

## **Entre *Princeps Hispaniarum* e *Caesar*: Felipe de Habsburgo. Educação política e a imagem de um príncipe ideal na análise do retrato de Tiziano Vecellio (c. 1550).**

**Rivadavia Padilha Vieira Júnior**

Bacharel em História e graduando em Licenciatura em História, UFRGS  
[rivajr@gmail.com](mailto:rivajr@gmail.com)

### **Resumo:**

A proposta deste trabalho se insere entre os estudos que há algumas décadas já despertam interesse e produção dentro da historiografia dedicada às projeções de práticas simbólicas relacionadas com o poder político, mais precisamente as que envolvem este e a imagem. Neste estudo será abordado o personagem histórico Felipe de Habsburgo (1527-1598) ainda pouco estudado no campo historiográfico, direcionando o objetivo desta análise para a sua educação política e sua representação pictórica no gênero retratístico moderno. Dentro desta temática um recorte mais específico é realizado através da delimitação da fonte principal a ser analisada: o retrato de *Felipe II* de armadura (c. 1550), realizado pelo pintor cadorino Tiziano Vecellio (c. 1490-1576) exposto no Museu Nacional do Prado.

**Palavras-chave:** Felipe de Habsburgo – Felipe II de Espanha - Tiziano Vecellio – Iconografia – Retrato moderno

## 1. Introdução

A proposta deste trabalho se insere entre os estudos que há algumas décadas já despertam interesse e produção dentro da historiografia direcionada às projeções de práticas simbólicas relacionadas com o poder político, mais precisamente as que envolvem este e a imagem. Nossa intenção nesta análise é tratar do personagem histórico de Felipe de Habsburgo (1527-1598) ainda pouco estudado no campo historiográfico, direcionando o foco da investigação para o momento em que este ainda era um jovem príncipe, contudo, já portador de grandes responsabilidades.<sup>1</sup> Rei espanhol entre 1556 e 1598, como Felipe II, o monarca exerceu papel de destaque entre os protagonistas da história do século XVI. No entanto, não quero com esta afirmação retroceder ao pensamento da escola positivista e sua concepção de história progressista, guiada e feita por grandes homens e datas. Apenas destaco uma idéia corrente e reconhecida pela historiografia no que se refere à influência notória do monarca espanhol.

A historiografia dedicada a Felipe II, *El Rey Prudente*, tradicionalmente tem relegado sua atenção ao campo de estudos vinculado ao período de seu reinado, sobretudo, com relação as suas ações políticas, militares e administrativas.<sup>2</sup> Condição esta que desde a década de 80 do século passado está se abrindo para diferentes abordagens e enfoques. Ao que se refere à proposta deste estudo, a bibliografia ainda é escassa, não contemplando diretamente proposta aqui apresentada.

É possível constatar, a partir de um levantamento de fontes e referências bibliográficas sobre a temática, uma lacuna historiográfica relacionada à produção de estudos sobre a imagem pictórica<sup>3</sup> do *Rey Prudente*. Dentre algumas das exceções voltadas para esta área estão: a importante contribuição dos estudos e publicações que destacam a atuação do

---

<sup>1</sup> O historiador espanhol José Luis Gonzalo Sánchez-Molero tem se dedicado já há algum tempo ao estudo da educação política de Felipe em sua juventude. Cf: GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO. J. L. *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*. Tese de Doutorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997.; "Felipe II, Princeps Hispaniarum: la castellanización de un príncipe Habsburgo (1527-1547)" *Manuscripts*, 1998, vol. 16.; *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546)*. *La formación de un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

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

<sup>3</sup> Compreende-se o conceito de pictórico a partir da definição H. Wölfflin: "O pictórico funda-se na impressão do movimento. (...) O estilo pictórico que trabalha com efeitos de sombra cria um volume e lhe confere uma presença material; as diversas partes parecem avançar ou recuar no espaço (...)" (1989. pp. 40-41). "(...) aspecto de movimento, que esta contido em qualquer corporeidade em oposição a uma superfície plana. Por isso o estilo procura arredondar tudo o que é plano e obter em toda parte modelado, luz e sombra. Acentuando-se o contraste entre claro e escuro intensifica-se a impressão criada, a ponto de fazê-la quase 'saltar para fora' do plano (...)" (2007. pp. 62-67).

mecenato artístico de Felipe II, realizados F. Checa Cremades (1989; 1994; 1997; 1998); os capítulos dedicados aos meios de *propaganda* política utilizados pelo monarca no contexto da Revolta dos Países Baixos, a partir de 1568, e para a sucessão do reino português, em 1580, de F. Bouza (1998a); um texto de J. H. Elliott (2005) envolvendo a iconografia póstuma produzida para o funeral do rei espanhol que, no entanto, o historiador não chega a realizar uma análise iconológica das obras, se servindo delas apenas como introdução para uma síntese do seu reinado; e, mais recentemente, C. Hope (2005) propôs um resgate histórico sobre o contexto e cronologia do retrato de Felipe II de armadura [Fig.1], exposto no Museu Nacional do Prado.<sup>4</sup>

A tímida produção historiográfica espanhola – principalmente quando comparada com a de outros países como França, Inglaterra, Itália e Alemanha – referente à temática cortesã na época moderna foi comprovada em recente trabalho extensivo sobre este tipo de produção bibliográfica por P. Vázquez Gestal (2005). Neste levantamento historiográfico, Vázquez Gestal nos apresenta um amplo panorama destes estudos e publicações nos últimos 25 anos.

Ao abordar neste trabalho as práticas políticas relacionadas às práticas simbólicas, restrinjo a análise para a forma de representação pictórica<sup>5</sup> do gênero retratístico moderno vinculada a Felipe de Habsburgo durante a primeira metade do século XVI. Para ser mais preciso, faço o recorte através da delimitação da fonte principal a ser analisada, direcionando o objetivo do estudo sobre o retrato de *Felipe II* (c. 1550) [Fig.1], realizado pelo pintor cadorino Tiziano Vecellio (c. 1490-1576).

---

<sup>4</sup> Tiziano Vecellio di Gregório. *Felipe II*, c. 1550 – 1551, óleo sobre tela, 193 cm x 111 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Número de catálogo P00411.

<sup>5</sup> Dentro do conhecimento histórico, o conceito de representação não pode ser entendido como mero reflexo da realidade. Para os historiadores R. Chartier (2002, pp. 163-180) e C. Ginzburg (1989, pp. 41-93), a iconografia pictórica – a obra de arte - como “objeto de civilização” é um sistema de significações, um monumento representativo da civilização na qual foi produzida. Desta forma a representação é contrária a concepção de *mimesis* da arte, ou seja, a idéia aristotélica e de Platão, que define como a principal função da arte imitar, produzir uma cópia da natureza. A representação é sempre seletiva, por isso se transfigura, dando um sentido diferente, partindo das imagens que são fruto do real. Apesar de ser conceituado sob diversas perspectivas de autores distintos, o conceito de representação mantém um sentido comum: “tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha” (MARIN, 1989, p. 73).



Figura 1 - Tiziano Vecellio di Gregório. *Felipe II*, c. 1550 – 1551, óleo sobre tela, 193 cm x 111 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Número de catálogo P00411.

