vários retratos com relógios, inevitavelmente aqueles que o representam, mas também como exemplo aquele tizianesco do Madruzzo, e enfim que tenha dado impulso até mesmo para este do Dória”³³⁰.

Lembremos que a autora se refere ao *Retrato de Andrea Doria com o gato e o relógio*. O almirante conhecia Granvelle, com quem tratou de política diversas vezes, e é possível que tenha conhecido também Guevara e sua obra. Tanto o historiógrafo franciscano quanto Dória haviam participado da expedição a Túnis, em 1535, contra o Império Otomano³³¹. Ele devia, portanto, conhecer a obra de Guevara, e talvez partilhasse de seus princípios políticos. O relógio presente no retrato do almirante tem a forma de um vaso inserido em uma estrutura sustentada por quatro finas colunas, e uma campainha no alto. O objeto não se assemelha, porém, ao que o almirante havia recebido de presente de

³²⁸ Pierre Curie discute esse assunto em *Quelques portraits du Cardinal de Granvelle, in Les Granvelles et l'Italie au XVI^e siècle: le mécénat d'une famille*, atas do colóquio de Besançon 2-4 de outubro de 1992, a cura di Jacqueline Brunet e Gennaro Toscano, Besançon, Cêtre, 1996. *Apud in: ALIVERTI, op cit*, p. 33.

³²⁹ *Id ibdem*, p. 33.

³³⁰ “E’ mia opinione che proprio il Granvelle sai stato l’ispiratore politico dei vari ritratti con l’orologio, inevitabilmente quelli che ritraggono lui, ma anche ad esempio quello tizianesco del Madruzzo, e infine che abbia fornito l’impulso primo anche per questo del Doria.” *Id ibdem*, p. 33

³³¹ Guevara como historiógrafo das empresas imperiais e Dória como comandante de frotas.

Maximiliano de Habsburgo, em sua passagem por Gênova em 1548, descrito pelo *recamadore* Valentini e também no inventário de Giovanni Andrea Dória em 1606. O relógio descrito era bem elaborado em sua decoração, que representava a fundação da Casa de Áustria, com o imperador no trono e sete eleitores do império. Já o relógio do retrato tem a face que está virada para o espectador decorada com um medalhão, no centro do qual há uma radial de oito raios que, segundo Aliverti, se relaciona ao emblema da rosa dos ventos, também presente no mastro da galera de Dória. Esse desenho se aproxima ao da bússola cardânica, nome derivado de Girolamo Cardano, mas cuja invenção é atribuída também ao famoso relojoeiro de Carlos V, Gianello della Torre. O relógio podia ser usado, se somado a outros instrumentos, para determinar com precisão a localização das embarcações em alto mar. Aliverti conclui: “A presença do relógio no retrato de Dória, com a referência ao instrumento náutico, assume, portanto, a fundamental e certamente não marginal função de sublinhar a importância dos novos mecanismos de precisão”³³². Andrea Dória queria transmitir simbolicamente sua missão política através do instrumento da prática naval.

Voltando ao relógio do cardeal e príncipe-bispo de Trento, é notável que a ornamentação de sua caixa metálica seja muito rica e visível, e permite que o observador visualize os detalhes da decoração que imita o delicado trabalho de um ourives. Seguir os diversos significados simbólicos do relógio na iconografia não é tarefa simples. Pela trajetória seguida até o momento, nos parece que as conotações relacionadas aos temas da *vanitas* e do *memento mori* – intensamente perseguidos até o início do século XVI – estão já distantes desse campo retratístico que tem em seu horizonte a representação do homem político e de ação, voltado para a praticidade e a regularidade do mundo do Estado moderno. Isso não quer dizer que tais temas estejam completamente ausentes. O relógio do cardeal Madruzzo tem no alto uma vela já queimada, com uma pequena chama acesa. É intrigante que nenhum autor até hoje tenha chamado a atenção para o detalhe da vela que não está de todo escondida. Essa vela não é de verdade, e sim moldada como parte da decoração do mecanismo e pode se relacionar tanto à ideia da presença divina quanto à

³³² “La presenza dell’orologio nell’ritratto di Doria, con il richiamo allo strumento nautico, assume quindi l’ulteriore, e non certa marginale funzione, di sottolineare l’importanza delle nuove meccaniche di precisione.”. ALIVERTI, *op cit*, p. 37.

queima, ao desgaste daquilo que hoje está inteiro, retomando assim a temática da *vanitas*. As duas conotações, moral e política, estão reunidas na figura simbólica do relógio mecânico e, para chegarmos à compreensão desse retrato e da atitude do cardeal, é preciso entender o porquê da presença desse relógio na tela.

Mostramos ao longo deste capítulo diversos retratos com relógio pintados por Tiziano. Com exceção do *Retrato de Sperone Speroni*, são relógios em forma de torre, sendo alguns bastante parecidos: particularmente os relógios presentes nos retratos de Eleonora Gonzaga, do Cavaleiro da Ordem de Malta e o de Fabrizio Salvaresio. H. E. Wethey acredita se tratar sempre do mesmo mecanismo que pertenceria, portanto, ao pintor, e não aos modelos. Mas basta observar atentamente esses retratos para perceber que os relógios são distintos, e que por seu alto apreço e elevado valor cumpriam ainda o papel de denotar o nível social dos retratados, o que nos leva a crer que pertencessem a eles. O relógio de Cristoforo Madruzzo é ainda mais particular em seu formato e em suas diferenças. Duas indicações exteriores ao quadro reforçam que o mecanismo devia pertencer ao cardeal. Ao estudar o retrato na Casa Salvadori, em 1865, Crowe e Cavalcaselle anotaram que “o relógio, como o tapete verde, se conservaram sempre na Casa Salvatori”³³³. Devem ter sido, portanto, herdados juntamente com o retrato, conforme indica um inventário de cerca de 1618, que relata os bens deixados como herança por Gianangelo Gaudenzio Madruzzo, sobrinho-neto de Cristoforo, a sua esposa, Alfonsina Gonzaga di Novellara. No documento é citado “um Relógio de mesa em forma de torrezinha”³³⁴. A segunda indicação é de que o relógio presente no quadro talvez possa ser o que Madruzzo recebeu de presente do imperador na ocasião da entrada de Carlos V em Trento, em 2 de julho de 1541, “alle ore 14”³³⁵.

Como já foi mencionado, Carlos V era um colecionador, com gosto particular pelos objetos mecânicos. Na verdade não apenas ele, mas o interesse dos Habsburgo por

³³³ “L’orologio, come il verde tapetto, si conservano sempre nella Casa Salvatori.” CROWE e CAVALCASELLE, *op cit*, p. 136.

³³⁴ “uno Horologio da tavola in forma di torricella” (nota 59: C. G., *Arredi domestici di un gentilhoumo trentino al principio de XVII secolo*, in “Archivio Trentino”, XVII, 1902, p. 219. Sull’abitazione rivana di Alfonsina Gonzaga si veda M. L. Crosina, *Cultura e Società a Riva al tempo dei Madruzzo*, in *Madruzzo e l’Europa...* p. 725, nota 42, que todavia não menciona o artigo de C. G.) *Apud in*: PANCHERI, *op cit*, p. 63.

