

Além do retrato. Imagem e poder em torno do príncipe Felipe de Habsburgo (1548-1556)

RIVADÁVIA PADILHA VIEIRA JÚNIOR¹

Felipe II de Espanha (1556-1598) foi um dos personagens mais destacados de uma época considerada como a plenitude do poderio do Império espanhol, denominada como *El Siglo de Oro*². Sua figura provocou, e continua a provocar, uma infinidade de estudos históricos, das mais diversas abordagens e perspectivas. No que tange a proposta que será apresentada neste trabalho, os estudos sobre a arte relacionada à política e Felipe estão concentrados majoritariamente no período de seu reinado³.

Felipe de Habsburgo (1527-1598), nascido em Valladolid, foi educado em um ambiente de exaltação dos valores e da estética cavalheiresca medieval ao mesmo tempo em que princípios renascentistas eram introduzidos e assimilados na corte castelhana. Dentro desse contexto, ainda houve um conflito sobre qual o modelo de educação política deveria ser eleito para o herdeiro do trono: o de raiz na dinastia Trastâmara, sob o *exemplum vitae* do falecido filho dos Reis Católicos, príncipe Juan (1478-1498); ou da vertente da Casa dos Áustria, pelo qual seu pai, o imperador Carlos V (1519-1558), havia sido educado em Flandres. Essas divergências geraram disputas visíveis a partir de obras que se direcionavam para a retórica da educação principesca, como em tratados e espelhos de príncipe, escritos na época do nascimento de Felipe e durante sua juventude, tema amplamente estudado pelo historiador espanhol Gonzalo Sánchez-Molero (1997, 1998, 1999). Nessas obras, o ato de governar era considerado um ofício para o qual não era necessária apenas a sabedoria a um bom governante, mas este também deveria adornar-se de uma série de virtudes específicas. Estas deveriam ser

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense - UFF. rivajr@gmail.com

² Cf. DESFOURNEAUX, M. *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*. Paris: Hachette, 1996.; BENNASSAR, B. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001.

³ Dentre algumas das raras exceções estão um texto de Hope (2005), sobre o debate cronológico de uma das fontes elencadas no estudo (embora sem uma análise iconológica), e um artigo de Madruga Real (2008), referente à análise da formulação da imagem do príncipe Felipe no momento de sua primeira boda, em 1543. Cf: HOPE, C. El retrato de Felipe II de Tiziano y su contexto. In: VVAA, *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.; 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.

exaltadas continuamente por meio de panegíricos, louvores e obras artísticas, práticas persuasivas que foram utilizadas recorrentemente pelo imperador Carlos V (CHECA CREMADES, 1999) e adotadas, *a posteriori*, por Felipe II, durante seu reinado (*idem*, *ibidem.*, 1997).

Em 1543, Carlos V parte da península Ibérica em direção aos seus conflituosos territórios ao norte. Deixa como regente dos reinos espanhóis o príncipe Felipe, acompanhado da supervisão de um grupo de conselheiros escolhidos pelo próprio imperador para auxílio e acompanhamento dos primeiros anos de experiência política de seu futuro herdeiro. Carlos V, 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. Nesta época, o *caesar* já estava ciente da maneira como disporia de seu patrimônio e viu seu poder e autoridade restituídos nos assuntos imperiais. Foi nesse momento que decidiu buscar para seu filho, Felipe, um lugar na sucessão imperial, se não de imediato, pelo menos em um segundo momento, após a do irmão do imperador, Fernando de Habsburgo (1503-1564). Esse, após demonstrar ser um aliado fiel de Carlos V, ao colaborar contra o avanço turco sobre o leste europeu, na década de 1520, havia sido confirmado pelo próprio *caesar*, em 1531, no sistema de sucessão imperial ao ter o seu nome disposto como futuro “rei dos romanos”, título que outorgava a possibilidade de sucessão à coroa do Sacro Império. Até aquele momento Carlos V estava decidido a deixar o restante de seus domínios para seu filho (FERNÁNDEZ ALVAREZ, 1966, pp.127-163).

Com a intenção de reposicionar o príncipe Felipe na linha sucessória imperial o imperador precisou enfrentar, além da oposição de seu irmão junto com seu filho Maximiliano (1527-1576), a posição contrária de católicos e protestantes alemães. Dentro desse contexto, Carlos V ordenou em 1548 que Felipe viajasse para os Países Baixos, onde se reuniria em Bruxelas com seu pai e outros membros da dinastia dos Habsburgo para as tratadísticas referentes à sucessão do império.

Felipe partiu da Península Ibérica pela primeira vez no outono de 1548, em uma frota naval composta pelos principais membros de seu séquito, rumo aos territórios italianos e os domínios imperiais de Carlos V. Uma viagem que duraria até sua entrada triunfal em maio de 1549 em Bruxelas. De acordo com os planos do imperador, a

experiência que Felipe havia adquirido como regente dos reinos espanhóis desde 1543 seria complementada com o conhecimento do mundo exterior (PARKER, 2008, p. 34).