## 2. Felipe de Habsburgo, entre *Princeps Hispaniarum* e *Caesar*

O primogênito e herdeiro do imperador Carlos V (1519-1556) foi cuidadosamente preparado para seu futuro ofício. É possível constatar a preocupação com a educação política do príncipe Felipe logo após seu nascimento e a partir das cartas escritas por seu pai desde 1529. As *instrucciones*<sup>6</sup> feitas pelo imperador revelam também sua habilidade política, formando uma síntese da arte de governar e um modelo para os atos de um bom príncipe.<sup>7</sup>

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

Felipe, de fato, herdaria mais do que as vastas possessões de seu pai, herdaria também seus numerosos e crescentes problemas políticos. Da mesma forma, Carlos V herdou muito mais do que os territórios de seus avôs, os Reis Católicos e os Habsburgos. O imperador havia herdado a guerra contra o reino da França, por questões de direitos dinásticos e territórios estratégicos, a obrigação de proteger a fé e a Igreja católica contra a ameaça da heresia protestante, além de defender a cristandade de seu tradicional inimigo, o Islã. Sob estas circunstâncias, o *caesar* alimentou um sentimento providencial e missionário, motivo pelo qual acreditava que a Providência Divina havia-o concedido extraordinária herança e responsabilidades. Carlos V buscou transmitir para seu filho estes mesmos sentidos e sentimentos.

Quando Felipe de Habsburgo nasceu em Valladolid, em 21 de maio de 1527, ele representava mais que um príncipe, era considerado como um presente divino predestinado a vencer o drama sucessório castelhano. A alegria e a felicidade de seu nascimento

---

<sup>6</sup> Estas séries de *instrucciones* e mais uma numerosa documentação escritas por Carlos V foi transcrita e publicada em: FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. (Ed.) *Corpus documental de Carlos V*. 5 vol. Madrid: Espasa Calpe, 2003.

<sup>7</sup> Sobre o desenvolvimento do pensamento político de Carlos V, ver: FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. *Política mundial de Carlos V y Felipe II*. Madrid: CSIC, 1966.; MARAVALL, J. A. *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid: Boletín oficial del Estado / Centro de estudios políticos y constitucionales, 1999.

proporcionado a Coroa de Castela foram tamanhas que despertou entre sevilhanos e granadinos, face a impossibilidade de reclamar como nascido em seu território o príncipe, lançar-se em uma curiosa polêmica: a discussão sobre em qual das duas cidades havia se dado o momento da concepção do príncipe (GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, 1998. p. 74).

O sentimento comum era de que, enfim, Castela fora abençoada. Desde a morte da rainha Isabel, a Católica, em 1504, deflagrou-se um verdadeiro drama sucessório no reino. Os castelhanos ansiavam por um soberano que representasse sua terra. A idéia de ser governada por um monarca e uma dinastia estrangeira, a dos Habsburgo,\* teve influência nas tentativas de buscar um legítimo representante do reino no infante D. Fernando (1503-1564), que nasceu em Alcalá de Henares, ou mesmo na inválida rainha Joana, a Louca (1479-1555) durante a *Revolta dos Comuneros* (1520-1522). Nascido em Gante, nos Países Baixos, território dos Habsburgo, Carlos conseguiu ser coroado em 1516 como Carlos I de Espanha, mas até o fim do movimento *comunero* não havia assegurado, de fato, seu poder político. O nascimento de Felipe veio corroborar para a estabilidade da Casa de Áustria na Espanha e parecia concluir a procura de Castela por seu legítimo herdeiro. O *corpo místico* do reino se apresentava novamente completo, com a presença de um príncipe nascido em Castela.

Dentre as teorias do poder político dos monarcas, predominantes na Espanha da época,<sup>8</sup> muitos teóricos políticos estavam de acordo com o fato de que, mesmo sendo Deus à origem última do poder político, os soberanos obtinham seu poder e autoridade não diretamente Dele, e sim através da comunidade. Consequentemente, o soberano era considerado como um administrador e tutor do reino. Apesar de algumas dessas teorias serem questionadas a partir do final do século XV, os teóricos políticos espanhóis não o fizeram. Somou-se a esta concepção sobre o poder real novas práticas que ajudaram a transformar o monarca em um ser humano superior. As novas teorias políticas enfatizavam o papel oficial do monarca e sua *dignitas* real sobre a sua natureza humana, o que se refletiu como a teoria política dos “dois corpos do rei”: um natural, débil e perecível; e outro público, perfeito e imortal. Destacava-se também que a comunidade investia sua autoridade na pessoa pública imortal do rei, a quem estavam obrigados a obedecer devido a ele ser o detentor do ofício público. Da mesma forma um dos principais deveres do monarca era de resguardar sua vulnerável pessoa natural, que era guiada pela paixão e o interesse próprio.

---

\* Também conhecida como Casa de Áustria.

<sup>8</sup> Ver: FERNANDEZ ALBALADEJO, P. *Fragmentos de Monarquía*. Madrid: Alianza Universidad, 1992. pp. 72-85; CLAVERO, B. *Hispanis físcos, persona ficta: concepción del sujeto político en la época Barroca*. IN: \_\_\_\_\_. *Tantas personas como estados. Por una antropología política da la historia europea*. Madrid: Tecnos, 1987. pp. 53-105.; BOUZA, F. A. *La majestad de Felipe II. Constucción del mito real*. IN: MARTÍNEZ MILLÁN, J. (Ed.). *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. pp. 36-72.; KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do rei. Um estudo sobre teologia medieval*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2000.

É possível observarmos já na época dos Reis Católicos, após a vitória na guerra civil dinástica (1475-1479), que seus partidários promoveram a ideia de que, mesmo sendo uma pessoa natural, o monarca teria certas qualidades pessoais que o tornavam único. Tais qualidades reais eram também aceitas como herdáveis, o que será fundamental para a formação e legitimação política de Carlos V e Felipe II no século XVI.

Felipe havia nascido para servir a Deus, seu povo e seu pai, mas também para conciliar todos os castelhanos entorno de uma dinastia questionada sobre sua legitimidade desde o princípio. Neste contexto – simbólico, histórico e social – específico é que devemos enquadrar o entusiasmo com o qual se acolheu o nascimento do príncipe herdeiro de Carlos V. M. Fernández Alvarez (1976. p. 78) destaca que o conteúdo presente nas cartas que foram escritas e dirigidas para as cidades e vilas castelhanas noticiando o acontecimento, mesmo com o natural tom de protocolo, não significavam mensagens atemporais ou sem conteúdo. O imperador reconhecia que seu herdeiro conciliaria os Habsburgo com Castela.

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

La llevaban en litera de la misma forma como la gente suele transportar a los muertos hasta El sepulcro. Nunca vi un espectáculo semejante. También los cadáveres suelen ser llevados en camillas, adornadas al mismo modo que lo estaba la litera. Y desde que fue llevada a palacio, nunca ha vuelto a salir más. Apenas se le permite moverse y es cuidada con gran atención por médicos y doncellas. (*Apud* FONTÁN, A.; AXER, J. 1994. pp. 196-197)

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

Na Península Ibérica, Castela se apropriava da figura do príncipe não apenas como consequência espontânea do entusiasmo e exaltação de seu herdeiro, mas a partir do ideal de *castellanización* que já era exercido sobre Carlos V. Para Gonzalo Sánchez-Molero (2008. p. 75), os longos períodos de ausência do imperador proporcionaram a crescente *castellanización* de seu filho. Isto seria vital para garantir a tranquilidade em Castela após o evento da *Revolta dos Comuneros*. Para o historiador, a inserção de Felipe no sistema social castelhano pode ser considerada como preparatória e antecipatória do papel social que o

príncipe, como indivíduo, ocuparia na idade adulta. Estas singularidades mentais se refletiam por meio de marcos de identificação, verdadeiros vetores de transmissão de uma consciência coletiva que iriam definir a identidade principesca e refletir na formação social do futuro rei.