³³⁵ Indicado por Marco Sartori, *La vita suburbana nel Cinquecento: il palazzo delle Albere a Trento ed il cardinal Cristoforo Madruzzo*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a.a. 1988-1989, pp. 34-35. *Apud in*: VALCANOVER, *op cit*, p. 163 e PANCHERI, *op cit*, p. 63.

relógios mecânicos, e por isso pela proteção dos melhores relojoeiros, foi constante ao longo de décadas. A primeira corporação de relojoeiros foi instituída por Federico III, imperador Habsburgo de 1452-1493, e ratificada por Rodolfo II, imperador Habsburgo, em 1596³³⁶. A região próxima a Trento tinha, nessa época, grande produção relojoeira, principalmente nas cidades de Augsburg e Nuremberg, de onde Roberto Pancheri crê provir o relógio de Madruzzo, e também Viena e Innsbruck³³⁷.

O relógio presente na tela, altamente decorado, apresenta na lateral em escorço o brasão de Cristoforo Madruzzo [figura 53], composto a partir de outros três brasões [figura 54]. O primeiro, chamado *Madruzzo antico*, tem origem no século XII e aparece no centro do brasão com uma sessão vermelha no alto, e três faixas vermelhas na vertical, intercaladas com duas faixas em prata. O segundo provém da região de Nanno, no vale de Non, e aparece nos 1º e 4º quadrantes, intercalando três bandas azuis e três prateadas. Por fim, o brasão da família de sua mãe, Sparrenberg, de fundo preto, cinco picos de montanhas em prata, escalonadas sobre uma banda vermelha³³⁸. E para completar, Cristoforo acrescenta o chapéu cardinalício, como aparece na medalha de 1548 cunhada por Ludwig Neufahrer [figura 14]. Todos os elementos são perfeitamente visíveis na lateral do relógio, e foram representados em detalhes por Tiziano. O brasão cumpre a função de identificar o personagem retratado, que talvez tivesse também seu nome registrado numa das folhas de papel presentes na tela, as quais hoje estão indecifráveis. Abaixo do brasão vemos o tema da Fênix queimando sob o sol, também presente na medalha de Neufahrer, e ainda mais explícito na de 1546 de Annibale Fontana [figura 12]. Com a Fênix em meio às chamas, Madruzzo incorporara, a partir de 1539, a empresa “Ut vivat” (para que viva), que Camesasca interpreta: “um príncipe cristão deve sentir o fogo santo e o fogo do Espírito divino, que só pode conduzir, pela via da felicidade terrestre e eterna, o príncipe, o povo e os comuns”³³⁹. No centro do quadrante do relógio há um sol radiante, semelhante ao que aparece no verso de outras medalhas do cardeal, por exemplo na de Pietro Paolo Galeotti

³³⁶ LENNER, Antonio, “L’arte dell’ orologeria nel trentino e nel sudtirolo”. In: BRUSA, *op cit*, p. 241.

³³⁷ PANCHERI, *op cit*, p. 63.

³³⁸ PRATO, Giovanni Battista, “Gli stemmi Madruzzo”, In: DAL PRÀ, 1993, *op cit*, p. 105.

³³⁹ “un príncipe cristiano deve sentire il fuoco santo e il santo lume dello Spirito divino, che solo può condurre sulla via della felicità terrestre ed eterna príncipe, popolo e comune” [Gelli]. *Apud in*: CAMESASCA, 1987, p. 89.

[figura 55]. Foi mostrado anteriormente que a imagem do sol unida à do relógio é o símbolo da prelatura, como aparece em Cesare Ripa.

Por isso, é preciso retomar o significado do relógio nesse retrato não apenas do ponto de vista da tradição iconográfica, na qual ele sem dúvida se insere, nem vê-lo restrito aos retratos de corte, que deixam transparecer o espírito da insurgência do Estado moderno. O relógio na tela de Madruzzo apresenta antes uma especificidade ausente nos demais retratos. Ao expor o mecanismo escondido atrás da cortina, Madruzzo torna-se coadjuvante de seu próprio retrato. A data “1552”, registrada uma segunda vez na tela, na lateral da caixa metálica, além da hora claramente visível indicada pelo ponteiro, nos faz pensar que Madruzzo não via no relógio apenas um objeto simbólico, e sim um objeto de comentário, a notação de uma data, de um momento preciso, o registro de um evento.

Segundo a narrativa de Hubert Jedin, o grande relógio de torre que Madruzzo havia mandado construir na antiga residência episcopal marcava a primeira hora do dia (cerca de nove e meia da manhã no horário de hoje) no momento da primeira procissão do Concílio, em 13 de dezembro de 1545³⁴⁰, cuja abertura foi oficializada uma hora depois. O ponteiro do relógio do retrato de Madruzzo, bastante visível – o que não ocorre em todos os retratos de Tiziano – aponta para as duas e quinze, ou seja, precisamente a hora da abertura. Conforme se pergunta Camesasca, a tela de Tiziano seria uma referência à abertura do tão aguardado Concílio?³⁴¹

Mas Camesasca retorna a outro episódio. Em 1548 o concílio foi interrompido e transferido para Bolonha, por imposição do papa. Após o retorno do Concílio a Trento, em 1551, o mesmo é interrompido novamente em 1552, devido à ameaça do avanço das tropas de Maurício, duque da Saxônia, sobre Innsbruck. O receio de um ataque fez não apenas com que Carlos V fugisse, mas também todas as sessões do Concílio foram suspensas, e todos os clérigos deixaram a cidade. A interrupção da reunião foi anunciada pelo próprio príncipe-bispo em 24 de abril de 1552, por ordem papal, declarada no consistório de 15 de abril. Com isso, Camesasca supõe que a pintura faria referência a tal ato de obediência ao pontífice.

³⁴⁰ JEDIN, 1957, *op cit*, p. 574.

³⁴¹ CAMESASCA, 1987, *op cit*, p. 89.

Mas é preciso lembrar: Madruzzo atuou diversas vezes como mediador entre as forças do papa e as do imperador. Não foi, porém, um mediador neutro, e sim principalmente um embaixador ou representante dos interesses do imperador. Para o príncipe-bispo tridentino, recepcionar o concílio em sua cidade foi o mais importante evento de sua vida, sem o qual, provavelmente, pouco se teria registrado de sua pessoa. Que Trento tenha sido o local escolhido, se deveu à vontade de Carlos V de ter a grande e esperada reforma católica diretamente supervisionada por seus cortesãos numa fatia do território imperial. Portanto, não é como cardeal, e sim como homem de Estado, fiel aos Habsburgo, em seus trajes negros, que Madruzzo se faz representar. Considerando este grande retrato de corpo inteiro, das mãos daquele que foi reconhecido como o maior retratista de sua época, tela que seria orgulhosamente exibida por Madruzzo como registro do comando de sua cidade, auxiliado por seus dois sobrinhos retratados por Moroni, é arriscado supor que ele aponte à fidelidade ao papa e à derrota do concílio, em sua nova interrupção, conforme supunha Camesasca.