É precisamente nesse marco temporal que contempla *El felicissimo viaje...*⁴, - como ficou conhecido esse momento da história do futuro Felipe II e relatada pelo humanista e cronista espanhol Juan Cristóbal Calvete de Estrella (1525-1593) -, que se posiciona a problemática proposta neste trabalho. Foi durante esse contexto histórico que foram encomendados e produzidos celebres e significativos retratos de príncipe Habsburgo, que se conservaram até os dias atuais. Estes servirão como fontes⁵ para buscar compreender quais foram os ideais e as influências produzidas sobre a iconografia pictórica retratística em um momento-chave de disputas internas da Casa de Áustria.

Dentro os cinco retratos destacados se encontram três atribuídos ao pintor cadorino Ticiano Vecellio (c. 1490-1576) e dois do flamenco Antônio Moro (c. 1520-c. 1576). A seleção destas fontes se justifica dentro do marco cronológico delimitado para o estudo, as décadas de 1540 e 1550. Dois dos retratos (Vecellio, 1548?-1551?; Moro, 1549-1550) têm sua produção atribuídos ao período em que Felipe possuía realizava sua primeira viagem até os Países Baixos. Em uma terceira obra (Vecellio, 1551-1553) o jovem Habsburgo aparece em uma rara apresentação sentado e coroado, como Rei de Nápoles, título recebido após abdicação de seu pai no momento em que eram realizadas as negociações do segundo matrimônio de Felipe, com Maria Tudor, rainha da Inglaterra. Um quarto retrato (1551-1553) é atribuído à oficina de arte de Vecellio. E, finalmente, o quinto retrato (Moro, 1555-1558) é datado entre a véspera da abdicação definitiva dos títulos nobiliárquicos de Carlos V e os primeiros anos do reinado de Felipe II.

⁴ Publicada originalmente em 1552. Cf. CALVETE DE ESTRELLA, J. C. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe (Felicíssimo viaje de Felipe II)*. Madrid: Museo del Prado, 2001.

⁵ Os retratos selecionados são: MORO, Antonio. *Felipe II*. 1555-1558. Óleo sobre tábua. 41cm x 31cm. Madrid, Museo Nacional Del Prado. (Nº de catálogo P02118); _____. *Retrato de Felipe II*. 1549-1550. Óleo sobre tábua de carvalho. 107,5cm x 83,3 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao. (Nº de inventário 92/253); VECELLIO, Tiziano. *Felipe II*. 1550-1551. Óleo sobre tela. 193cm x 111cm. Madrid, Museo Nacional Del Prado. (Nº de catálogo P00411); _____. *Portrait of Philip II*. c. 1550-1551. Óleo sobre tela. 107,2cm x 92,7 cm. Cincinnati, Cincinnati Art Museum. (Accession Nº 1927.402); _____. (Taller). *Felipe II*. 1551-1553. Óleo sobre tela. 103cm x 82cm. Madrid, Museo Nacional Del Prado. (Nº de catálogo P00452). Em contato prévio já realizado com as instituições detentoras da guarda das imagens, todas concordaram com a concessão dos direitos de uso e o envio de cópias em alta definição para a qualidade do estudo.

Com base nos retratos conservados da época e dialogando com a crônica de Calvete de Estrella, na qual está presente a narrativa das entradas triunfais às visitas das principais cidades dos territórios que Felipe visitou entre Gênova e Bruxelas, busca-se analisar como se formulou suas primeiras representações imagéticas.

Ao longo do Renascimento, arte e cultura se convertem em genuínas ideologias de poder⁶. No século XV, consolida-se a cooptação de diversas expressões artísticas - como literatura, música e dança, por exemplo - a serviço dos grupos políticos dominantes. É durante a Idade Moderna que o ambiente da Corte culminará, dentro do espaço cultural da elite, como o *locus* dos novos padrões de comportamento baseados em pressupostos de civilidade (ELIAS, 1994, 2v.). Dentre as principais questões que caracterizam o mundo áulico neste momento, a representação artística ocupa um lugar de destaque, firmando-se entre as mais altas esferas de decisão do poder político entre os principais Estados modernos da Europa.

No começo do século XVI, o nobre diplomata italiano Baldassarre Castiglione (1478-1529) em sua obra, *Il Cortegiano* (1528), buscava o equilíbrio entre a habilidade das armas e das letras dentro de uma fórmula ideal para um perfeito membro do *locus* cortesão. Era cada vez mais necessária uma representação direta e clara que traduzisse magnificência, glória e poder para um soberano. Esse novo cenário político necessitava de uma imagem que correspondesse e cumprisse, com uma série de funções - representativas, comemorativas e inclusive de “propaganda”⁷ e/ou persuasão -, de forma clara e firme sobre o caráter decisivo dos príncipes. As reações proporcionadas pela expansão do ideal renascentista principesco se manifestaram de variadas formas nas cortes europeias. Nos mais influentes ambientes áulicos da época o que, em essência, se produziu foi uma renovação dos ideais da estética cavaleiresca aliada a um apreço singular às referências a Antiguidade clássica.