Em 1527 o nome do herdeiro de Carlos V havia despertado uma intensa polêmica entre os espanhóis que tinham a preferência pelos nomes de Fernando ou Juan para dar ao seu príncipe. A determinação do imperador pelo nome pouco comum em Castela não agradou seus súditos (*Idem.*). Os nomes Carlos e Felipe não eram comuns entre os reis espanhóis, e sim mais habituais na linhagem dos Valois, os duques da Borgonha (PIERSON, 1998. P. 15). É compreensível o fato dos castelhanos não desejarem para seu príncipe um nome borgonhês, e sim um de seus antigos reis. Estamos diante de uma questão de um valor maior que o puramente estética ou sentimental, a escolha no nome do futuro soberano espanhol representava um modelo dinástico a ser seguido, o Trastámara ou o Habsburgo. Mesmo que Carlos V tenha batizado de Felipe seu filho, não pode evitar que o príncipe fosse visto pelos espanhóis como a encarnação do único filho dos Reis Católicos, D. Juan (1478-1497).

Entre 1527 e 1547, a sociedade castelhana reconheceu em Felipe a imagem de seu finado príncipe. Gerou-se assim um marco idealizado e imitativo, um *exemplum vitae* que foi aplicado ao jovem Habsburgo durante sua infância e juventude, com obsessiva insistência. A memória de D. Juan ainda estava muito presente na primeira metade do século XVI em Castela, e a comparação de Felipe com ele era inevitável, por ser o único referente histórico que os castelhanos podiam sobrepor à imagem do novo príncipe. Este marco imitativo gerou todo um modelo de atuação dentro do amplo processo *castellanización*. O passado era o espelho em que se buscava a tradição e se fundava a permanência de alguns valores castelhanos que não podia ser dispensados a um *Princeps Hispaniarum* (GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, 2008. p. 76.)

Em 1535 o imperador retira Felipe da tutela materna para começar sua educação em um ambiente masculino. Institui a Casa do Príncipe encarregando Juan de Zúñiga Avellaneda y Velasco (1488-1549) e Juan Martínez Silíceo (1477-1557) como preceptores da educação de seu herdeiro. Zúñiga, nobre castelhana e Comendador Mayor de Castilla, era amigo e conselheiro de Carlos V, foi o responsável pela educação correspondente a vida cortesã e das artes viris de Felipe. Ensinou ao príncipe como montar, caçar, participar de diversos torneios e comportar-se com garbo e elegância, graça e cortesia. Modos que correspondiam ao ideal de um príncipe do Renascimento. Quando assumiu a regência espanhola, em 1543, Felipe ainda estava sob o olhar atento de Zúñiga com quem também aprendeu a ter autodomínio e autodisciplina, acostumou-se a ocultar seus sentimentos e conter suas emoções. O príncipe

adquiriria um ar de autoridade que induzia a todos os que se encontravam com ele a tratá-lo com respeito. A educação política do jovem Habsburgo também estava a cargo de Zúñiga, além do cardeal Juan Pardo de Tavera (1472-1545) e Francisco de los Cobos (1477-1547). O clérigo espanhol Silíceo foi responsável pela educação acadêmica de Felipe, e teve o apoio de humanistas como Honorato Juan, discípulo de Juan Luis Vives, e Juan Ginés de Sepúlveda.

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

Ciente das limitações do ambiente cortesão espanhol, o imperador enviou no início de 1548 o duque de Alba à Espanha portando ordens de reformulação do cerimonial da corte espanhola, para que esta fosse adaptada às práticas de ritualização de poder da corte da Borgonha: “Carlos tinha consciência da pobreza do ritual real na Espanha e desejava preparar o príncipe para as formas mais elaboradas utilizadas no norte” (KAMEN, 2003, p. 64). Junto com as novas normas do ritual cortesão, o *caesar* convocava Felipe para realizar uma viagem aos Países Baixos.

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

Hijo, pues ya mi partida de estos reinos se va allegando (...) como en Madrid os lo dije y a los de mi Consejo, y de dejaros, como es razón, durante mi ausencia en mi lugar, para que gobernéis estos Reinos. Y no embargante que vuestra edad es poca para tan gran cargo (...) Y así, hijo, es necesario que os esforcéis y os encomendéis a Dios para que El os favorezca, de manera que le podáis servir en ello y juntamente ganar honra y fama perpetua, y a mi vejez

me deis tal reposo y consentimiento, que yo tenga muy mucha causa de dar gracias a Dios, de haberme hecho padre de tal hijo.

Para este efecto, ante todas cosas, habéis menester determinaros en dos cosas; la una y principal: tener siempre a Dios delante de vuestros ojos (...) y lo otro, creed y ser sujeto a todo buen consejo.

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

Nestas *instrucciones* o imperador também advertia seu filho sobre as facções políticas de nobres que havia entre seus servidores reais e para que evitasse ser identificado com uma ou outra. Tecia também conselhos para sua vida íntima, sobre como deveria se relacionar com suas irmãs e sua esposa, em quem poderia confiar, e que acima de tudo tivesse sempre presente Deus e respeitasse a Inquisição, não permitindo jamais a entrada de hereges no reino. Carlos V destacava que para o sucesso de um bom governo, a principal virtude que o governante deveria ter era a justiça. À medida que *caesar* se desiludia cada vez mais frente ao fracasso de suprimir a heresia no Sacro Império, mais se convencia de que somente uma implacável Inquisição evitaria que a Espanha seguisse pelo mesmo caminho (PIERSON, 1998. p. 24.)

Os hábitos e temperamentos maternos também tiveram influência sobre Felipe no período em que a imperatriz, entre 1527 e 1535, cuidou da tutela de seu filho, principalmente com relação a sua religiosidade e postura pública reservada (*Idem*, p. 17). Mas as *instrucciones* de Carlos V foram determinantes na formação do príncipe, que buscou segui-las firmemente pelo profundo respeito e admiração, beirando a veneração, por seu pai – que apesar de não ter estado muito tempo em sua companhia sempre foi afetuoso quando o via.

