

## DIPLOMATAS DE PINCEL. A ARTE POLÍTICA DE TICIANO VECELLIO E ANTONIO MORO

*Rivadavia Padilha Vieira Júnior<sup>1</sup>*

Ao longo do Renascimento, a cultura e as artes converteram-se em genuínas ideologias do poder político<sup>2</sup>. O ambiente da corte se consolida como o locus dos novos padrões de comportamento baseados em pressupostos de civilidade (Cf. ELIAS, 2 Vol. 1994). A representação artística ocupava lugar de destaque, firmando-se entre as mais altas esferas de decisão do poder político nos principais Estados europeus, que a buscavam para fortalecer e legitimar a concentração de poderes. A representação visual precisava traduzir a magnificência, a glória e o poder do governante, correspondendo a uma série de funções – representativas, comemorativas e, inclusive, de propaganda e/ou persuasão – políticas à medida que consolidavam sua soberania. Dessa forma, era necessário o desenvolvimento de representações artísticas oficiais, regulamentando também as atividades dos artistas.

A partir de meados do século XIII, as relações entre artistas plásticos e cortes assumiram novas formas com a criação de cargos e títulos específicos. Isso acabou posicionando os pintores no círculo de servidores da corte, conferindo prestígio e demonstrando a proximidade junto aos príncipes (WARKE, 2001. pp. 24-32). Com relação aos gêneros pictóricos produzidos no Renascimento, o “retrato moderno”<sup>3</sup> é considerado aquele que transmitia a sensação de uma mais reiterada e vívida comunicação com o espectador. O retrato moderno conciliou a necessidade de verossimilhança e de individualização proporcionada pelo pensamento humanista à crescente personificação do poder sobre a figura do soberano<sup>4</sup>.

Na corte, a proximidade entre o artista e o soberano possibilitou uma diferenciação única na atividade dos pintores retratistas. A possibilidade de circular nesse ambiente ofereceu aos pintores ambicionar uma condição que subtraíssem a artesanal, como eram reconhecidos nas cidades. Na corte, o artista estaria dispensado a integrar obrigatoriamente uma corporação de ofício, e, pela primeira vez, poderia desempenhar um “ofício de virtude”, sendo possível almejar uma ascensão social. Os teóricos da arte no Renascimento ilustravam com a literatura da Antiguidade um exemplo notório da distinção e autonomia de seu ofício e de sua arte: a relação entre Alexandre, o Grande e o pintor Apeles.

Nos palácios, as galerias de retratos buscavam cumprir uma das principais funções do gênero: representar não apenas uma imagem verossímil de algum membro importante, mas também os significados políticos e simbólicos como caráter legitimador dinástico. Essas galerias retomavam, do ponto de vista político, a ideia das séries de *uomini illustri*, estendendo-se pela Europa, servindo não só a comemoração, mas também como exemplo e estímulo para a emulação de feitos e conquistas de antepassados (CAMPBELL, 1990. pp. 41-44).

<sup>1</sup> Mestre em História (2013) pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), com a dissertação “Retratos do poder: A imagem pictórica de Felipe de Habsburgo por Ticiano Vecellio e Antonio Moro (1548-1558)”.

<sup>2</sup> Processo que observamos durante a Baixa Idade Média nas cortes dos duques da Borgonha, e Berry ou nas das *signorie* italianas. Cf. A. C. Campos Rodrigues. *Jaçã e a quimera de ouro - A ritualização do poder na Borgonha Valois (1363-1558)*. 2006. pp. 172. Dissertação de Mestrado - PPGH-UFF. Niterói. 2006.; F. Autrand. *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*. Paris: Fayard, 2000.; P. Burke. *O Renascimento italiano - Cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

<sup>3</sup> Martindale (1988) caracteriza o que qualifica de “retrato moderno” da seguinte forma: uma imagem substituta (evocando alguém ausente) caracterizada pela sua emotividade (suscitando emoções em quem a contemplasse), mobilidade (não formando parte de uma decoração arquitetônica) e temporalidade (ao ser sua função essencialmente substitutiva, perdia utilidade ao apresentar-se à pessoa figurada). Cf.: MARTINDALE. A. *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*. Groningen: SDU Publishers, 1988.