⁶ Processo o qual já é possível observarmos nas cortes dos duques da Borgonha (CAMPOS RODRIGUES, 2006) e de Berry (AUTRAND, 2000), ou nas das *signorie* italianas (BURKE, 1999) durante a Baixa Idade Média.

⁷ O termo “propaganda”, *a priori* anacrônico (BURKE, 1994, p. 16), é compreendido nesta proposta a partir da formulação do historiador espanhol Nieto Soria (1988), que concebe como propaganda política, nesta época, um conjunto de processos de comunicação pelos quais se fundem valores, normas e crenças que formam uma ideologia política. Portanto, a divulgação dos símbolos políticos do poder real, no qual esses são transformados em imagens de fácil identificação para a sociedade da época, para Nieto Soria, trata-se de uma “propaganda ideológica”, que teria três funções principais: justificar uma forma de poder que não é unânime; respaldar um sistema político ou questioná-lo; exaltar o sentimento de pertencimento a uma determinada comunidade (p.26).

Com relação aos gêneros pictóricos produzidos durante o Renascimento, o “retrato moderno”⁸ era o que transmitia a sensação de uma mais reiterada e vívida comunicação com o espectador. Tornando-se prática comum entre as cortes europeias, desde o final do século XIV, a troca de retratos de nobres e monarcas para fins matrimoniais (WARNKE, 1993, p. 220). Por volta do século XV, o gênero do retrato moderno já era comum nas cortes ibéricas, havendo inclusive testemunhos de monarcas que beijavam os retratos de princesas estrangeiras com as quais haviam firmado acordos matrimoniais, e que se desfaziam desses retratos após estas já estarem em sua companhia (FALOMIR FAUS, 1996, pp. 375-380).

Ao longo do século XVI, o mundo áulico europeu foi o *locus* de uma tipologia cada vez mais definida de retrato moderno, que viria culminar no chamado “retrato de estado”⁹. As galerias de retratos em palácios se converteram no meio mais comum do cumprimento de uma das principais funções do gênero retratístico: representar não apenas uma imagem verossímil de algum membro real importante, mas também os significados políticos e simbólicos como caráter legitimador dinástico.¹⁰ Essas galerias retomavam, do ponto de vista político, a ideia das séries de *uomini illustri* e se estenderam pela Europa, servindo não só a comemoração, mas também de exemplo e estímulo para a emulação dos feitos e conquistas dos antepassados (CAMPBELL, 1990, pp. 41-44; CHECA CREMADES, 1995, pp. 54-56).

⁸ O *retrato moderno* é convencionalmente concebido a partir da criação do pintor Simone Martini (1284-1344) de um retrato de Laura, a amada do humanista Francesco Petrarca (1304-1374). Nessa obra teria se rompido com a concepção de retrato existente ao longo da Idade Média, onde o artista buscava apresentar através de modelos convencionais e, às vezes, fazendo uso do nome da pessoa representada para sua identificação (MARTINDALE, 1988, pp. 8-9). Em poema dedicado ao retrato de Laura, Petrarca enuncia as características desta nova concepção de retrato, como a imagem que evocaria a ausência, a partir da semelhança e aparência da retratada, despertando emoções. Cf.: PETRARCA, F. Soneto LVII. IN: *Cancionero*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

⁹ Em estudo clássico sobre a temática, Jenkins define o “retrato de estado” (*state portrait*) como o peculiar uso e disposição que este gênero compreendeu dentro de uma determinada forma que atendia a necessidade de exaltação familiar, dinástica e política próprias do valor celebrativo que se outorgava no ambiente cortesão e na prática artística da época. Além disso, a historiadora identifica a Carlos V o auge desta tipologia. Cf. JENKINS, M. *The state portrait. It's origin and evolution*. New York: College Art Association of America, 1947.

¹⁰ Provavelmente, a concepção e influência dessa forma de organização das galerias de retratos se devam a dois membros, e importantes mecenas, da dinastia dos Habsburgos, Margarida de Áustria (1480-1530) e Maria da Hungria (1505-1558). Cf. DUVERGER, J. Margareta van Oostenrijk (1480-1530) en de Italiaanse Renaissance. IN: *Relations artistiques entre les Pays Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*. Bruxelas / Roma : Institut historique belge de Rome, 1980. pp. 127-143. ; DUVERGER, J. Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance. IN : *Actes du 22 Congrès Internationale d'Histoire de l'Art*. vol.22, T.1. Budapest : 1969. pp.715-726.