Durante a infância de Felipe o imperador esteve pouco tempo na Espanha, de modo que sua ausência era parcialmente preenchida a partir das correspondências dirigidas a seu filho e pela imagem mais imediata e venerada deste através de seus retratos, dentre estes estavam presentes principalmente as obras de Tiziano (HOPE, 2005. p. 132). Felipe queria ser digno deste pai que lhe confiava os grandes assuntos de Estado. Assim que assumiu a regência, o príncipe dedicou-se com entusiasmo, seriedade e diligência (KAMEN, 2003. p. 33; PIERSON, 1998. p. 18). Francisco de los Cobos, em carta ao imperador, descrevia a atuação de Felipe na regência do governo:

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

y señala los errores, es acompañado por una autoridad y majestad natural que es aterradora. (*Apud* KENINSTON, 1960. pp.269-270)

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

Entre os anos de 1545-1547 Carlos V viu desaparecer uma geração de personagens marcantes em sua história e na história da primeira metade do século XVI. A morte dos últimos representantes da geração de ministros espanhóis que estavam auxiliando Felipe nos negócios de Estado espanhol, somou-se a de personalidades como Martinho Lutero, em 1546, e Henrique VIII de Inglaterra, Francisco I de França e Hernán Cortez em 1547. Em meio as suas constantes preocupações financeiras e seu estado de saúde já debilitado, logrou a vitória da batalha de Mühlberg sobre a Liga de Esmalcalda dos príncipes protestantes do Sacro Império em 1547, um ano que foi determinante para os rumos futuros que deveriam ser eleitos pelo imperador.

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

Fernando demonstrou ser um aliado fiel de seu irmão ao colaborar contra o avanço turco sobre o leste europeu e os rivais da coroa da Hungria. Carlos V, por sua vez, confirmou em 1531 o lugar de Fernando no sistema de sucessão imperial ao dispor o nome do seu irmão como “rei dos romanos”, título que outorgava a possibilidade de sucessor na coroa do Sacro Império. Até este momento *caesar* havia decidido deixar o restante de seus domínios para Felipe (FERNÁNDEZ ALVAREZ, 1966. pp.127-163).

No entanto, esta decisão haveria de afetar a situação domínios da monarquia católica, tornando a situação relativamente sensível. Os Reis Católicos reuniram sob suas coroas uma série de heranças que vinham de séculos de conquistas legitimadas, a exceção dos reinos de Nápoles e Navarra, que Fernando, o Católico havia obtido mais pela força que pelo direito natural. Carlos V sentia-se inclinado a entregar o domínio sobre os Países Baixos e o Franco

Contado a Felipe, mas ficou ciente que do ponto de vista estratégico, seria difícil para seu filho defender tais territórios contra as pretensões do rei da França a partir da Espanha e da Itália, sem o apoio dos territórios alemães.

Após a vitória sobre a Liga de Esmalcalda, o *caesar* viu seu poder e autoridade restituídos nos assuntos imperiais, foi então que decidiu buscar para Felipe um lugar na sucessão do império, se não de imediato, pelo menos em um segundo momento, após a de seu irmão Fernando. Mas para isto deveria enfrentar, além da oposição de seu irmão junto com seu filho Maximiliano, o posicionamento contra de católicos e protestantes alemães. Dentro deste contexto que Carlos V ordenou em 1548 que Felipe viajasse para os Países Baixos, onde se reuniria em Bruxelas com seu pai para as negociações sobre a sucessão imperial, o príncipe também deveria visitar os domínios imperiais de seu pai. A experiência que Felipe havia adquirido como regente do governo na Espanha desde 1543 seria complementada com o conhecimento do mundo exterior, em sua primeira viagem fora da Península Ibérica (PARKER, 2008. p. 34).

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

Tiziano Vecellio di Gregorio,<sup>9</sup> foi considerado o principal artista veneziano do Renascimento. Aprendiz desde sua infância dos irmãos Gentile e Giovanni Bellini até aproximadamente 1507, quando se uniu ao pintor Giorgione. Com a morte deste, em 1510, Tiziano destacou-se entre os principais jovens pintores de Veneza, com um estilo próprio, caracterizado pela riqueza de cores e a forte sensualidade e idealização de suas pinturas. Em 1516, após a morte de Giovanni Bellini, acumulou as principais encomendas de pinturas venezianas, tendo o seu reconhecimento para além da cidade. No ano de 1523 esteve em Mântua a convite do duque Federico Gonzaga, que na década de 1530 foi responsável por apresentar Tiziano ao imperador Carlos V. Um retrato do *caesar* realizado em Bolonha entre 1532-1533, a obra muito apreciada por Carlos V valeu ao artista a concessão de um título de

---

<sup>9</sup> Sobre a vida e obra de Tiziano ver: CHECA CREMADES, F. *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea, 1994.; HOPE, C. *Titian*. London: Jupter Books, 1980.

nobreza em 1533. A partir de então o artista foi um dos maiores retratistas de sua geração, trabalhando para as principais famílias nobres da Itália e o séquito imperial.

Em 4 de dezembro Felipe escrevia ao embaixador de Veneza, Juan Hurtado de Mendoza, ordenando que Tiziano fosse imediatamente ao seu encontro. Mas o pintor, que havia retornado da corte imperial em Augsburgo a sua casa na Sereníssima República de Veneza, por volta de 6 de dezembro, não teria ido ao seu encontro até 19 de dezembro. A data exata da chegada de Tiziano em Milão não é conhecida, mas há evidências de que o pintor estava no ducado em 7 de janeiro de 1549, mesma data de partida de Felipe e de uma emissão de ordem de pagamento ao artista.<sup>10</sup>

A viagem aos Países Baixos, cuja crônica foi escrita pelo humanista e historiógrafo Juan Calvete de Estrella (c. 1500-1593),<sup>11</sup> é considerada por alguns historiadores como um marco na trajetória de Felipe, que amadurecia rapidamente. O príncipe não conhecia a geografia européia além dos Pirineus, nem a real extensão de sua futura herança. O imperador havia decidido que era chegada a hora de seu filho realizar a viagem pela Itália e Alemanha até os Países Baixos, onde poderia ser introduzido diretamente por sua pessoa aos problemas de governo e a diplomacia. Felipe chegou a Bruxelas em 1 de abril de 1549.

### **3. O retrato do príncipe**

Existe um polêmico debate, que ainda encontra-se em aberto, relacionado à data de criação do retrato de Felipe de Armadura do Museu do Prado. Dois posicionamentos são conflitantes dentro da historiografia que faz referência à obra: de um lado existe a argumentação daqueles que conferem a datação do retrato entre os anos de 1550-1551 – como está catalogado no museu espanhol; e de outro, há os que reivindicam a obra uma data anterior para sua realização, entre os anos de 1548-1549.

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

---

<sup>10</sup> Cf: HOPE, C. El retrato de Felipe II de Tiziano y su contexto. IN: VVAA, *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005. pp.132-133.; BROWN, J. *Pintura na Espanha 1500-1700*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001. p. 47.; KAMEN, H. *Felipe de Espanha*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 68.

<sup>11</sup> Ver: CALVETE DE ESTRELLA, J. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe (Felicíssimo viaje de Felipe II)*. Madrid: Museo del Prado, 2001.

Para L. Campbell (1990. pp. 239-243) parece impossível, devido a falta de documentação, afirmar se o retrato do Museu do Prado é o realizado em Milão, entre 1548-1549, ou uma pintura feita para Maria da Hungria em Augsburg, em 1550-1551. Campbell é inclinado a acreditar – a partir da aparência de Felipe no retrato e certas influências que a obra teria exercido sobre pinturas de Anthonis Mor já no ano de 1550 – que trata-se da produzida em Milão. C. Hope (2005. pp. 127-148) é mais categórico na sua oposição a datação atribuída pelo museu espanhol e busca reconstruir, a partir das fontes disponíveis e suas hipóteses, o contexto da produção do retrato ao defender sua posição. J. Brown (2001. p. 47), apesar de referir-se a obra como feita entre 1548-1549, não chega a apresentar uma argumentação. M. Kusche (2004. pp.62-69), aparentemente, não discorda da cronologia oficialmente conferida ao retrato.