<sup>4</sup> A síntese entre a verossimilitude, o hieratismo e a solenidade eram alguns dos objetivos do retrato. Campbell (1990. pp. 9-39) observa que, dentro do debate do tema retratístico, termos como “idealização”, “caracterização” e “individualização” são frequentemente usados para definir a representação dos retratos. CAMPBELL, C. *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. Yale: University Press, 1990.

Ao ser incorporado como servidor da corte, o artista poderia receber uma renda fixa como forma de gratificação à virtude e não ao trabalho prestado ao príncipe. Essa virtude era uma capacidade pessoal, um potencial subjetivo que não poderia ser pago, mas estimulado ou encorajado. A virtude do artista era um dom natural e inalienável, merecedora de recompensa, independente da obra realizada (WARKE, pp. 183; 198). De fato, a posição social do artista europeu no século XV foi melhor que nos séculos anteriores<sup>5</sup>. Os artistas faziam uso da concepção de virtude como elemento constituinte à nobreza, bem como o espírito, não apenas baseando-se em critérios de sangue e nascimento (Idem. p. 226).

Com relação aos títulos concedidos a pintores, estes poderiam ser desde a concessão de um brasão de armas ao aprimoramento de um já existente, não necessariamente garantindo um acesso ou a correspondência à nobreza. Entre os documentos de concessão de títulos nobiliárquicos a artistas, não se encontra uma preocupação em explicar os motivos da nomeação, mas devido ao fato de vários artistas, principalmente pintores, serem enviados as cortes estrangeiras para a entrega de obras ou a produção de retratos, era mister conceder a eles um título que o destacasse como digno de confiança (Idem. pp. 230-231). Outra forma de o pintor ascender aos privilégios era através da fama.

Governantes procuravam atrair de distintas formas destacados retratistas, ao incorporá-los no quadro de servidores da corte. Havia aqueles que não trabalhavam em exclusividade para uma corte ou sequer residiam nela, tampouco eram remunerados de igual modo. A corte, como diversas outras instituições, era permeada por normas e tensões no estabelecimento e disputa das relações. Provavelmente no intuito de preservar-se desse ambiente, alguns artistas de prestígio preferiam permanecer afastados, sem abdicar de seu vínculo e busca de privilégios. Os retratistas de corte, devido à dimensão política de seu trabalho, e compreenderam que o êxito social e reconhecimento como artista uniam-se à qualidade de seus patronos, adquirindo maior status. De facto, apenas alguns pintores foram enobrecidos pela sua habilidade como retratistas.

A circulação dos pintores entre diferentes cortes vincula-se a missões de observação, podendo também assumir funções diplomáticas ao ser incluído entre uma troca de presentes. A competição entre as cortes italianas ao norte possibilitou aos pintores ampliarem seus privilégios e autonomia, favorecendo também sua mobilidade social. Essa mobilidade dos pintores deveu-se também à ativa circulação e troca de retratos entre as cortes europeias. A diplomacia da época fazia uso do gênero retratístico no intercâmbio com vistas a alianças matrimoniais, escolhendo o momento oportuno para apresentá-los informando sobre como haviam sido recebidos, o que se disse e quanto tempo durou seu exame (FLETCHER, 2008. p. 74)<sup>6</sup>.