Entre os estudos que trazem importantes contribuições para o campo de estudos deste trado estão as obras de Checa Cremades (1989, 1995, 1997, 1998, 1999), focados, principalmente, sobre a temática estética, do mecenato e das funções imagéticas no período de Carlos V e Felipe II. No entanto, nessas obras, o autor não chega a aprofundar suficientemente uma análise iconológica específica das pinturas, sobretudo aquelas referentes ao período em que Felipe ainda era príncipe. Sob uma perspectiva semelhante, no entanto buscando avançar na interpretação iconológica da retratística, os trabalhos de Falomir Faus (1998) e Portús (2000) representam uma tendência ainda recente da historiografia espanhola, na qual se trata de observar o ideal político, a identidade régia e as relações sociais entre o monarca e a imagem pictórica. A partir de uma perspectiva cultural, Bouza (1998a, 1998b, 2003) tem realizado contribuições referentes à imagem na corte espanhola, mas também já durante o reinado de Felipe II, em especial sobre as formas de relacionamentos e de comunicação dentro desse ambiente. Outros dois importantes historiadores que refletiram de uma forma mais geral sobre a imagem régia espanhola em seus estudos são Lisón Tolosona (1991) e Nieto Soria (1988).

A proposta deste trabalho, a partir do estudo e análise de obras de arte, como a pintura, quanto à narrativa literária, em forma de crônica, insere-se dentro desse campo de estudos que há algumas décadas já desperta interesse e produções historiográficas no âmbito das relações entre as práticas simbólicas de poder político. Nesse sentido, ao propor a reflexão entre a problemática do poder político e sua simbologia, nos aproximamos do campo historiográfico de uma nova história política (REMOND, 2003). Ao deixar de considerar o político simplesmente como a narrativa de grandes acontecimentos ou a biografia das personagens do jogo do poder, e ao preocupar-se mais com as regras desse jogo, os historiadores se aproximaram cada vez mais das outras ciências sociais. Segundo Le Goff (2005), com o retorno da história política “é preciso construir uma história *do* político que seja uma história *do poder* sob todos os seus aspectos nem todos políticos, uma história que inclua notadamente o simbólico e o imaginário (p. 11)”. A nova história política constrói por meio do diálogo com outras ciências humanas uma nova abordagem de estudo da noção do poder e suas representações (LE GOFF, 1994, p. 367). Além disso, a ampliação da compreensão do

poder para além da vinculação ao conceito de Estado, como afirma Julliard (In: LE GOFF.; NORA, 1976, p. 190), justifica o retorno do foco sobre os estudos do político.

Atualmente, a imagem é vista como documento histórico de indiscutível valor, cabendo ao historiador estabelecer sua historicidade por meio da análise de sua natureza, atributos e condições de documento, procurando penetrar na compreensão do meio produtor e compreendê-la a partir do estudo e análise da sociedade onde está inserida (GASKELL, 1992, pp. 268-269). A importância da compreensão da arte como elemento de uma leitura histórica de sua época e a renovação que a História da Arte trouxe para a problemática das fontes históricas é o que apresenta Preziosi (2009) em uma obra que compila alguns dos textos mais inovadores e influentes desse campo.

Segundo Gruzinski (2003, p.7), o historiador consegue ampliar seu campo de compreensão quando deixa de buscar somente nos documentos escritos as evidências de uma sociedade, aliando sua busca a outras formas de expressão que constroem a memória e a história, como as imagens. De acordo com o autor, o estudo do texto literário - como o produzido pelos cronistas que vivenciaram os acontecimentos de suas narrativas -, surge com semelhante força de documento histórico, como um segundo suporte de análise e de imenso valor metodológico quando cruzados com as imagens.

Contudo, a linguagem pictórica tem uma determinada capacidade para transmitir certos conceitos e ideias. Para atenuar tal especificidade, os pintores usaram códigos de comunicação extra-artísticos e metalinguísticos, como o gestual e a fisionomia, para apresentar adequadamente o retratado. O retrato transcende uma função mimética e incorpora uma dimensão simbólica, além de tem uma importante dimensão social. Para Starn (1992, p. 280): “os historiadores da cultura têm de se preocupar tanto com a forma quanto com o conteúdo e, além disso, que as propriedades formais das performances ou produções culturais têm conteúdo enquanto representações das estruturas de autoridade”.

Neste estudo, é apresentado o trabalho com dois tipos de imagens: a pictórica, realizada pelos pintores e utilizada no cotidiano régio; e a narrativa edificada na crônica de Calvete de Estrella. Ambas são intencionalmente escolhidas e definidas como formas de expressão do poder político, além disso, cria-se a necessidade de distintos níveis de compreensão e conceitualização. Estas imagens são forjadas dentro de uma tradição histórica e cultural, portanto, podem representar e dar seguimento (ou exatamente o

inverso) a uma determinada forma de um segmento social ou instituição apresentar a si mesmo e/ou aos outros em um tempo e espaço específico.