Em 29 de janeiro de 1549, Domingo de Orbea, um dos tesoureiros de Felipe, se reembolsava de mil escudos com que tinha pagado Tiziano “por razón de ciertos retratos que saca por mi mandado” (HOPE, 2005. p. 134). Segundo Hope, a partir de uma carta de um amigo de Tiziano, um desses retratos era do próprio Felipe. Por outra carta, de Antoine Perrenot de Granvela, escrita em 21 de junho, ficamos sabendo que Tiziano estava realizando outro retrato de Felipe para sua tia Maria da Hungria. E a partir de uma resposta de Tiziano, em 1 de junho, para uma carta de Granvela escrita em 28 de abril, descobrimos que o pintor estava trabalhando em uma segunda cópia do retrato de Felipe, desta vez o pedido era do próprio Granvela. Em 9 de julho o embaixador Hurtado de Mendoza informa ao príncipe que Vecellio havia lhe entregue o primeiro retrato de Felipe, e que estava sendo enviado para Flandres, e a partir deste retrato o pintor estava fazendo outros dois, versões para Granvela e Maria da Hungria. A data de chegada do retrato original não esta documentada, mas o historiador acredita que esta se daria pelo final do verão de 1549. Nestes dois pontos tanto, referente as duas cópias encomendadas para Tiziano e a época em que Felipe recebeu seu primeiro retrato pintado pelo veneziano, tanto Hope (Idem) quanto Campbell (1990. p. 243.) estão de acordo.

Em fins de 1549 Tiziano teria ficado doente, e não enviou a cópia do retrato de Felipe para Granvela até 22 de março de 1550. Na correspondência conservada, Hope não encontra mais nenhuma referência explícita a cópia do retrato do príncipe para sua tia. Mas em uma carta escrita por Felipe a Hurtado de Mendoza, de 3 de julho de 1550, solicitava que o pintor veneziano fosse para Augsburg levando consigo uma obra que seria do príncipe. Sobre esta obra, Hope não tem certeza se seria a cópia referente a Maria ou se poderia ser a *Dánae* que o

príncipe havia encomendado (HOPE, 2005. p. 135). O que fica claro apenas é que nos dois encontros que tiveram Felipe e Tiziano, foram pintados retratos do príncipe.

O primeiro comentário de Felipe sobre um retrato seu de Tiziano esta na carta que escreveu para Maria da Hungria, em 5 de maio de 1551 em Augsburg. É neste documento que está a crítica do príncipe que alguns autores fazem uso para subestimar o gosto e conhecimento artístico de Felipe. O príncipe afirma que estava enviando para sua tia um retrato que não era muito de seu agrado, por parecer a sua armadura estar feita as pressas. Como o único retrato conservado de Felipe de armadura é o que se encontra no Museu do Prado, este foi considerado como a obra a qual Felipe cita na carta de 1551. Por tanto, este retrato teria sido feito no segundo encontro do príncipe com Tiziano, em Augsburg, entre 1550-1551. Para Hope (2005, pp. 138-140), esta teoria tropeça em uma série de equívocos apontada em seu estudo, a razão pela qual o comentário de Felipe se associou ao retrato do Museu do Prado, deve-se ao fato que Maria de Hungria certamente possuía uma obra com as mesmas características, como aponta seu inventário póstumo, em 1558.

Este é o impasse histórico que divide a opinião dos historiadores sobre qual a origem do retrato que podemos ver atualmente no Museu do Prado: seria o original enviado para Felipe em 1549? A cópia pertencente a Granvela, de 1550? Ou o presente dado a Maria da Hungria, em 1551?

Na pintura com 193 cm de altura por 111 cm de largura, realizada pela técnica da pintura a óleo sobre tela de tecido, o personagem apresentado em posição frontal de corpo inteiro em pé, no primeiro plano, ocupa a parte central da obra. O corpo está levemente voltado para direita, ocupando praticamente metade do espaço delimitado da pintura. Em segundo plano é possível observar na altura da metade da tela uma estrutura plana horizontal, coberta por um tecido vermelho com bordas e detalhes de costuras laterais em dourado, é possível observar uma haste verticalmente estreita de apoio desta estrutura na parte inferior esquerda e outra haste parcialmente perceptível no canto inferior direito. Sobre esta estrutura está posicionado a direita um par de manopla<sup>12</sup> sob um elmo. No terceiro e último plano do espaço apresentado, no canto superior direito, é perceptível uma estrutura retangular com outras duas estruturas retangulares estreitas sobrepostas horizontalmente, sobre elas encontra-se uma forma cilíndrica.

A figura masculina, posicionada levemente na diagonal direita em direção ao foco de luminosidade que incide sobre o espaço retratado, ao centro da obra traja uma armadura de meio corpo de tom escuro e ornamentada com elementos dourados de motivos geométricos e

---

<sup>12</sup> Manopla é um tipo de luva que não possui a divisão entre os dedos, exceto pelo polegar, modelo comumente utilizado em armaduras.

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

Segundo F. Checa Cremades (1989. p. 125), este retrato de Felipe com armadura constitui uma das mais solenes representações de poder no Renascimento, ressaltando a magnitude da obra que se assemelha a outros retratos do imperador Carlos V, além do significativo fato do príncipe ser apresentado de armadura. O historiador destaca a ligação deste modelo de representação com o estudo realizado E. Kantorowicz (1965) sobre antigos retratos de armadura denominados *deuses de uniforme*. De acordo com o estudo de Kantorowicz, estas estátuas com couraça, também conhecidas como esculturas *thoracata* (ou *thoraca*),<sup>13</sup> aparecem por diferentes regiões na época helenística, e apenas posteriormente se generalizam, quando príncipes e generais concebem sua representação a partir de formas divinas, desnudos ou vestidos, prática que se relaciona aos troféus e triunfos romanos que, a priori, possuíam um significado e a partir do século II se transformam na concepção de *virtus perpetua* ou *virtus invicta*.