Na transição para o XVI, acreditava-se que um retrato ganhava valor segundo o estilo e o talento com que fosse executado. Alguns chegavam a afirmar que a fama de um artista poderia ser outro meio para imortalizar o retratado (POPE-HENNESSY, 1966. p. 97). Contudo, nem todos os pintores estavam capacitados para captar toda a complexidade que o retrato exigia<sup>7</sup>. O retratista foi, de facto, o primeiro pintor especializado (WARKE, op. cit. p. 216). A relação entre artista e patrono foi decisiva para que o pintor tornasse visual

<sup>5</sup> Contudo, ainda existia uma forte oposição à inclusão da pintura entre as artes liberais (BLUNT, 2001. p. 70). Na Península Itálica, a pintura integrou-se ao seletivo círculo de artes liberais a partir dos escritos de Alberti e Leonardo. No entanto, na Península Ibérica, até fins do século XVII a pintura ainda era considerada como uma artes mechanicæ ou ofício vil (WALDMANN, 2007. p. 16). BLUNT. A. Teoria artística na Itália 1450-1600. São Paulo, Cosac & Naify, 2001; WALDMANN. S. El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española. Madri, Alianza Editorial, 2007.

<sup>6</sup> Nenhum objeto artístico viajou mais durante o Renascimento, o que explica a precoce utilização da tela em sua realização, nem teve uma audiência tão cosmopolita. Segundo Vasari, a invenção da pintura em tela foi uma resposta à demanda de enviar retratos de um território a outro, com a necessidade de um material mais leve e possível de ser transportado em qualquer quantidade (apud WARKE, op. cit. p. 298)

<sup>7</sup> Segundo os teóricos do tema da retratística como Francisco de Holanda, Gabriele Paleotti e Gian Paolo Lomazzo, somente deviam ser retratados pessoas importantes. Os retratos destinavam-se a glorificar e a imortalizar pessoas de excepcional valor social, intelectual e moral, preservando a memória dos grandes, príncipes e reis ou imperadores, memória dos feitos heroicos ou, por outra razão, dignos de fama, memória dos ascendentes e dos ausentes. Embora o retrato devesse ser restrito principalmente a príncipes e reis, o direito poderia ser estendido a outros homens que tivessem fama e virtudes singulares.

complexas noções políticas, satisfazendo interesses dos governantes, e os códigos da cultura cortesã, pois no retrato de corte, principalmente, o estilo do pintor e a imagem do governante eram indissociáveis.

Ticiano Vecellio (c. 1490-1576) é notoriamente o principal artista veneziano do Renascimento. Foi o primeiro pintor da Sereníssima a alcançar ainda em vida o reconhecimento europeu e, desde meados de sua carreira, cujas encomendas procediam em maior parte de fora de Veneza. Ticiano apresentou desde cedo sinais de ambição artística e profissional. Sua escalada na hierarquia pictórica em Veneza teria sido fruto de uma hábil combinação de talento, esforço e habilidade no tratamento de suas relações sociais. Ticiano também era incapaz de recusar uma boa encomenda, mesmo que ela interferisse sobre outras com as quais já se comprometera. Acumulando benefícios e pensões, Ticiano também cobrava caro por suas obras. Em sua residência, em Cadore, vivia como um príncipe, recebendo dessa forma seus clientes nobres<sup>8</sup>. Ticiano também foi pintor de amplo domínio artístico, produzindo obras para altares, pinturas narrativas e retratos. Formado em diferentes técnicas, pintava tanto em afresco como a óleo, sobre os mais diversos suportes e formatos (FLETCHER, 2006. p. 43). Segundo Brown (2005. p. 18), o objetivo do pintor não seria apenas igualar-se aos irmãos Bellini ou a Giorgione, pelo domínio de seus estilos, mas superá-los.

Além das atividades em Veneza, até meados da década de 1530, Ticiano ligou-se a uma clientela formada por um círculo estreito de família nobres aparentadas entre si no governo de pequenos Estados próximos à Sereníssima, principalmente os Estes de Ferrara e os Gonzagas de Mântua. Entre 1515 e 1516, Ticiano desenvolveu relações com Afonso d'Este, duque de Ferrara e irmão de Isabel d'Este. A partir de 1523 começou a trabalhar para o filho de Isabel, Federico II de Gonzaga, marquês de Mântua<sup>9</sup>, que nos anos seguintes se tornou seu principal patrono.