Ao trabalhar com a proposta de estudo de uma crônica contemporânea para os acontecimentos que serão analisados, é determinante a necessidade de reflexão sobre a origem dessa obra, considerar o “lugar social” (CERTEAU, 1982, p. 66) da produção em que o sujeito produtor está inserido (*Id.* pp. 81-82)¹¹. A atenção a esse lugar deve ser especial pelo fato de o documento ser produto da construção de uma “historia oficial” - elaborado pelo cronista do séquito de Felipe de Habsburgo. Ao passo que pretendemos inserir as fontes aqui estudadas em um contexto político-cultural determinado, procura-se fornecer uma visão mais integrada da produção das fontes da época. Mais do que simplesmente uma regra metodológica de “desconfiança da fonte”, incorporada a qualquer trabalho historiográfico sério, essa consideração nos leva a uma melhor compreensão da crônica, em seu conteúdo e forma de apresentação.

Dentre os conceitos que podemos relacionar às duas formas de suporte documental (imagem e texto), está o de apropriação desenvolvido por Certeau (1994). Para Certeau, a apropriação revela um intervalo entre o objeto derradeiro e as suas reescrituras ou interpretações. Os atos e os usos de acordo com uma determinada apropriação pressupõem sua estratégia, estabelecendo, dessa forma, o *locus* onde será manifestada sua esfera de influência. A apropriação, portanto, mesmo que não produza o objeto, pode esclarecer o significado da sua presença a partir de seus distintos empregos, revelando outra forma e/ou manifestação de um poder. Ao empregar esse conceito, Chartier (1990) vincula-o à necessidade de dar ênfase aos seus diferentes usos e significados (p.26).

Com relação ao conceito de representação, é imprescindível definir o sentido e o uso pelo qual será abordado neste estudo, essencialmente devido ao fato de esse conceito também já ter sido alvo de apropriações distintas no terreno das ciências humanas.¹² Ao fazer uso de antigas definições do termo, Chartier (2002) revela um caráter de

11 Embora a fonte destacada não seja um trabalho acadêmico, ao qual se detém especificamente Certeau em suas reflexões sobre a historiografia, ela é, da mesma maneira, um discurso, sujeito a condicionamentos conjunturais e estruturais, externos a sua produção. Sobre a importância do lugar social de produção de uma obra na sua análise, Cf. CERTEAU, M. De. A operação historiográfica. IN: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

12 Cf. CARDOSO, C. F. S.; MALERBA, J. (Org.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000.

correlação da representação: a partir da revelação da ausência de um determinado objeto, ela o substitui por uma imagem que é capaz de trazer o objeto ausente à memória (p. 72). É importante ressaltar que, de acordo com Chartier (1990, p. 17), a representação está inserida em um campo de disputa - em nosso caso, sobre como se dará a formulação da imagem do príncipe Felipe de Habsburgo em determinada época. Como “registro oficial” da viagem do príncipe Felipe, a crônica de Calvete de Estrella descreve seus gestos e reações, as festas e entradas triunfais como artifício de legitimar e transmitir determinados valores sociais e políticos, sendo esses as formas institucionalizadas pelo poder que evidenciam e, ao mesmo tempo, perpetuam a existência de um grupo específico. A partir dessa perspectiva, ao abordarmos esse conceito de representação, tratamos também por uma relação de poder e de dominação.

Segundo Marin (1989), a representação é compreendida a partir de uma dupla função: “tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha (p. 73)”. No que tange à imagem pictórica como fonte histórica e parte integrante do conjunto de elementos simbólicos e materiais que representam o nascente Estado Moderno, Marin (1981) apresenta a hipótese de que a representação, a partir das artes visuais, opera na transformação da força em poder, fazendo com que esse poder seja reconhecido e, ao ser exposto, justifique-se e legitime-se, além de intensificar a noção deste poder (p. 11).

Em estudo clássico abordando os componentes essenciais para o exercício do poder político, Weber (1997), divide sua estrutura de legitimidade em três tipos: legal-racional, tradicional e carismático (pp.170-241). No contexto do *Ancien Regime*, a legitimidade dos Habsburgo se justificaria de acordo com dois dos tipos ideais weberianos: a tradicional, já que o controle sobre os domínios territoriais se dá por via sucessória ligada à hereditariedade (com exceção da eleição ao trono imperial do Sacro Império Romano Germânico); e a carismática, pois a ausência dessa significaria a diminuição das possibilidades de manutenção do controle e estabilidade do poder.