Ao contrário, o retrato marca simbolicamente o sentido de sua missão política e a fidelidade ao imperador. Com isso é possível ler na presença do instrumento mecânico, recebido como presente de Carlos V, o registro da hora da abertura do Concílio, recuperado na sua reabertura, em 1551-52, constituindo assim uma continuidade simbólica da reunião e de seu papel como anfitrião e embaixador do imperador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* de Tiziano é uma importante peça da museografia brasileira e que, pela primeira vez, neste trabalho, recebeu a atenção de um estudo monográfico em língua portuguesa. Nosso interesse foi o de tentar evidenciar não apenas aspectos precisos da obra, e sim o de inseri-la no contexto mais amplo de sua execução. Nesse sentido, o retrato foi considerado o ponto de partida, como objeto documental de uma época, para que se investigasse a figura de seu personagem principal e suas relações com as políticas imperiais e eclesiásticas entre os anos 1530 e 1550 na região de Trento.

Como foi visto, Cristoforo Madruzzo foi príncipe-bispo de Trento e cardeal da Igreja Católica. Ao mesmo tempo foi funcionário e representante de Carlos V, Imperador do Sacro Império Romano Germânico. Exercendo essas funções, Madruzzo recebeu em sua cidade o Concílio de Trento, que havia anos era ambicionado por Carlos V e por diversos membros da comunidade eclesiástica, que desejavam realizar na Igreja uma reforma que acabasse com práticas como as de simonia, nepotismo, a maneira pelas quais os cargos eram preenchidos e a acumulação de riquezas por parte da cúpula curial. O Concílio, porém, era visto pelos papas como uma ameaça a seu poder supremo uma vez que a reunião poderia fazer valer suas decisões acima da vontade do pontífice. Por esse motivo, e por ser representante das duas forças – imperial e eclesiástica – Madruzzo atuou como mediador entre os interesses de Carlos V e os dos diversos papas que presidiram o concílio.

Os aspectos de sua atuação política estão presentes na maneira pela qual o cardeal se faz representar. Em suas medalhas, encomendadas a artistas italianos e alemães, por vezes utilizadas como instrumento de apresentação em suas viagens diplomáticas, ele oscila entre se caracterizar como bispo, cardeal ou com seus títulos laicos de barão ou governador de Milão. Varia também sua vestimenta e a presença ou ausência do barrete cardinalício nas imagens, assim como nos reversos, a presença de seu brasão ou dos emblemas.

No retrato, cuja datação em 1552 nos parece agora confirmada, o anfitrião do Concílio de Trento se faz mostrar, na verdade, como representante imperial, trajando as mesmas roupas pretas utilizadas pelos demais embaixadores e conselheiros de Carlos V,

como Don Diego Hurtado de Mendoza ou Antoine Perrenot de Granvelle. O único sinal de Madruzzo como cardeal na tela é o chapéu cardinalício que aparece gravado em escorço no relógio como parte de seu brasão. Nesse sentido, fica claro que Madruzzo quis se apresentar antes como funcionário imperial do que como membro da cúria romana. Seu retrato não pertencia à esfera do privado, mas era uma representação para ser exibida em público, ao lado dos retratos de seus sobrinhos – Ludovico e Gian Federico Madruzzo – pintados por Gian Battista Moroni na mesma época e em visível similitude com o retrato do tio. Exibição que visava mostrar a eminência de sua figura na cidade tridentina e a herança do poder da família Madruzzo, que seria transmitida a partir da regência de Cristoforo como príncipe-bispo.

Depois de discorrer sobre o contexto tridentino e sobre os aspectos técnicos do quadro, o último capítulo do texto aborda o aspecto de maior relevância desta tela. Como foi observado, mais do que um retrato com relógio, entre os diversos pintados por Tiziano, a tela de Cristoforo Madruzzo se constitui como aquilo que chamamos de uma *misè-en-scene* do relógio. O personagem é representado em meio à ação de abrir a cortina e revelar o relógio mecânico que marca, conforme indicamos, a hora da abertura do Concílio de Trento. Pela centralidade assumida pelo mecanismo na tela, consideramos pertinente recuperar a tradição iconográfica segundo a qual a presença do relógio mecânico simbolizava, nas imagens, aspectos morais. Seguindo os textos de Laura Dal Prà e de Roberto Pancheri mostramos como a figuração de relógios surgiu da herança da representação de clepsidras como lembrança da passagem do tempo e da proximidade da morte e sob a perspectiva cristã do aviso da necessidade de se seguir uma vida correta.

A introdução do mecanismo nos retratos adquiriu conotações diversas que por vezes mantiveram as simbologias anteriores, mas o relógio também passou a ser visto como um símbolo da regularidade do mundo que, com o desenvolvimento da ciência, se tornava cada vez mais racional e preciso. O relógio mecânico, também, foi apreciado por colecionadores, como o próprio Carlos V. No ambiente da corte habsburga, o interesse pelo mecanismo esteve em parte associado, conforme demonstraram Maria Ines Aliverti e José Antonio Maravall, à proliferação de textos políticos que associavam o bom governo à regularidade traduzida na imagem das engrenagens de um mecanismo como o relógio. Esses vários significados podem ser observados, em maior ou menor intensidade no *Retrato*

do Cardeal Cristoforo Madruzzo. Em primeiro lugar, as conotações ligadas às investigações sobre a passagem do tempo estão presentes se considerarmos o interesse de Tiziano por esse tema. Conforme apontou Erwing Panofsky, o pintor não apenas o trabalhou em telas alegóricas, como pintou ao menos seis retratos com relógio sobre os quais discorreremos no quarto capítulo desta dissertação. Em segundo lugar, o relógio pode ser compreendido na esteira da política imperial, conforme aponta Aliverti. De acordo com a autora, Antoine Perrenot de Granvelle, embaixador de Carlos V, teria se inspirado no texto de Antonio de Guevara, *Relox de Principes*, a partir do qual os relógios nos retratos seriam compreendidos como a demonstração da regularidade e das articulações políticas.

No entanto, este relógio presente na tela do MASP nos parece, mais do que um objeto, o personagem central de toda a cena. O retrato de Madruzzo se destaca dos demais no sentido de dar ao relógio uma importância quase documental. Ele não é simplesmente um objeto simbólico de significados mais amplos. A data do quadro é gravada não apenas no canto superior direito da tela, sobre o fundo neutro, como era costumeiro ocorrer, mas aparece também em esborço sobre o próprio instrumento mecânico. Este dado, somado à hora legível no quadrante, sugerem, como afirma Camesasca, que este relógio traga uma referência pontual, factual, de um evento histórico. Segundo a hipótese desse autor, este evento seria a segunda interrupção do Concílio de Trento em 1552. No entanto, isso revelaria o interesse do cardeal em demonstrar sua fidelidade ao papa, que havia requisitado essa interrupção devido à ameaça das tropas de Maurício da Saxônia sobre a região tridentina. Como nos foi possível verificar, porém, Madruzzo era mais inclinado à fidelidade ao imperador do que ao pontífice. Esse retrato não foi enviado como presente nem para o papa, nem para o imperador. Também não era um retrato pertencente à esfera do privado, mas permaneceu no Castel del Buonconsiglio em Trento e celebrava a figura de Madruzzo em sua atuação política, construindo e consolidando sua imagem e sua posição como homem de Estado entre seus contemporâneos. Este retrato, provavelmente iniciado em 1551, dificilmente desejaria registrar o momento da derrota, tanto católica quanto imperial, marcada pela segunda interrupção do Concílio de Trento, havia pouco retomado. Assim, consideramos pertinente supor que nesta obra, no registro da hora e da data no relógio, verifica-se, acima de tudo, a comemoração do cardeal ao triunfo do imperador

sobre o papa ao conseguir o retorno do Concílio à cidade de Trento, após a sua primeira interrupção e transferência para Bolonha, entre 1548 e 1551.