Ao fim da segunda década do século XVI, Ticiano consolidara sua carreira dentro e fora de Veneza. Este momento coincidiu com o sucesso da série de pinturas mitológicas de Mântua (CHECA CREMADES, 1994. p. 218), ficando conhecido entre a aristocracia do norte da Península Itálica. A partir da década de 1520, Ticiano também trabalhou com frequência para a corte de Urbino com o duque Francisco Maria della Rovere – o genro de Isabel d'Este e casado com Eleonora Gonzaga - e seu filho, e sucessor, Guiobaldio II della Rovere.

A relação de Ticiano com mecenas como os Este e os Gonzaga trouxe mais que benefícios materiais ao pintor, proporcionando entrar em contato com as principais famílias da aristocracia italiana, abordar novos temas artísticos e, sobretudo, contar com patronos de relevo para assegurar seu prestígio. Além disso, a proximidade entre as cortes de Ferrara e Mântua e a vassalagem devida por elas ao imperador facilitaram sua aproximação ao imperador Carlos V.

Federico Gonzaga foi hábil mestre na utilização da arte para fins diplomáticos, na qual Ticiano desempenhou papel fundamental para o sucesso dessa estratégia. Graças à mediação de Federico, o pintor encontrou-se com o imperador no momento de sua coroação em Bolonha, em 1530. Em outra passagem por Bolonha, entre dezembro de 1532 e fevereiro de 1533, o próprio Carlos V realizou o convite para Ticiano voltar a reunir-se com ele. Nessa ocasião, Ticiano pintou dois retratos do imperador, um deles cópia de Jacob Seisenegger. Satisfeito e bem impressionado com os retratos, Carlos V nomeou Ticiano, em janeiro de 1533,

---

<sup>8</sup> Segundo Ludovico Dolce, Vasari e agentes da família Farnese e seus contemporâneos, era um homem encantador de tratamento agradável e brilhante eloquência, sabendo muito bem como circular entre os ambientes sociais, além de ser excelente músico (PANOFSKY. 2003. p. 29; HOPE. Op. cit. 2003, p. 24). Cf.: PANOFSKY E. Tiziano. Problemas de iconografía. Madrid: Akal, 2003; HOPE, C. Vida y época de Tiziano. In: FALOMIR FAUS, M. (Ed.). Tiziano. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.

<sup>9</sup> O título ducal foi outorgado por Carlos V em 1530.

conde Palatino, concedendo-lhe a ordem da Espora de Ouro (HOPE, 1990. p. 56). Além disso, o imperador confiou a exclusividade da produção de seus retratos a Ticiano, em referência à ação de Alexandre, o Grande junto ao pintor Apeles - provavelmente uma ação mais propagandística e retórica que de facto<sup>10</sup>.

Em 1542, Ticiano entrou em contato com uma das famílias mais poderosas do centro da Península Itálica, com fortes vínculos e parentescos com a casa de Áustria, a Farnese, cujo chefe era o papa Paulo III. Em 1545 deixou-se atrair pelo convite do papa para ir a Roma, onde permaneceu entre outubro deste ano até março de 1546. Nesse contexto em que Ticiano foi nomeado cidadão honorário de Roma (FLETCHER, 2006. p. 38). Contribuiu para aceitar o chamado a promessa dos Farnese de conceder um benefício ao seu filho mais velho, Pomponio, ordenado sacerdote (FLETCHER, 2003. p. 67). Essa foi a única visita feita pelo pintor à Cidade Eterna, onde dedicou-se à pintura de retratos, obras religiosas e mitológicas.