Segundo Bourdieu (1992), todo espaço social é conflituoso e estruturado por diversos tipos de capital, que regulam divergências e estabelecem hierarquias. As principais formas de capital seriam o econômico, ligado à posse dos fatores de produção, o cultural, relacionado às qualificações intelectuais, o social, definido pelo

conjunto das relações sociais, e o simbólico, sendo que este seria o fator de reconhecimento dos demais tipos. O aparato artístico produzido pelos Habsburgo, e obviamente ao que se refere ao príncipe Felipe, seria uma das formas da dinastia demonstrar sua força. Essa expressão de poder, derivada do capital simbólico, é denominada por Bourdieu (1988) de poder simbólico, que significa: “(...) um poder que aquele que lhe está sujeito dá aquele que o exerce, um crédito com que ele o credita, uma *fides*, uma *auctoritas*, que lhe confia pondo nele a sua confiança. É um poder que existe porque aquele que lhe está sujeito crê que ele existe” (p. 188). Esse poder “invisível” só é eficaz quando ocorre sem ser percebido e com a cumplicidade dos envolvidos (p. 13).

Dessa forma, pode-se afirmar que o poder dos Habsburgo não se baseava simplesmente na posse do território, no seu poderio bélico e na sua pujança econômica. Estes tinham, e procuravam obter cada vez mais, o poder simbólico, ocupando um lugar de destaque no espaço social europeu, pois possuíam diversos tipos de capitais. Acumularam capital econômico, porque, além de terem extensos senhorios na Europa e o domínio do Novo Mundo, ainda controlavam as mais ricas regiões mercantis da época, os Países Baixos e os territórios italianos. Com relação ao capital cultural, este advinha da prática do mecenato, sob as diversas formas de manifestação culturais, tendo ao seu serviço e acolhendo em sua corte os mais importantes artistas da época, como pintores, escultores, armeiros e intelectuais. O capital social era outorgado devido à posição na configuração política, já que o próprio título imperial e o domínio sobre vastos territórios conferiam-lhes uma posição destacada sobre os demais, mesmo que fosse preciso ser imposta, além das redes de relações que estabeleciam com outras casas de nobres, seja por acordos comerciais ou matrimoniais. Na construção do poder simbólico Habsburgo, houve um uso dos intelectuais equivalente ao que Bourdieu (1988, pp. 163-208) trata como os profissionais da representação política.

A noção de campo de Bourdieu (In: ORTIZ, 1983, p.72), que, em linhas gerais, pode ser definida como um conjunto de relações entre atores que detêm e disputam formas de capital, também nos ajuda a definir a abordagem deste trabalho. Focalizar as posições no interior dos campos artísticos, político e intelectual permite perceber o complexo dinamismo social envolvendo os artistas nas relações com os encomendantes do séquito dos Habsburgo. Essa noção de campo, aplicada a corte imperial -

embaixadores, governadores, nobres e artistas -, também ajuda a esclarecer os arranjos políticos da produção das imagens para Felipe.

Panofsky (2007), ao dar continuidade e desenvolvimento às teorias de Warburg, reduz a extensão do conceito de iconografia para a atividade de identificação das formas e temas com base nos antecedentes históricos (p.47), e convencionou a interpretação do significado cultural como a etapa posterior, que constituiria o abrangente campo da iconologia. O objetivo da iconologia é, além de identificar, buscar conhecer os valores simbólicos implicados nas representações visuais. Ao considerar a obra de arte como um “sintoma cultural”, Panofsky propõe a compreensão do seu significado a partir do confronto com outras formas de expressão (literatura, filosofia ou teorias científicas do período) para um mesmo assunto (p. 28). Essa forma de interpretação é a que subentende o pressuposto de que as influências visuais decorrem não apenas da difusão oriunda dos próprios meios imagéticos, mas também de possíveis reconstruções baseadas na literatura ou na difusão cultural de determinados conceitos.

O método iconográfico-iconológico proposto por Panofsky (pp. 50-55) significa uma genuína interdisciplinaridade, indispensável como complemento a pesquisa do historiador da cultura. Orientado para decifrar e analisar os significados conceituais que supõe a obra de arte, esse método constitui hoje uma via fundamental de acesso ao fenômeno artístico para complementar os resultados das investigações com base empirista, formalista ou sociológica¹³.

Entre algumas objeções frequentes aos métodos de análise das imagens é a que atribui a esse tipo de abordagem um desvio da atenção necessária ao objeto, ou seja, o deslocamento de uma ênfase que afasta o observador dos dados puramente visuais para direcioná-lo ao estudo das construções culturais e aspectos simbólicos que remetem para algo além da obra. Esse procedimento pode criar um distanciamento em relação aos dados mais imediatos, como a presença física, as formas e a organização pictórica que fazem com que cada obra seja um objeto incomparável. No entanto, é preciso considerar que a abordagem proposta por Panofsky, ao primar pela análise do conteúdo,

¹³ Apesar da grande repercussão e aceitação desse método, visível em diversos trabalhos que o aplicam, algumas críticas precisam ser colocadas. Wirth (1989, pp. 14-23 e 346) critica essencialmente a noção de “tipo iconográfico” e a suposição que as imagens expressariam o *Zeitgeist* (espírito da época), pois isto significaria concordar com a existência de uma homogeneidade cultural em uma determinada época.

desde o início se propôs ser apenas um ramo da História da Arte, portanto, não um método definitivo.