De acordo com M. Jenkins (1947), este modelo de escultura, como a de Augusto de Prima Porta (c. 20 d.C.), está na gênese do retrato oficial, ou *retrato de estado*, no século XVI. A historiadora M. I. Rodríguez López (2002. p. 238.) corrobora com esta idéia ao considerar a célebre estatua do *caesar* Augusto como um excepcional modelo de traje militar

---

<sup>13</sup> Tipo de escultura onde o tronco e o abdômen do corpo de um homem com traje militar e peitoral encouraçado é composto por imagens de exaltação alusivas a vitórias em que supostamente o personagem da escultura teria participado. Sobre estatuas *thoracatas*, ver: ACUÑA FERNÁNDEZ, P. *Esculturas militares romanas de España y Portugal, I. Las esculturas thoracatas*. Madrid: CSIC, 1975.; PEREA YÉBENES, S. Una thoracata imperial hispana, inédita, posible escultura de Trajano. *AnnMurcia*. Murcia: Universidad de Murcia n° 19-20, 2003-2004.

copiado durante o Renascimento – momento em que armadura *thoracata* teve uma ampla repercussão –, recebendo também o nome de armadura *alla antica*.<sup>14</sup>

Na Europa do século XV deu-se o desenvolvimento máximo da armadura para a função defensiva. A partir do século XVI a armadura adquiriu um caráter suntuário e desportivo, com a difusão de decorações. Rodríguez López (2002, p. 241) afirma que, em pouco mais de vinte e cinco anos, houve uma autêntica revolução decorativa no trabalho dos armeiros, com novas técnicas que atribuíram as suas peças o sentido suntuário exigida pela época. O imperador Maximiliano I de Habsburgo (1459-1519) teve papel destacado nesta nova prática ao regulamentar em sua obra literária assuntos referentes a torneios e exposições de nobres. Por volta de 1525 já havia se propagado pela Europa estes novos modos distintos da armadura, expressos na decoração dos principais centros de produção armadora – a corte de Augsburgo e o ducado de Milão, que possuíam algumas características distintas. Durante o reinado do imperador Carlos V estes centros armeiros já estavam consolidados como os de maior prestígio dentro do âmbito europeu, e o monarca seguindo a moda imposta por seu avô paterno. A esmerada educação de Carlos V o havia convertido em um cavaleiro *alla antica*, um verdadeiro *miles christianus*, seguindo um código medieval de conduta. Mas, sem dúvida, os ideais surgidos com o Renascimento o fizeram, da mesma forma, conhecedor da Antiguidade clássica, de seus mitos e lendas, assuntos que exploraria, enfim, como emblemas representativos de seu poder (Idem, p. 246).

Segundo Checa Cremades (1999, p. 199), a vinculação de Carlos V com a Antiguidade se apresentou de duas formas distintas: como exaltação e superação desta época; e através do exemplo oferecido pelos heróis antigos. No século XVI, reis e nobres impuseram a prática de assimilar a sua própria imagem a dos heróis e deuses da mitologia clássica, feito que alcançou uma de suas principais manifestações no campo da fabricação de armas e armaduras.

---

<sup>14</sup> Filippo Negroli foi o primeiro que pôs a prática destas armas *a la antigua* no Renascimento. É em suas obras onde aparecem pela primeira vez os termos *alla antica*, *alla romana* ou *all'eroica*. Cf: PYHRR, S. W.; GODOY, J. A. *Heroic armor of the italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. p. 2.



Figura 2 – Detalhe da mão direita de Felipe sobre o elmo.



Figura 3 – Detalhe do elmo no retrato do Duque de Urbino.



Figura 4 – Detalhe do elmo na cópia do retrato de Carlos V.

deve chamar nossa atenção o fato de que o elmo do retrato de Felipe, ao contrário dos modelos citados anteriormente – com a parte frontal do elmo fechada para proteger os olhos e o rosto –, é um modelo com a frente aberta, ao estilo clássico romanizado das representações dos *caeseres*. Talvez, não por acaso, o modelo de elmo do retrato de Felipe é muito semelhante ao utilizado por seu pai no retrato equestre pintado por Tiziano para o imperador em Mühlberg [Fig.5],<sup>18</sup> uma alegoria comemorativa da vitória sobre aqueles que ousavam enfrentar o poder imperial do *caesar*. Em seu estudo sobre a pintura espanhola no *Siglo de Oro*, J. Gallego (1972) interpreta a mesa, onde esta o elmo, como signo do atributo de majestade e justiça que os



Figura 5 – Detalhe do elmo usado por Carlos V na alegoria equestre pintada por Tiziano.

<sup>15</sup> Com relação a este detalhe, Campbell chama atenção para a característica de distorção natural da aparência para um efeito artístico empregado por Tiziano. O pintor teria achado mais conveniente, a fim de acomodar o elmo sobre a mesa, deixar o braço direito de Felipe com um desenho fora de perspectiva para que sua mão direita pudesse repousar sobre o elmo na mesa. CAMPBELL, L. *op. cit.* p. 239.

<sup>16</sup> Tiziano, Vecellio di Gregório. *Francesco María della Rovere, Duque de Urbino*, 1536-1538, óleo sobre tela, 114 cm x 100 cm. Florença, Galería de los Uffizi.

<sup>17</sup> Hoje conhecido apenas a partir de uma cópia de: Pantoja de la Cruz, Juan. *El emperador Carlos V*, cópia segundo Tiziano [1548], 1605, óleo sobre tela, 183 cm x 110 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Número de catálogo P01033.

<sup>18</sup> Tiziano Vecellio, *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, 1548, 335 cm x 127 cm. Madrid, Museo del Prado. Número de catálogo P00410.



Figura 6 - Tiziano, Vecellio di Gregório. *Francesco María della Rovere*, 1536-1538, óleo sobre tela, 114 cm x 100 cm. Florença, Galería de los Uffizi.



Figura 7 - Pantoja de la Cruz, Juan. *El emperador Carlos V*, cópia segundo Tiziano [1548], 1605, óleo sobre tela, 183 cm x 110 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. Número de catálogo P01033.



Figura 8 - Tiziano Vecellio, *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, 1548, 335 cm x 127 cm. Madrid, Museo del Prado. Número de catálogo P00410.

monarcas representavam, pois o móvel quase nunca aparece em retratos *plebeyos*. Uma característica curiosa da composição desta mesa está no formato de seu pé de apoio localizado no canto direito da tela que lembra o formato de uma pata de animal com garras.

O colar sobre o peito da armadura que traça Felipe é o símbolo da ordem cavaleiresca do Tosão de Ouro [Fig.6], organizada a partir do ideal das cruzadas medievais. Entre o século XIV e XV estas ordens cavaleirescas foram chamadas de “ordens de corte” e algumas foram fundadas por diversos soberanos europeus. O soberano, ao mesmo tempo em que buscavam fortalecer o seu poder – limitando progressivamente o dos nobres a ele subordinado -, precisava reforçar os laços que uniam a aristocracia. Segundo afirma F.



Figura 9 – Detalhe do colar da insígnia da ordem do Tosão de Ouro no peito da armadura de Felipe.

Cardini (1989. p. 77; 2006. pp. 481-482.), mais do que um simples valor lúdico, essas ordens ligavam mais estreitamente os governantes à aristocracia. Estas “ordens de corte” portavam uma nova concepção de cavalaria, mantendo os antigos ideais da fé cristã e de serviços às damas, ao vincular à fidelidade dos membros àquele mais importante da ordem, o próprio soberano.

A ordem do Tosão de Ouro foi uma das mais importantes que surgiram ao fim do medievo. Sua fundação ocorreu na cidade de Bruges, durante as núpcias de duque da Borgonha Felipe, o Bom, (1396-1467) com Isabel de Portugal (1397-1471), em 10 de janeiro de 1430. De acordo com o *indiciaire*\* Georges Chastellain, um dos motivos do surgimento da ordem foi o de confrontar os ingleses e sua ordem cavaleiresca, a Jarreteira.<sup>19</sup>

Os mestres da ordem do Tosão de Ouro, desde sua fundação, foram os duques da Borgonha. Graças ao matrimônio de Maria de Borgonha com Maximiliano I de Habsburgo, em 1577, o patronato da ordem passou a Casa dos Áustria, e com a assunção de Carlos ao trono espanhol a ordem ficou vinculada a coroa espanhola.