No começo de 1548, Carlos V convidou-lhe para ir à corte imperial em Augsburgo, onde permaneceu entre janeiro e outubro daquele ano. A partir de então Ticiano permaneceria definitivamente a serviço da casa de Áustria, pintando para a corte e a família imperial. Em princípio as encomendas eram quase exclusivamente retratos (HOPE, 2003. p. 26), a maioria destinada a formar parte da galeria dinástica pensada por Carlos V e sua irmã Maria da Hungria.

No final de 1548, após regressar a Veneza, Ticiano se dirigiu a Milão, aceitando o convite do príncipe Felipe de Habsburgo, lá se deu o primeiro encontro dos dois. Devido ao êxito de suas obras, Ticiano foi convidado para ir uma segunda vez a Augsburgo, entre novembro de 1550 e agosto de 1551, novamente a convite de Felipe (MANCINI, 1998. p. 237) e entrando de forma permanente aos serviços do príncipe Habsburgo<sup>11</sup>. Após o retorno desta segunda viagem a Augsburgo, Ticiano começou a deslocar-se cada vez menos.

Ticiano pintou para os duques de Mântua, Ferrara e Urbino, o papa Paulo II e o imperador Carlos V e suas respectivas famílias. Além disso, trabalhou para o governador de Milão, Afonso de Ávalos, e diversas obras suas foram enviadas como presentes ao duque da Toscana e ao rei da França. Não limitar-se ao horizonte veneziano ou aos territórios italianos do norte da península foi um dos principais fatores para consolidar seu nome. A personalidade inquietante do pintor também teria sido elemento fundamental para a busca de novos desafios, referências, técnicas e estilos. A maioria dos modelos de Ticiano era aristocrata, ricos e poderosos membros masculinos dos Habsburgos e sua corte que poderiam pagar generosamente e dar-lhe benefícios. O impacto da recepção das obras de Ticiano para além dos Alpes foi grande, diversificado e duradouro.

Antonio Moro (c. 1520-1576)<sup>12</sup> é considerado um dos grandes mestres da retratística do século XVI, seu prestígio concorria ao mesmo nível do de Ticiano. Após os primeiros anos de desenvolvimento artístico em Utrecht e uma passagem pela Península Itálica no começo da década de 1540, Moro, próximo de completar 30 anos, se dirigiu para Antuérpia, onde soube aproveitar as oportunidades para se aproximar com a corte dos Habsburgo (WOODALL, 2007. pp. 53; 100-101).

---

<sup>10</sup> Sobre a analogia da relação entre Ticiano - Carlos V / Apeles - Alexandre ver: KENNEDY, R. W. *Apelles redivivus. Essays in memory of Karl Lehman*. New York: 1964. pp. 160 e ss.

<sup>11</sup> A finalidade da viagem de Ticiano para Augsburgo era pintar retratos de Felipe para fins de propaganda e divulgar a imagem do príncipe. Este esforço de propaganda foi necessário, pois foi em Augsburgo que se deu entre 1551 e 1552 os acordos sobre a abdicação de Carlos V e a sucessão ao trono imperial. Sobre os primeiros retratos de Felipe de Habsburgo, futuro Felipe II de Espanha, pintados por Ticiano, ver: PADILHA VIEIRA Jr., R. *Retratos do poder: A imagem pictórica de Felipe de Habsburgo por Ticiano Vecellio e Antonio Moro (1548-1558)*. Dissertação de Mestrado - PPGH-UFF, Niterói, 2013.