Como destaca Menezes (2003), a tendência metodológica atual ao fazer uso da imagem como fonte histórica é a de atacar o estudo da recepção da imagem. Buscar o seu significado a partir do seu contexto social. Estudar o ambiente cultural e político, além das circunstâncias concretas que permitiram a criação da imagem, nos quais possamos procurar respostas que venham a ser confrontadas também com textos.¹⁴ Dessa forma, é importante também o contato com fontes em que as formas de recepção da imagem possam ser resgatadas, bem como a percepção e a interpretação das obras de arte no centro de uma determinada cultura, ou seja, descobrir o *olhar da época* (BAXANDALL, 1991, 2006).

No intuito de complementar a metodologia forjada por Panofsky, incluiremos mais algumas etapas ao seu tradicional esquema iconográfico-iconológico como: a análise do material do documento, de que ele é feito e qual o seu suporte; como ele é produzido; análise da composição do espaço apresentado na obra, as noções de hierarquia, perspectiva e natureza do espaço; análise dos corpos reproduzidos, o que está em destaque, o olhar do personagem, o gênero, idade e sexo de seu corpo; a ação, o movimento retratado; os detalhes, complementos iconográficos; e, finalmente, a iconosfera da obra, qual foi a sua circulação. Nesse primeiro grau de análise da obra, compreendido pela descrição pré-iconográfica, não se faz o uso de conceitos como símbolo,¹⁵ ícone,¹⁶ ou alegoria¹⁷, pois se trata de interpretação não cultural. É possível usar, sim, os conceitos de signo¹⁸ e índice¹⁹. No segundo momento, faremos uso da

¹⁴ Apesar disto, precisamos ter em mente a ressalva de Arasse (2003), ao destacar que “não é porque os textos existem, e nem porque foram publicados ao mesmo tempo que um quadro foi pintado que eles contribuem para explicar esse quadro. Tudo seria muito simples (p. 14)”.

¹⁵ Associação de uma convenção socialmente aceita, um produto codificado que se abre para a interpretação, designa um elemento representativo que está no lugar de algo, que tanto pode ser um objeto como um conceito ou idéia (DUCROT, O.; TODOROV, T. 2005. p.124).

¹⁶ É uma fórmula universal, um estado estável de significado e referência. É a tentativa de uma imagem síntese, formulada, tendo o mesmo valor do signo, mas mais eficiente em seu significado (DUCROT, O.; TODOROV, T. 2005. p. 105).

¹⁷ É a interpretação do discurso metafórico visual. Um tema artístico que visa representar uma ideia abstrata utilizando formas humanas, animais e objetos do cotidiano (*Id*, p. 299.; PANOFSKY, 2007, p. 51).

¹⁸ Para Saussure, o signo é um sinal arbitrário que está no lugar de uma ausência, não é objeto, é algo distinto (DUCROT, O.; TODOROV, T. 2005, pp. 121 e ss.). Segundo Eco (1997. p. 46): “Signo ou Representamen é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a

análise de seu significado cultural, com a pesquisa sobre o tema e assunto da obra, e, finalmente, a conexão entre imagem e cultura da época com a etapa da interpretação iconológica. Nesse complemento metodológico, também serão incluídas as propostas de Francastel (1973), que destaca um estudo sociológico da arte a partir da contextualização social e histórica em que foram produzidas as obras, tratando-as como um modo de pensar por uma linguagem específica, a figurativa. Contudo, para Francastel, a arte não é um substituto de outras linguagens, e o diálogo entre fontes visuais e escritas é fundamental. A obra de arte não seria a representação material do pensamento do artista que a criou, mas sim, como esse pensamento se comunica com o ambiente em que se encontra. O autor sugere que o estudo da arte seja aliado ao estudo da produção das obras, pois, por partir sempre do real como inspiração, a arte irá acrescentar ou modificar a visão ou a percepção que os homens de um determinado grupo ou sociedade têm de sua realidade.

A escolha das fontes iconográficas sobre o príncipe Felipe e o estudo aqui proposto se justifica, pois, a partir do Renascimento que o retrato moderno, mais especificamente no ambiente de corte, cristalizou-se como forma de expressão da dupla natureza real e ideal do monarca. 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 exercia²⁰. A síntese entre o parecido - a verossimilitude -, com o hieratismo e a solenidade foi o principal objetivo desta tipologia pictórica. Campbell (1990, pp. 9-39) observa que dentro do debate de tema retratístico, termos como *idealização*, *caracterização* e *individualização* são frequentemente usados para definir a representação dos retratados.

alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido”.