Uma obra de arte pode ser lida de infinitas maneiras e permite diversas interpretações. A análise de um retrato depende do conhecimento do contexto no qual ele foi elaborado, devendo-se levar em consideração o artista, o modelo, e os fatores que levaram a obra a ser executada daquela forma. No presente trabalho procuramos compreender o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, de Tiziano, como o herdeiro de determinada tradição iconográfica, e como o documento de uma época, o que nos permitiu articulá-lo com diversos aspectos da sociedade italiana do século XVI, além de ver, neste retrato, o registro preciso de um evento marcante na vida do cardeal.

IMAGENS



Figura 1: (1552) Tiziano Vecellio, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. Óleo sobre tela, 210 x 109 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP).



Figura 2: (1541), Tiziano Vecellio, *Retrato de don Diego Hurtado de Mendoza*. Óleo sobre tela. Palazzo Pitti, Florença.



Figura 3: Caramona, *Retrato de Diego Hurtado de Mendoza*. Biblioteca Nacional, Madrid.



Figura 4: Tiziano, *Retrato de Carlos V com o Cão*, 1533.

Óleo sobre tela, 192 x 111 cm. Museo del Prado, Madrid.



Figura 5: Jakob Seisenegger, *Retrato de Carlos V com o Cão*, 1532. Óleo sobre tela, 205 x 123 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 6: Tiziano Vecellio, *Retrato de Federico Gonzaga, duque de Mantua*. 1529. Óleo sobre tela, 125 x 94 cm. Museo del Prado, Madrid.



Figura 7: Vittore Carpaccio, *Retrato de Cavaleiro*, 1510. Têmpera sobre tela, 218 x 152 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Figura 8: Moretto da Brescia, *Retrato de Gentilhuomo*, 1526. Óleo sobre tela, 201 x 92 cm. National Gallery, Londres.



Figura 9: Palazzo

Geremia, Trento, fachada.



Figura 10: Palazzo Geremia,

Trento, fachada (detalhes).



Figura 11: (1540), Ludwig Neufahrer, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. Medalha fundida e gravada em prata. 45,5 mm; 26,30 g. Bolzano, Coleção privada.



Figura 12: (1546) Annibale Fontana, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. Medalha fundida em bronze em Milão. 58 mm, Milão, Civiche Raccolte.



Figura 13: Annibale Fontana, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. Medalha fundida em bronze, 59 mm. Milão, Civiche Raccolte.



Figura

14: (1548), Ludwig Neufahrer, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. Medalha fundida e gravada em bronze ou bronze dourado. 43 mm; 32,60 g. Dourada. Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, coleção Negrioli.



Figura

15: Annibale Fontana, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. Medalha fundida em bronze dourado em Milão, 60 mm. Trento, Castello del Buonconsiglio – Monumenti e collezioni provinciali.



Figura 16: Giovanni Battista Moroni, *Retrato de Ludovico Madruzzo*. Datável em 1551-1552, óleo sobre tela. 202 x 117 cm. Chicago, Art Institute, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, inv. 29.912.



Figura 17: Giovanni Battista Moroni, *Retrato de Gian Federico Madruzzo*. Datável em 1551-1552, óleo sobre tela. 201,9 x 116,8 cm. Washington, National Gallery of Art, inv. 1579.



Figura 18: Tiziano Vecellio, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, antes do restauro de 1907 c.



Figura 19: Tiziano Vecellio, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. Fotografia em seguida do restauro de 1907.



Figura 20: Francesco Terzi, *Retrato de Carlos V*, 1550. Óleo sobre tela, Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 21: Tiziano Vecellio, *Retrato de Felipe II*, 1551. Óleo sobre tela, 193 x 111 cm, Madrid, Museo del Prado.



Figura 22: Tiziano Vecellio, *As três idades do homem*, c. 1512, Óleo sobre tela, 90 x 152 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland.



Figura 23: Tiziano Vecellio, *Alegoria do tempo governado pela prudência*, c. 1565, Óleo sobre tela, 76 x 69 cm, Londres, National Gallery. Inscrições: *EX PRAETERITO / PRAESENS PRVDENTER AGIT / NI FVTVRV(M?) ACTIONEM DETVRPET* [(“[Instruído] pelo passado, o presente atua com prudência por medo de que o futuro arruine [seus] atos”)].

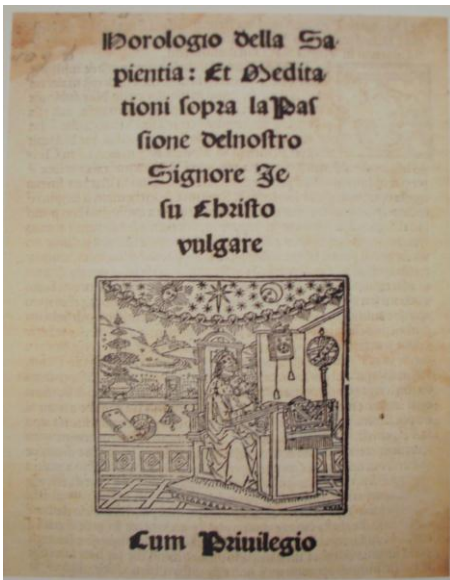


Figura 24: Frontispício do livro *Horologio della Sapia: et Meditazioni sopra la Passione del nostro Signore Jesu Christo vulgare* (Veneza 1511), de Enrico Susa.



Figura 25: Jacopo Sellaio, *Triunfo do Tempo*. C. 1480. Óleo sobre madeira, Fiesole, Museo Bandini.



Figura 26: Emblema de Guillaume de la Perrière, *Le Theatre des Bons Engins*, Paris, por Denys Ianot Impimeur & Libraire, 1539, n. 71.



Figura 27: Emblema de Guillaume de la Perrière, *Le Theatre des Bons Engins*, Paris, por Denys Ianot Impimeur & Libraire, 1539, n. 68.



Figura 28: *Prelatura*, in Cesare Ripa, *Iconologia*,

Roma, 1593.



Figura 29: Cópia ou derivação antiga de Rogier van der Weyden, *Homem com flecha*, c. 1450, 75 x 50 cm, Óleo sobre painel, Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Inscrições na faixa preta: “Hora est jam / nos de supno surgere / Ad Roman Paulus / Quia novissima hora est / Epist. Johis.” [“Já é hora / acordemos do sono / De Paulo para Romanos / Pois é a hora novíssima / Epístola de João”].