<sup>12</sup> Anthonis Mor van Dashorst Seu nome foi adaptado em diversos idiomas pelos locais por onde passou, sendo mais conhecido como Antonio Moro por sua atuação e projeção na corte hispânica

Por volta de 1548, Moro chamou a atenção de seu primeiro prócere mecenas, Antoine Perrenot, o cardeal Granvela, responsável por introduzir o pintor no ambiente da corte imperial, apresentando-o a rainha Maria da Hungria e ao imperador Carlos V. Granvela estava nos Países Baixos para os preparativos da entrada triunfal do príncipe Felipe (Idem. p. 139), ocasião em que, provavelmente, Moro teria retratado o jovem Habsburgo em Bruxelas. Além de reconhecer o talento, Granvela nutria grande simpatia pelo artista, documentado como “pintor do bispo de Arras” entre 1549 e 1554, embora nunca tenha reclamado a exclusividade de seus serviços, constantemente requisitados por Maria da Hungria (Idem. p. 140).

Em 1550, em Augsburgo, Granvela avisava que seu pintor foi tomado pela rainha para ser enviado em missão a Portugal (BOUZA, 2003. p. 112). No começo da década de 1550, Moro teria visitado novamente a Península Itálica, realizando cópias de obras de Ticiano. Em meados de 1550, a governadora dos Países Baixos enviou Moro em missão oficial aos territórios italianos, Portugal e Espanha, com a incumbência de pintar retratos dos parentes da casa de Áustria, em especial Maria de Portugal, princesa prometida a Felipe de Habsburgo. Moro chegou a Portugal em fins de 1551 ou princípio de 1552, e ficou ali durante mais de oito meses, adiando várias vezes seu regresso para a Espanha, como confirmam as cartas de um príncipe Felipe impaciente com a demora (WOODALL, op. cit. pp. 202-203; JORDAN, 1994. p. 37). Em março de 1552, o príncipe Felipe escrevia ao embaixador de Castela em Portugal pedindo informações sobre o pintor e para que ele se dirigisse a sua corte quando terminasse sua missão em Portugal.

Em Lisboa, Moro ficou a serviço da rainha portuguesa D. Catarina de Áustria, esposa de D. João III e irmã de Carlos V e Maria da Hungria. Segundo Jordan (Idem. p. 12), os meses de permanência do pintor na corte lusitana revolucionaram o gênero do retrato de corte em Portugal. Em sua estada, Moro fundou uma oficina de pintura com um grupo de artistas de nacionalidades, antecedentes e práticas diversas, com quem colaborou estreitamente.

As negociações de um possível novo matrimônio de Felipe com uma princesa portuguesa foram suspensas em favor das negociações a nova rainha da Inglaterra, Mary Tudor. Após regressar a Bruxelas, em novembro de 1553, Moro foi enviado em missão ao reino inglês, onde pintou o retrato da rainha inglesa como presente pelas negociações do matrimônio com o príncipe Felipe. O retrato obteve excelente recepção e Moro recebeu uma generosa quantia e uma renda anual, além da honra de ser nomeado cavaleiro. Em dezembro de 1554, em Londres, Felipe nomeou oficialmente Moro seu *pictor regis* por despacho real durante as celebrações do casamento com Mary Tudor (WOODALL, op. cit. pp. 18; 261), permanecendo na Inglaterra durante o período em que o príncipe espanhol esteve com sua esposa.

Pelos sucessos e aceitação de seus trabalhos, Moro se tornou o retratista preferido de Felipe, consolidando sua posição e seu prestígio tanto quanto Ticiano, aos seus olhos. A familiaridade com o novo patrono é inegável, conferindo-lhe inclusive um lugar prestigioso na galeria de retratos organizada por Felipe no palácio do Pardo. Os autorretratos de Moro e Ticiano eram os únicos de pintores que dividiam espaço com os retratos de outros membros da casa de Áustria (Idem. p. 51; BOUZA, op. cit. pp. 118-119).

Em fins de 1554, de volta aos Países Baixos, Moro realizou outros diversos trabalhos retratísticos. Do favor que gozava na corte de Felipe II, é bom exemplo o fato de que o pintor em retornou à Espanha, em 1559, no séquito do próprio monarca. Provavelmente auxiliou Felipe II na ideia inicial de montar sua galeria dinástica de retratos no palácio de El Pardo. Mas essa última estadia do artista na corte filipina foi breve, pois ele precisou sair da Espanha por problemas com a Inquisição, ao final de 1561 estando de novo em Bruxelas.