A insígnia da ordem usada no colar é um carneiro, um velo de ouro, que faz recordar a façanha dos argonautas, ligação evidente da ordem com a mitologia clássica. No mito grego, Jasão, jovem príncipe de Yolcos, na Tesália, partiu em busca do Velo – ou Tosão – de Ouro para que pudesse recuperar seu trono roubado por Pelias, seu tio. O príncipe grego reuniu um grupo de jovens heróis e semi-deuses – entre eles Hércules e Teseu – que estavam dispostos a

\* Nome do historiógrafo oficial da corte da Borgonha

<sup>19</sup> Cf. : CHASTELLAIN, G. Declaration de Tous les Hants faits et glorieuses aventures du duc Phillipe de Bourgogne, celui qui se nomme le Grand Duc et le Grand Lion. IN: BOHLER, D. (Org.) *Splendeurs de la cour de Bourgogne*. Paris: Editions Robert laffont, 1995.

ajudar Jasão em sua missão, passando por diversas aventuras até retornarem com o velo ao reino de Yolcos. Foi a partir do poema épico de Apolônio de Rodes que o grupo ficaria conhecido como os argonautas, devido ao nome do construtor da embarcação, Argos.

É possível fazermos um paralelo ao mito grego com o contexto histórico contemporâneo ao retrato. O príncipe Felipe, a pedido de seu pai, viajara em direção aos Países Baixos, em 1548, justo no momento da importante sucessão imperial da Casa de Áustria estava envolta em um conflito. Felipe demonstrava que realmente queria ser Imperador. Antes e durante a reunião familiar dos Habsburgo e na Dieta Imperial de Augsburgo, em 1551, pressionou seu pai para que lhe assegurasse o título, incluindo o direito também para seu filho don Carlos (1545-1568). Entre o inverno de 1550-1551 graças à mediação de Maria de Hungria, chegou-se a um acordo entre os dois ramos dos Habsburgo. Fernando, como “rei dos romanos”, sucederia Carlos V no Sacro Império, logo depois seria a vez de Felipe e após a de Maximiliano. Era estabelecido assim o princípio de sucessão alternada entre o ramo austríaco e espanhol dos Habsburgo (SALLMANN, 2003. pp. 50-51.; PIERSON, 1998 p. 34).

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

A expressão do rosto do príncipe Felipe [Fig.7] é indiferente e serena, apresenta-se alheia a qualquer tipo de preocupação. A fisionomia, tão em voga na época, fazia o próprio rosto e aparência do monarca uma das formas de representar suas virtudes (BOUZA, 1998b. p.48). Segundo o filósofo político espanhol, Juan Huarte de San Juan, em *Examen de ingenios para las ciencias* [1575], os reis teriam o humor, diferentemente dos mortais que têm vários, em equilíbrio ideal. Sua aparência e comportamento refletiriam qualidades internas. O rei deveria apresentar beleza perfeita de rosto para atrair o amor de seus súditos, cabelos loiros - um meio termo entre os extremos branco e negro -, além de ter um peso médio e comportamento



Figura 10 – Detalhe do rosto de Felipe no retrato de Tiziano.

virtuoso. Estas concepções da fisionomia que apresenta Juan Huarte influenciaram diretamente as formas como os monarcas espanhóis eram representados no século XVI. Seu comportamento, expressões e controle das emoções deveriam fazer tremer qualquer um em sua presença e esta autoridade de glória divina deveria ser assim reproduzida nos retratos de corte.

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

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

De rostro es bien parecido, con frente ancha y ojos grises, de nariz recta y de talante varonil. Desde la frente a la punta de la barbilla, su rostro se empequeñece; su modo de andar es digno de un príncipe y su porte tan derecho y recto que no se pierde una pulgada de altura; con la cabeza y barba amarillas. Y así, para concluir, es tan bien proporcionado de cuerpo, brazo, pierna, y lo mismo todos los demás miembros que la naturaleza no puede labrar un modelo más perfecto. (*Apud* PARKER, G. 2008. p. 30.)

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

Es de estatura pequeña y sus miembros son finos. Tiene la frente despejada y hermosa, grandes ojos azules, las cejas espesas, la nariz bien proporcionada, a boca grande y un labio inferior grueso que le causa alguna molestia. Lleva la barba corta y en punta. Es de piel blanca y de cabello rubio, lo que le hace parecerse a un flamenco. En cambio su aspecto es altivo porque su comportamiento es español (...) (*Apud* BENNASSAR, 2001. p. 26)

F. Bouza (2003, pp. 97-105) lembra que a Época Moderna conheceu retratos cujos objetivos eram registrar a *vera facies* dos indivíduos, seus traços mais particulares, e a partir destes retratos de absoluta similitude se abriu um amplo registro de peças que seria mais conveniente falar de verossimilitude na representação, de adequação da retórica entre a

condição e o *status* do modelo e sua expressão visual. O caso mais extremo desta nova forma de pensamento e prática, segundo o autor, estaria nos retratos de estado e majestade, nos quais, como sugeria o artista português e teórico da arte Francisco de Holanda em seu tratado teórico da arte pictórica *De la pintura antigua* [1548], não seria necessário nem mesmo esboçar os traços particulares de um indivíduo para reconhecer nele sua identidade real. O conflito entre o ideal e o real será tema fundamental no debate teórico e metodológico de uma cultura renascentista que fundamentou-se entre os modelos da retórica ciceroniana e na analogia horaciana entre pintura e poesia para forjar a imagem de um monarca no século XVI.

Apenas poucos artistas foram dignos de pintar seus reis, a analogia mais recorrente na modernidade para justificar esta prática vinha do historiador Caio Plínio. De acordo com este, Alexandre, o Grande, teria proibido por um édito público que qualquer pintor realizasse uma pintura sua, somente Apeles seria digno de tal honra, e nenhum outro escultor, que não fosse Lisipo, de produzir uma escultura sua, pois estes dois artistas também seriam príncipes daquelas artes. Na modernidade perpetuou-se a ideia de que apenas um grande artista seria digno de produzir uma pintura ou escultura de um soberano para ficar registrado pela eternidade. Tiziano Vecellio logrou em vida ter o reconhecimento de ser o maior artista de seu tempo, o Apeles de sua época,<sup>20</sup> e consagrou-se com retratista preferido do imperador Carlos V e futuramente continuaria a ter êxitos sob o mecenato de Felipe II.

#### **4. Conclusão**

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

Contudo, a linguagem pictórica possui uma determinada capacidade para transmitir certos conceitos e ideias. Para atenuar tal limitação, os pintores fizeram uso de códigos de comunicação extra-artísticos e metalinguísticos, como o gestual e a fisionomia, a fim de

---

<sup>20</sup> Sobre esta comparação da relação entre Tiziano e o imperador Carlos V ver: PANOFSKY, E. *Tiziano. Problemas de iconografía*. Madrid: Akal, 2003. p. 31.; KENNEDY, R. W. *Apelles redivivus*. IN: FREEMAN SANDLER, L. *Essays in memory of Karl Lehman*. New York: Institute of Fine Arts / New York University, 1964. pp. 160 e ss.

apresentar e representar adequadamente retratado. O retrato transcendeu sua função mimética e incorporou uma dimensão simbólica, além de possuir uma importante dimensão social

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

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

A estruturação legitimadora do poder d Casa de Áustria entre os espanhóis deu-se, sobretudo, como forma de enfrentar movimentos contestatórios e sediciosos tanto da aristocracia quanto dos súditos não nobres. A revolta dos *comuneros*, a investida de *castellanización* sobre os Habsburgo espanhóis e a resposta dada com a introdução do ritual de corte borgonhesa, a ascensão imperial de Carlos e a felicíssima viagem do príncipe Felipe formam alguns dos marcos que definiram a prática simbólica pictórica que podemos observar no retrato do príncipe.