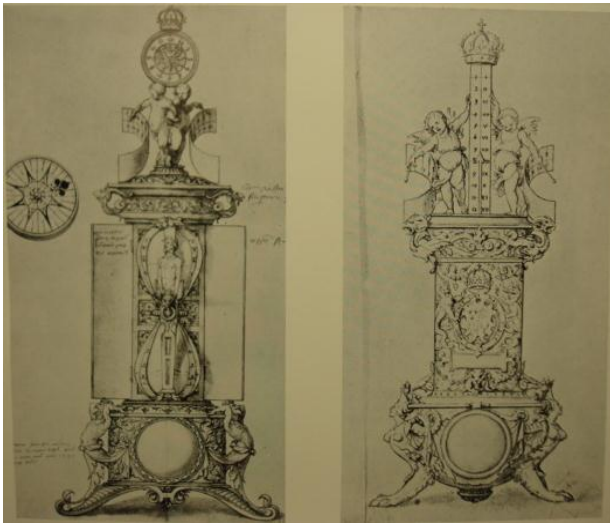


Figura 30: Hans Holbein, o jovem. *Dois projetos de relógios*. Inglaterra. Na esquerda, relógio completado após a morte do artista e apresentado a Henrique VIII.



Figura 31: Hans Holbein, o jovem, *Retrato de Nikolaus Krazzer*. 1528. Têmpera sobre carvalho, 83 x 67 cm. Louvre, Paris.



Figura 32: Hans Holbein, o jovem, *Jean de Dinteville and Georges de Selve (Os Embaixadores)*. 1533. Oléo sobre carvalho, 207 x 209 cm.



Figura 33: Hans Holbein, o Jovem, *Retrato da família de Thomas More*, desenho preparatório, c. 1527-28. Basilea, Öffentliche Kunstsammlung, Esboço com pena e pincel pretos e ponta de giz 38,9 x 52,4 cm.



Figura 34: Rowland Lockey, *Retrato da família de Thomas More*, a partir de Hans Holbein, o jovem.1593. Nostell Priory, West Yorkshire.



Figura 35: Hans Holbein, o jovem, *Retrato do mercador Georg Gisze*, 1532, Óleo sobre madeira 96,3 x 85,7 cm, Staatliche Museen, Berlin. Inscrição na parede ao fundo: *Nulla sine merore voluptas* “não há prazer sem pesar”].



Figura 36: Paris Bordon, *Retrato de Alvise Contarini* (?), c. 1525-50, Óleo sobre tela, 94 x 70 cm. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



Figura 37: Paris Bordon, *Retrato de Thomas Stachel*, 1540, Óleo sobre tela, 107 x 86 cm, Musée du Louvre, Paris. Inv. 1179. Inscrição no pilar à esquerda: “[AE]TATIS SVAE ANN XXVII / MDXXXX”. Embaixo um brasão com um grifo e as iniciais T.S. Na carta dobrada na mão do retratado: “Sp.le domino Jeronimo Craft [...] / Magior suo semper observans / Augusta”. Assinado no braço da cadeira, à direita: “par[...]”.



Figura 38: Parrasio Micheli, *Retrato de Dama*, c.

1565. Gênova, Galleria di Palazzo Rosso.



Figura 39: Hans Mielich, *Retrato da Arquiduquesa Anna de*

Áustria, 1556. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 40: Tiziano Vecellio, *Retrato de Eleonora Gonzaga*, 1538, Óleo sobre tela, 114 x 102 cm, Florença, Uffizi.



Figura 41: Tiziano Vecellio, *Paulo III e seus netos Alessandro e Otavio Farnese*, 1546, Óleo sobre tela, 210 x 174 cm, Nápoles, Galeria Nacional de Capodimonte.



Figura 42: Tiziano, *Retrato de Sperone Speroni*, c.1544. Óleo sobre tela, 113 x 93,5 cm. Treviso, Musei Civici sede di Santa Caterina, inv. P.273.



Figura 43: Rubens, *Retrato de Carlos V e Isabel de Portugal*, a partir de Tiziano. S.d.. Óleo sobre tela, 114 x 166 cm. Coleção dos Duques de Alba, Madrid.



Figura 44: Tiziano, *Retrato de um suposto cavaleiro da Ordem de Malta (o cavaleiro do relógio)*. 1550. Óleo sobre tela, 122 x 101cm. Museo del Prado, Madrid.

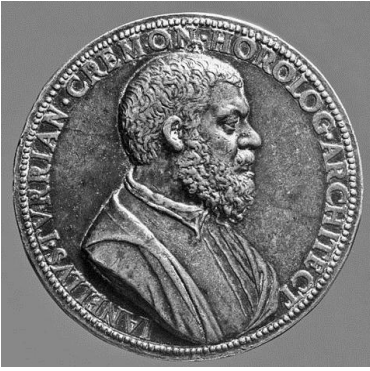


Figura 45: Jacopo da Trezzo, *Medalha do relojoeiro e arquiteto Giannello della Torre*. 1550ca. Bronze, 8cm. Walters Art Museum, Baltimore.



Figura 46: Tiziano, *Retrato de Fabrizio Salvaresio*. 1558. Óleo sobre tela, 112 x 88cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Inv.-Nr. GG_1605. Inscrições: “M D LVIII.FABRICIVS SALVARESIVS ANNV AGENS L.TITIANI OPVS”.



Figura 47: Willem Key, *Retrato de Andrea Dória com o gato e o relógio*, 1548. S.l.



Figura 48: Tiziano Vecellio, *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*, 1548, Óleo sobre tela, 112 x 86,5 cm Kansas City (Missouri), W. R. Nelson Gallery of art and M. Atkins Museum of Fine Arts.



Figura 49: Antonis Mor, *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*, 1549, Óleo sobre tela, 107 x 82 cm, Viena.



Figura 50: Willem Key, *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*, 1561. Fonte: Klassik Stiftung Weimar Museen, Weimar. Inv. G 1174.



Figura 51: Desconhecido, cópia ou derivação a partir de tiziano, *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*. S.d. S.l.



Figura 52: Desconhecido, cópia ou derivação a partir de Tiziano, *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*. S.d. S.l.