O acontecimento não invalidou o estreito vínculo com Felipe II, para quem continuou trabalhando, nem seu papel de precursor da escola retratística espanhola (CHECA CREMADES, 1997. p. 104).

Em seus trabalhos para a casa de Áustria e outras famílias da alta aristocracia europeia, tanto Ticiano quanto Moro viram-se envolvidos com as relações familiares e alianças conjugais. E, para corresponder ao jogo de interesses políticos em diferentes contextos de expressão de poder, os pintores idealizaram a síntese de diferentes formas de concepção de poder político na produção de suas obras, principalmente na retratística. Ambos atuaram de forma muito estreita no tabuleiro político dos principais membros da casa de Áustria. Suas boas relações e o talento para conseguir corresponder às determinações de seus patronos garantiram aos pintores uma atuação sempre bem requisitada para o cumprimento dos diversos propósitos, fossem eles a apresentação dos príncipes, o desenvolvimento de alianças familiares e matrimoniais ou a definição da imagem dos soberanos que expressasse as ambições intenções políticas dinásticas.

A relação de Ticiano e Moro com seus principais patronos em várias ocasiões foi direta e imediata. A fama e a ascensão de Ticiano e Moro não estiveram inocentemente vinculadas de forma íntima aos círculos sociais com os quais relacionaram-se, das próceres famílias e personagens influentes do norte da Península Itálica e da Flandres, a proporcionarem o contato direto dos artistas com os membros da casa de Áustria. O vínculo estreito com importantes de “conselheiros culturais” das principais famílias nobres do norte da Itália e de Flandres, não raro com opiniões artísticas bem formuladas, constituindo um grupo de “intelectuais ao serviço do poder”, garantiu aos pintores sua ascensão e reconhecimento junto a uma das principais dinastias da Europa no seiscentos, os Áustrias. Sem a contribuição da arte desses pintores, não seria possível entender os traços ideológicos da formulação de um projeto artístico pictórico sobre a imagem desses soberanos. A relação entre os príncipes e seus agentes com os pintores foi contínua e fecunda.

**Referências Bibliográficas:**

- BOUZA, F. **Palabra e imagen en la corte**. Madrid: Abada, 2003.
- BROWN, D. A. Tiziano y Bellini: de discípulo a rival. In: VVAA. **Tiziano y el legado veneciano**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- CAMPBELL, C. **Renaissance portraits**. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries. Yale : University Press, 1990.
- CHECA CREMADES, F. **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 arte**. Madrid: Nerea, 1997.
- ELIAS, N. **O processo civilizador**. 2 vol. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FLETCHER, J. La vraie ressemble. Les portraits de Titien. In: POMMIER, E.; CASTELNUOVO, E.; PAOLUCCI, A. (Org.). **Titien. Le pouvoir en face**. Paris: Skira, 2006.
- \_\_\_\_\_. El retrato renascentista: funciones, usos y exhibición. In: FALOMIR (Org.). **El retrato del Renacimiento**. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- HOPE, C. Titian, Philip II and Mary Tudor. In: TRAPP, J. B.; CHANEY, E.; MACK, P. (Eds.). **England and the Continental Renaissance: Essays in Honour of J.B. Trapp**. Woodbridge / Suffolk: Boydell Press, 1990.
- MANCINI, M. El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas. In: F. Checa Cremades (Dir.). **Felipe II, un monarca y su época**. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998.
- POPE-HENNESSY, J. **The portrait in the Renaissance**. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- WARKE, M. **O artista de corte: os antecedentes dos artistas modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- WOODALL, J. **Anthonis Mor**. Art and Authority. Studies in Netherlandish Art and Cultural History Vol. 8. Zwolle: Waanders Press. 2007.