¹⁹ É um signo determinado pelo seu objeto dinâmico em virtude da relação real que mantém com ele (DUCROT,

O.; TODOROV. T, 2005, p. 105).

²⁰ Cf. Kantorowicz, E. H. *Os dois corpos do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.; SKINNER, Q. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.; LOPES, M. A. *A imagem da realeza*. São Paulo: Ática, 1994.

Bibliografia

- ARASSE, D. “Cara Giulia”. In: *On n’y voit rien*. Paris: Folio/Essais, 2003.
- AUTRAND, F. *Jean de Berry. L’art et le pouvoir*. Paris: Fayard, 2000.
- BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENNASSAR, B. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2001.
- BOURDIEU, P. O campo científico. In: ORTIZ, R. (Org.) *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOUZA, F. *Imagen y propaganda*. Madrid: Akal, 1998.
- _____. Ardides del arte. Cultura e corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II. In: CHECA CREMADES, F. (Dir.). *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- _____. *Palabra e imagen en la corte*. Madrid: Abada, 2003.
- BURKE, P *A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luis XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. *O Renascimento italiano – cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- CAMPBELL, L. *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. Yale: University Press, 1990.
- CAMPOS RODRIGUES, A. C. *Jasão e a quimera de ouro - A ritualização do poder na Borgonha Valois (1363-1558)*. 2006. pp. 172. Dissertação de Mestrado - PPGH-UFF. Niterói. 2006.
- CARDOSO, C. F. S.; MALERBA, J. (Org.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000.
- CALVETE DE ESTRELLA, J. C. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Philippe (Felicíssimo viaje de Felipe II)*. Madrid: Museo del Prado, 2001.
- CELA ESTEBAN, M. E. *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)*. 2 vol. pp. 715. 1990. Tesis Doctoral - Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia – Sección de Historia del Arte – Departamento de Historia del Arte Moderno. Madrid. 1990.
- CERTEAU, M. De. A operação historiográfica. In: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982
- _____. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

_____. Cultura popular: revisando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.8, n. 16, 1995.

_____. *A beira da falésia*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CHECA CREMADES, F. Felipe II en El Escorial: la representación del poder real. *Anales de historia del arte*, Madrid: Universidad Complutense, n° 1, 1989.

_____. Imágenes y lugares: el sitio del retrato Del rey. In: VV AA. *Cultura y culturas en la historia*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1995.

_____. *Felipe II. Mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1997.

_____. Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II. In: CHECA CREMADES, F. (Dir.). *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

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

DESFOURNEAUX, M. *La vie quotidienne em Espagne au Siècle d'Or*. Paris: Hachette, 1996.

DUCROT, O.; TODOROV, T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

DUVERGER, J. Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance. In: *Actes du 22 Congrès Internationale d'Histoirire de l'Art*. vol.22, T.1. Budapest : 1969.

_____. Margareta van Oostenrijk (1480-1530) en de Italiaanse Renaissance. In: *Relations artistiques entre les Pays Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*. Bruxelles / Roma : Institut historique belge de Rome, 1980.

ECO, U. *O Signo*. Lisboa: Presença, 1997.

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

FALOMIR FAUS, M. *Arte en Valencia 1472-1522*. Valencia: Generalitat Valenciana / Consell Valencia de Cultura, 1996.

_____. Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II. In: CHECA CREMADES, F. (Dir.). *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

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

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

GASKELL, I. História das imagens. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história*. SP: UNESP, 1992.

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO. J. L. *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*. pp. 886. Tesis Doctoral – Departamento de Historia Moderna. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. 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.

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

HOPE, C. El retrato de Felipe II de Tiziano y su contexto. In: VVAA, *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

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

JULLIARD, J. A política. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LE GOFF, J. A História Política continua a ser a espinha dorsal da História? In: *O imaginário medieval*. Portugal: Editorial Estampa, 1994.

LE GOFF, J. (Dir.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LISÓN TOLOSANA, C. *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

LOPES, M. A. *A imagem da realeza: simbolismo monárquico no antigo regime*. São Paulo: Ática, 1994.

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

MARIN, L. *Le portrait du roi*. Paris : Minuit, 1981.

_____. *Opacité de la peinture: essais sur la representation au Quattrocento*. Paris : Ushar, 1989.

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

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

NIETO SORIA, J. M. *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla*. Madrid: Eudema, 1988.

_____. *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid: Nerea, 1993.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PARKER, G. *Felipe II*. Madrid: Alianza Editorial. 2008.

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

PORTÚS, J. *El linaje del Emperador*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

PREZIOSI, D. (Ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

RÉMOND, R. (Org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SKINNER, Q. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

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

WEBER, M. Los tipos de dominación IN: *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura, 1997.

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