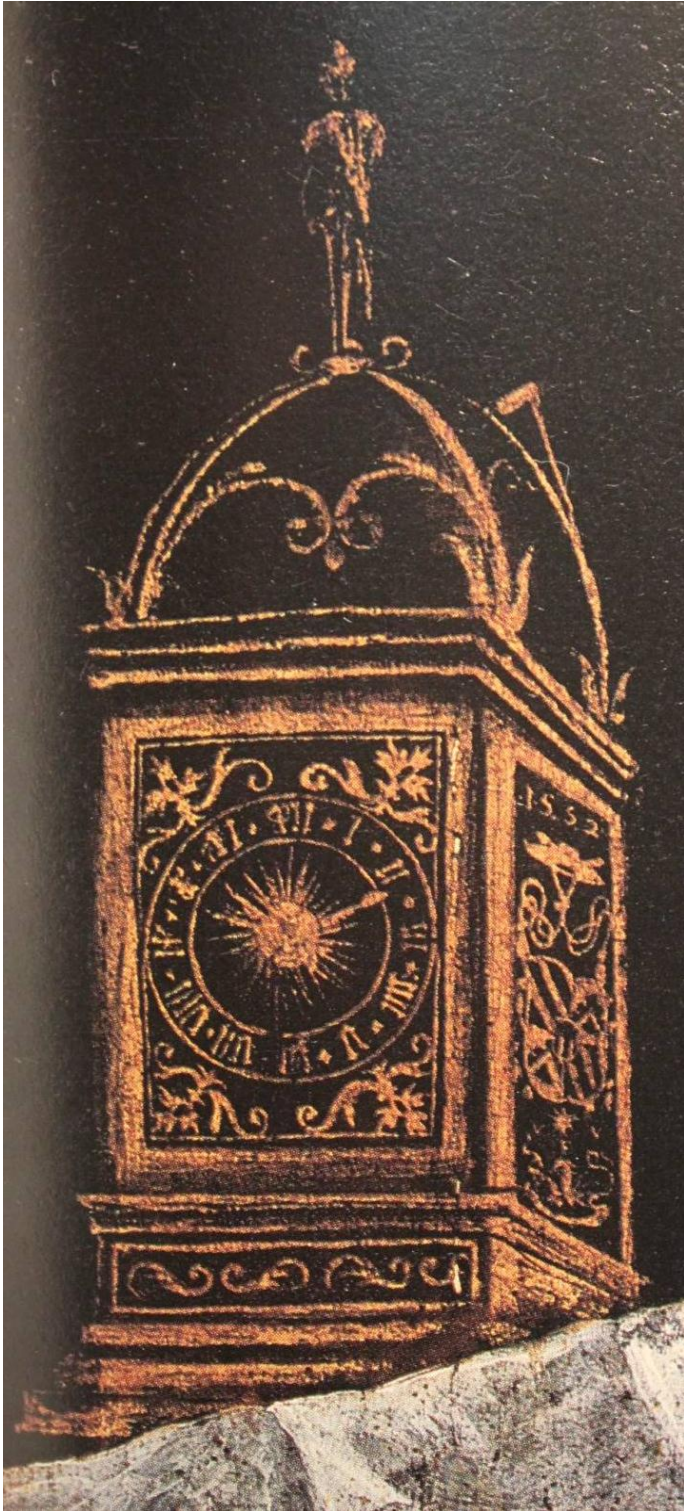


Figura 53: Tiziano Vecellio, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. 1552, Óleo sobre tela, 210 x 109 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP). (detalhe)



Figura 54: *Brasão da Casa Madruzzo*, de P.

Litta, *Famiglie celebri italiane*, Milão, 1841.



Figura 55: Pietro Paolo

Galeotti, *Retrato de Cristoforo Madruzzo*. Bronze, 36,2 mm. Trento, Castello del Buonconsiglio.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Tradução J. Oliveira Santoa e A. Ambrósio de Pina. 11.ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

AIKEMA, Bernard & BROWN, Beverly Louise. *Renaissance Venice and the North: crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*. London: Thames and Hudson, 1999.

ALIVERTI, Maria Ines, “L’ammiraglio il gatto e l’orologio: la casa di Andrea Doria come teatro cerimoniale durante la visita di Filippo d’Asburgo (1548)”. In *Ricerche di Storia dell’Arte*, 81, 2004.

BABELON, Jean. *Charles-Quint (1550-1558)*. Paris: Sefi, 1947. Tradução: Carlos V. Buenos Aires: Vitae Ediciones, 2003.

BATTISTINI, Matilde. *Simboli e Allegorie – Dizionari dell’Arte*. Milano: Electa, 2007.

BECKER, Rotraud. “MADRUZZO, Cristoforo”. *Dizionario Bibliografico degli Italiani*. Volume 67. Treccani, 2007. In: http://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-madruzzo_%28Dizionario-Biografico%29/ Acesso em 18/12/2012.

BÉRENGER, Jean. *Histoire de l’empire des Habsbourg: 1273-1918*. Paris: Fayard, 1990. Tradução: *El Imperio de los Habsburgo: 1278-1918*. Barcelona: Crítica, 1993. Tradução Godofredo Gonzáles.

BEYER, Andreas. *Portraits: a history*. New York: Abrams books, 2003.

BROWN, David Allan (cur.). *Titian: Prince of Painters*. Venice: Marsilio Editore, S.p.t, 1990.

BROWN, Patrícia Fortini. *Art and Life in Renaissance Venice*. New York. Harry N. Abrams & Prentice Hall. 1997.

BRUSA, Giuseppe (curadoria). *La Misura del Tempo: L’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 2005.

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*. Nº8, 2009, pp. 69-101.

BUNGENER, L. F., *History of the Council of Trent*. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1855. From the French.

BURCKHARDT, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. 1860. Tradução: *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo. Companhia das Letras. 2003.

- BURKE, Peter. *The historical anthropology of early modern Italy: essays on perception and communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- BURKE, Peter. *The Italian Renaissance: culture and society in Italy*. Cambridge: Polity Press, 1987, c1986. Tradução: *O Renascimento Italiano: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo. Nova Alexandria. 1999.
- BURKE, Peter. *Venice and Amsterdam: a study of seventeenth-century élites*. London: Temple Smith, 1974. Tradução: *Veneza e Amsterdã: um estudo das elites do século XVII*. São Paulo. Brasiliense. 1991.
- CAGLI, Corrado & VALCANOVER, Francisco. *L'opera completa di Tiziano*, 1969. Tradução: *La obra pictórica completa de Tiziano*. Barcelona-Madrid. Noguer-Rizzoli Editores. 1974.
- CAMESASCA, Ettore. *Da Raffaello a Goya... da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile*. Catálogo da Exposição. Milão: Palazzo Reale, 1987.
- CAMÕES, L. *Lírica Completa II: sonetos*. Prefácio e notas Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1980.
- CAMPBELL, Gordon. *The Oxford Dictionary of the Renaissance*, verbete “CLES or Clesio, BERNARDO”, New York: Oxford University Press, 2003.
- CAMPBELL, Gordon. *The Oxford Dictionary of the Renaissance*, verbete “SARPI, PAOLO”, New York: Oxford University Press, 2003.
- CAMPBELL, Lorne. *Portrait Renaissance: european portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. New Haven and London. Yale University Press. 1990.
- CARABIN, Denise. *Les idées stoïciennes dans la littérature morale des XVI^e et XVII^e siècles (1575-1642)*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2004.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Portrait et Société dans la peinture italienne*. Brionne: Gérard Monfort Éditeur. 1973. Tradução: *Retrato e Sociedade na Arte Italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo. Companhia das Letras. 2006.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- CHAPUIS, Alfred. *De horologiis in arte. L'Horloge et la Montre à travers les Ages, d'après les Documents du Temps*, Lausanne: Scriptor S. A., 1954.