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

perceptíveis nas várias entradas triunfais realizadas por Felipe, em Salamanca em 1543, Bruxelas em 1549 e Sevilha em 1570, por exemplo.<sup>21</sup>

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

Enfim, concluímos com a importância de ressaltar como distintas práticas e formas de governo incidem na representação artística pictórica de Felipe de Habsburgo. Ao destacarmos a influência da figura do imperador Carlos V sobre seu filho, compreendemos também como tradições culturais diferentes foram absorvidas e adaptadas na constituição da imagem do príncipe. Um retrato tão significativo como este não cessa esgotado nestas páginas sua análise e interpretação, inclusive por seu debate cronológico ainda estar em aberto, mas podemos compreender o motivo pelo qual continua a despertar interesse.

### **Bibliografia:**

- ACUÑA FERNÁNDEZ, P. *Esculturas militares romanas de España y Portugal, I. Las esculturas thoracatas*. Madrid: CSIC, 1975.
- BENNASSAR, B. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001.
- BOUZA, F. *Imagen y propaganda*. Madrid: Akal, 1998.
- \_\_\_\_\_. La majestad de Felipe II. Constucción del mito real. IN: MARTÍNEZ MILLÁN, J. (Ed.). *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Palabra e imagen en la corte*. Madrid: Abada, 2003.
- BRAUDEL, F. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Felipe II*. Lisboa: Martins Fontes, 2 vol, 1984.
- BROWN, J. *Pintura na Espanha 1500-1700*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.
- CALVETE DE ESTRELLA, J. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe (Felicíssimo viaje de Felipe II)*. Madrid: Museo del Prado, 2001.
- CAMPBELL, L. *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and*

---

<sup>21</sup> Ver: MADRUGAL REAL, A. Magnificencia urbana y Fiesta Real: Salamanca 1543. Elementos simbólicos en torno a la figura del Príncipe. *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, 2008. pp.103-120.; CALVETE DE ESTRELLA, J. *op. cit.*; PIZARRO GOMEZ, F. Antigüedad y emblemática en la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla en 1570. *Norba Arte*, VI, 1985. pp. 65-83.

*16th centuries*. Yale: University Press, 1990.

CARDINI, F. O guerreiro e o cavaleiro. IN: LE GOFF, J. (Org.) *O homem medieval*. Lisboa: Editor Estampa, 1989.

\_\_\_\_\_. Guerra e cruzada. IN: LE GOFF, J.; SCHMITT, J.-C. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru : EDUSC, 2006.

CHARTIER, R. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. IN: \_\_\_\_\_. *À beira da falésia*. Porto Alegre : UFRGS, 2002.

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

CHECA CREMADES, F. Felipe II en El Escorial: la representación del poder real. *Anales de historia del arte*, Madrid: Universidad Complutense, nº 1, 1989. p. 121-140.

\_\_\_\_\_. *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea, 1994.

\_\_\_\_\_. *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1997.

\_\_\_\_\_. *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998 – 10 de enero de 1999, 1998. p. 25-56. [Catálogo da exposição].

\_\_\_\_\_. *Carlos V. La imagen de poder en el Renacimiento*. Madrid: Iberdrola, 1999.

CLAVERO, B. Hispans físicos, persona ficta: concepción del sujeto político en la época Barroca. IN: \_\_\_\_\_. *Tantas personas como estados. Por una antropología política de la historia europea*. Madrid: Tecnos, 1987.

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

ESCUDEIRO, J. A. *Felipe II. El Rey en El despacho*. Madrid: Complutense, 2002.

FERNANDEZ ALBALADEJO, P. *Fragmentos de Monarquía*. Madrid: Alianza Universidad, 1992.

FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. *Política mundial de Carlos V y Felipe II*. Madrid: CSIC, 1966.

\_\_\_\_\_. *Carlos V. Un hombre para Europa*. Madrid: Espasa Calpe, 1976.

FERNÁNDEZ ALVAREZ, M. (Ed.) *Corpus documental de Carlos V*. 5 vol. Madrid: Espasa Calpe, 2003.

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

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

GINZBURG, C. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. IN: *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO. J. L. *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*. Tese de Doutorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997.

\_\_\_\_\_. "Felipe II, Princeps Hispaniarum: la castellanización de un príncipe Habsburgo (1527-1547)" *Manuscripts*, 1998, vol. 16.

\_\_\_\_\_. *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546). La formación de un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

HOPE, C. *Titian*. London: Jupter Books, 1980.

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

KAMEN, H. *Felipe de Espanha*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

KAMEN, H.; PÉREZ, J. *La imagen internacional de la España de Felipe II*. Valladolid: Univ. de Valladolid, 1980.

KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do rei. Um estudo sobre teologia medieval*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Selected studies*. New York: Locust Valley, 1965.

KENINSTON. H. *Francisco de los Cobos, secretary of emperor Charles V*. Pittsburg: 1960.

KENNEDY, R. W. Apelles redivivus. IN: Freeman Sandler, L. *Essays in memory of Karl Lehman*. New York: Institute of Fine Arts / New York University, 1964.

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

MADRUGAL REAL, A. Magnificencia urbana y Fiesta Real: Salamanca 1543. Elementos simbólicos en torno a la figura del Príncipe. *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, 2008.

MARAVALL, J. A. *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid: Boletín oficial del Estado / Centro de estudios políticos y constitucionales, 1999.

MARIN, L. *Opacité de la peinture*. Paris: Usher, 1989.

- MILLÁN, J. M. *Felipe II (1527-1598). Europa y la monarquía católica*. Madrid: Parteluz, 1998.
- PANOFSKY, E. *Tiziano. Problemas de iconografía*. Madrid: Akal, 2003.
- PARKER, G. *La gran estrategia de Felipe II*. Madrid: Alianza, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- PEREA YÉBENES, S. Una thoracata imperial hispana, inédita, posible escultura de Trajano. *AnnMurcia*. Murcia: Universidad de Murcia, nº 19-20, 2003-2004.
- PIERSON, P. *Felipe II de España*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998.
- PIZARRO GOMEZ, F. Antigüedad y emblemática en la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla en 1570. *Norba Arte*, VI, 1985.
- PYHRR, S. W.; GODOY, J. A. *Heroic armor of the italian Renaissance. Filippo Negrolí and his contemporaries*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid. *Gladius*. CSIC. Nº. 22, 2002.
- SALLMANN, J.-M. *Géopolitique du XVIe siècle 1490-1618*. Paris: Édition du Seuil, 2003.
- VÁZQUEZ GESTAL, P. *El espacio Del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.
- WÖLFFLIN, H. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpes, 2007.