- CHECA, Fernando, *Tiziano y la monarquia hispanica: usos y funciones de la pintura veneciana em España (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Nerea, 1994.
- CÍCERO, “Da República”, Livro Sexto Tradução e notas: Amador Cisneiros. In: *Os Pensadores, Epicuristas – Estóicos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Pp. 137-180.
- CÍCERO. *Saber envelhecer, seguido de A Amizade*. São Paulo: L&PM, 2004. Tradução: Paulo Neves.
- COCHRANE, Eric. *Italy 1530-1630*. London and New York: Longman, 1993.
- CROCE, Benedetto, *Storia dell'età barocca in Italia*. Milano: Adelphi Edizioni, 1993.
- CROSBY, Alfred W. *The Measure of Reality: quantification and Western society, 1250-1600*. New York: Cambridge University Press, 1997. Tradução: *A mensuração da realidade: a quantificação e a sociedade ocidental 1250-1600*. São Paulo. Editora Unesp. 1999.
- DAL PRÀ, Laura (cur.). *I Madruzzo e l'Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993.
- DANDELET, Thomas James. *Spanish Rome: 1500-1700*. New Haven & London: Yale University Press, 2001.
- DOLCE, Lodovico, *Dialogo dei Colori*. Carabba Editore Lanciano. 1913.
- ELIAS, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. Neuwied: Luchterhand, 1969. Tradução: *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- ELTON, G. R., *Reformation Europe 1517-1559*. London: Collins: The Fontana History of Europe, 1963.
- Enciclopédia Italiana*. Instituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani.
- F., R. M. “A Portrait by Moroni”. In: *Bulletin of the art Institute of Chicago (1907-1951)*, Vol. 21, No. 4. (Apr., 1927), pp. 45+47-49.
- FLÉCHON, DOMINIQUE. *The mastery of time: a history of timekeeping, from the sundial to the wristwatch: discoveries, inventions, and advances in master watchmaking*. Paris: Flammarion, 2011.
- FONSECA, Raphael do Sacramento. *Francisco de Holanda: “Do tirar pelo natural” e a retratística*. Campinas. Dissertação de mestrado, 2010.
- FRANCASTEL, Galienne y FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.

FREEDMAN, Luba. *Titian's Portraits Through Tiziano's Lens*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.

G.-B. CAVALCASELLE & J.-A. CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi, con alcune notizie della sua famiglia*. Vol. II. Firenze: Successori le Monnier, 1878.

GENTILI, Augusto; MOREL, Philippe; VIA, Claudia Cieri. *Il Ritratto e la Memoria*. Materiali 3. Roma: Bulzoni Editore, 1993.

GIBELLINI, Cecilia (dir.). *Titien, sa vie, son art*, Paris. Flammarion. 2006.

GOMBRICH, Ernest H. *Gombrich on the Renaissance. Vol. 2: Symbolic Images*. 3.ed. London: Phaidon Press Limited, 1985.

GUEVARA, VALDÉS, VIVES, SAAVEDRA FAJARDO, GRACIÁN. *Moralistas Castellanos*. Estudio Preliminar de Ángel del Río. Cidade de México: Editorial Oceano, 1999.

HALE, J. R., *The Thames and Hudson dictionary of the Italian Renaissance*. London: Thames and Hudson, 1995.

Heinrich Suso (Henry Susa, Enrico Suso, Suse, Seuse etc). Verbete do LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire biographique des auteurs*, Paris: Société d'Édition de dictionnaires et encyclopédies, 2 ed. 1964.

HIRSH, Elisabeth Feist. "The Friendship of the "Reform" Cardinals in Italy with Damião de Goes". In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 97, No. 2. (Apr. 30, 1953). Pp. 173-183.

HOCKE, Gustav R. *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg: Rowohlt, 1957. Tradução: *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução Clemente Raphael Mahl. 2.ed. São Paulo. Perspectiva. 1986. (Coleção Debates 92).

HOLLINGSWORTH, Mary. *Patronage in Renaissance Italy: from 1400 to the early sixteenth century*. London: John Murray, 1994. Tradução: *El Patronazgo Artístico en la Itália del Renacimiento*. Madrid. Akal. 2002.

HOPE, Charles & MARTINEAU, Jane (Ed.) *The Genius of Venice 1500-1600*. London. Royal Academy of Arts. 1983.

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.

HUIZINGA, Johan. *Herfsttij der Middeleeuwen*. 1919. Tradução: *O declínio da Idade Média*. Braga: Ulisseia, 1996. Tradução Augusto Abelaira.

Hume, Sir A., *Notice on the Life and Works of Titian*. Londres, 1829.

HUMFREY, Peter. *Painting in Renaissance Venice*. New Haven; London. Yale University Press. 1995

IGNOTO, *A Portrait by Titian: A member of the Contarini Family*. Les Beaux-Arts. 1930.

INWOOD, Brad (org.), *The Cambridge Companion to the Stoics*. New York: Cambridge University Press, 2003. Tradução: *Os Estóicos*. São Paulo: Odysseus, 2006. Tradução: Paulo Fernando Tadeu Ferreira, Raul Fiker.

JAFFE, David (ed.). *Titian: essays*. London. National Gallery. 2003

JEDIN, Hubert, *Geschichte des Konzils von Trient*. Tradução: *Storia del Concilio di Trento*. Volume Terzo – “Il periodo bolognese (1547-48)”, “Il secondo periodo trentino (1551-52)”. Brescia: Morcelliana. 1973.

JEDIN, Hubert. *Geschichte des Konzils von Trient*. Tradução: *History of the Council of Trent*. Traduzido do alemão por Dom Ernest Graf O.S.B. Volume I – The Stugle for the Council. Edimburgh: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1957.

JEDIN, Hubert. *Geschichte des Konzils von Trient*. Tradução: *Storia del Concilio di Trento*, Volume secondo – Il primo periodo 1545-1547. Brescia: Morcelliana, seconda edizione, 1974.

JEDIN, Hurbert. *Kleine Konziliengeschichte*. Tradução: *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, No. 547 (Oct., 1948), p. 302.

KELLER, Alex. “A Renaissance Humanist Look at ‘New’ Inventions: The Article ‘Horologium’ in Giovanni Tortelli’s ‘De Orthographia’”. In: *Technology and Culture*, Vol. 11, No. 3. (Jul., 1970), pp. 345-365.

KEMPERDICK, Stephan. *The Early Portrait – from the collection of the prince of Liechtenstein and the Kunstmuseum Basel*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, 2006.

KOYRÉ, Alexandre. “Du monde de l’à peu près à l’univers de la précision”, *Critique*, 28, setembro, 1948, pp. 806 e seg., republicado em *Études d’histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1966. Tradução: “Do Mundo do ‘mais ou menos’ ao Universo da Precisão”.

Galileu e Platão e Do Mundo do “mais ou menos” ao Universo da Precisão. Lisboa. Gradiva. S/d. pp. 57-89.

LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des Oeuvres de tous les temps et tous les pays*, Vol. III, 1968.

LAMANNA, E. Paolo. *Historia de la filosofía II – El pensamiento en la Edad Media y el Renacimiento*. Buenos Aires: Libreria Hachette S. A., 1960. Traducción de Oberdan Caletti.

LARIVAILLE, Paul (intr., trad e notas), *L’Aretin sur la poétique, lart et les artistes (Michel-Ange et Titien)*. Paris : Les Belles Lettres, 2003.

LEDBETTER, Steven. “Marenzio’s Early Career”, In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 32, No. 2. (Summer, 1979), pp. 304-320.

LOURENÇO, Eduardo. “Camões e o tempo ou a razão oscilante”. In: *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Sá da Costa Editora. Pp. 31-49.

LUNELLI, Renato. “Contributi trentini alle relazioni musicali fra l’Italia e la Germania nel Rinascimento”. In: *Acta Musiologica*, Vol. 21. (1949), pp. 41-70.

LUTZ, Heinrich. *Reformation und Gegenreformation*. München, Wien: Oldenbourg, 1979. Tradução: *Reforma y Contrarreforma*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

MANCA, Joseph (ed.). *Titian 500*. Washington: National Gallery of Art, 1993.

MANCINI, Matteo. *Tiziano e le Corti d’Asburgo nei Documenti degli Archivi Spagnoli*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998.

MARAVALL, José Antonio. *Carlos V y el pensamiento político en el Renacimiento*. Madrid: Boletín Oficial del Estado, 1999. Primeira edição: 1960.

MARAVALL, Jose Antonio. *Estado Moderno y Mentalidad Social (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Alianza Editorial, 1986 (primeira edição, 1972). Tomo I.

MARGOLIN, Jean-Claude. *Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*. Folio classique. Paris: Gallimard, 2007.

MARQUES, Luiz (org.). *Arte Italiana em Coleções Brasileiras: 1250-1950*. Masp: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo. 1996. Vol. 1

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 2013.

- MIRANDOLA, Pico della. *Oratio de Hominis Dignitate*. Tradução: *A dignidade do Homem*, São Paulo: Editora Escala, S.d. Tradução, comentários e notas: Luiz Feracine.
- MURRAY, Linda. *The High Renaissance and Mannerism: Italy, the North and Spain 1500-1600*. London. Thames and Hudson. 1995.
- NITTI, Patrizia; CARRATU, Tullia; CONSTANTINI, Morena (dir.) *Titien, le pouvoir en face*. Musée du Luxembourg. Paris, 2007.
- NITTI, Patrizia; CARRATU, Tullia; CONSTANTINI, Morena (dir.). *Tiziano e il ritratto di corte, da Raffaello ai Carracci*. Napoli, Electa, 2006.
- NORWICH, John Julius. *A History of Venice*. New York. Vintage Books. 1989.
- OBERZINER, Lodovico. *Il Ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano*. Trento: Stab. Lit. Tip. Scotoni e Vitti, Ed. 1900.
- PALLUCCHINI, Rodolfo. *Tiziano*. Firenze: Sansoni Editore, 1969.
- PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939. Tradução: *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea, ein beitrage zur begriffsgeschichte der älteren kunsttheorie*. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner, 1924. Tradução: *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the visual arts*. Garden City: Doubleday, 1955. Tradução: *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Presença, 1989. 1ª Ed. 1955.
- PANOFSKY, Erwin. *Problems in Titian: mostly iconographic*. New York: New York University Press, 1969. Tradução: *Tiziano: problemas de iconografia*. Madrid. Ediciones Akal. 2003.
- PASTOR, Ludwig. *The History of the Popes, from the close of the Middle Ages*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd, 1912.
- PEDROCCO, Filippo. *Titien*. 2000.
- PETRARCA, F. *The Sonnets, Triumphs, and Other Poems of Petrarch*. [S.l.]: Thomas Campbell, 2006. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1509033>. Acesso em: 17/03/2011.
- PLUMB, J. H. *The Penguin Book of the Renaissance*. New York. Penguin. 1991.

- POMMIER, Edouard. *Theories du Portrait*. Paris: Gallimard, 1998.
- POPE-HENNESSY, John. *El Retrato en el Renacimiento*. Madrid. Akal. 1985.
- 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.
- RILL, Gerhard. *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 26 (1982)*. Treccani. Verbete: "CLES, Bernardo". Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-cles_%28Dizionario-Biografico%29/, acesso em 20/12/2012.
- RIPA, Cesare, *Iconología*. Madrid. Akal Ediciones. 1996. 2 vol.
- RIST, J. M., *La filosofia estoica*. Barcelona: Crítica, 1995. Tradução: David Casacuberta.
- ROSA, Gabriele de, GREGORY, Tullio. *Storia dell'Italia religiosa – vol. 2: L'Età Moderna*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1994.
- ROSAND, David. *Peindre à Venise au XVIe Siècle: Titien, Véronèse, Tintoret*. Paris: Flammarion, 1993.
- SARPI, Paolo, *Le più belle pagine di Fra Paolo Sarpi scelte da Ernesto Buonaiuti*. Milano: Fratelli Treves, Editore, 1925.
- SARTORI, M., *La villa suburbana nel Cinquecento: il palazzo delle Albere a Trento ed il cardinal Cristoforo Madruzzo*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a.a. 1988-1989, pp. 34-35.
- SCHNEIDER, Norbert. *The art of the portrait: masterpieces of european portrait painting, 1420-1670*. Koln: Taschen, 2002.
- SMAN, Gert van der. *De eeuw van Titiaan: venetiaanse prenten uit de Renaissance*. Zwolle: Waanders, c2002. Tradução: *Le Siècle de Titien: gravures venetiennes de la Renaissance*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 2003.
- SPEAK, Jennifer e BERGIN, Thomas G., "justification on faith", *Encyclopedia of the Renaissance and the Reformation*. New York: Facts on File Inc., 2004.
- STEER, John. *Venetian Painting*. London. Thames and Hudson Ltd. 1995.
- TIETZE, Hans. *Titian: the paintings and drawings with three hundred illustrations*. 2ed. London: Phaidon. 1950. (1ed. 1936).
- TIETZE-CONRAT, E. "Titian as a Letter Writer". In: *The Art Bulletin*, Vol. 26, No. 2. (Jun., 1944), pp. 117-123.

TUVE, Rosemond. "Notes on the Virtues and Vices". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 26, No. 3/4. (1963), pp. 264-303.

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*. Newton. Grandi Tascabili Economici. 1993.

WARNKE, Martin. *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln: DuMont, c.1985. Tradução: *O Artista da Corte*. São Paulo. Edusp. 2001.

WHETEY, H. E. *The Paintings of Titian*. Londres, 1975. 3 vol.

WHETEY, H. E. *Titian and his drawings – with reference to Giorgione and some close contemporaries*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.

WILDE, Johannes. *Venetian art from Bellini to Titian*. Oxford: Clarendon Press, 1974. *La pintura veneciana: de Bellini a Ticiano*. Madrid. Nerea. 1981.

WIND, Edgar. *The eloquence of symbols: studies in humanist art*. New York: Oxford University Press, 1983. Tradução: *A Eloquência dos Símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997.

FONTES ELETRÔNICAS

ALIGHIERI, Dante. *Commedia*. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1011/pg1011.txt>
Acesso em 04/05/2013.

MARQUES, Luiz. MARE: <http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=2653>, 02/01/2011.
Acesso em: 14/04/2012.

VANNONI, Elena, 27 de março de 2009. Disponível em:
http://www.artearti.net/magazine/articolo/lo_spirito_e_il_corpo Acesso em: 07/02/2013.

Disponível em: <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/gentleman-with-a-watch/> Acesso em: 19/03/2013.

http://www.visittrentino.it/en/cosa_fare/da_vedere/dettagli/dett/palazzo-geremia. Acesso em 06/01/2013.

<http://guide.travelitalia.com/it/guide/trento/palazzo-geremia/> Acesso em 27/11/2012

www.trentocultura.it/upload/file/documents/palazzo_geremia_eng.pdf Acesso em 06/01/2013.

http://www.trentocultura.it/upload/file/documents/palazzo_geremia_eng.pdf Acesso em
06/01/2013. <http://guide.travelitalia.com/it/guide/trento/palazzo-geremia/> Acesso em
27/11/2012.

www.trentocultura.it/upload/file/documents/palazzo_geremia_eng.pdf Acesso em
06/01/2013.