

RETRATOS DO PODER NO RENASCIMENTO: A REPRESENTAÇÃO POLÍTICA DO CARDEAL CRISTOFORO MADRUZZO POR TIZIANO

Leila Soares Rodrigues Campos¹

O presente artigo busca analisar sob uma nova luz um retrato pintado por Tiziano Vecellio em 1552, hoje presente no Museu de Arte de São Paulo. A obra tem uma narrativa simples que simboliza uma figura vestida com trajes negros ao ato de se abrir uma cortina vermelha. Trata-se do Cardeal Cristoforo Madruzzo (1512-1567), príncipe-bispo da cidade de Trento na Itália, e anfitrião do célebre Concílio ecumênico realizado entre 1545 e 1563. A princípio, o que pode nos parecer apenas a representação de um indivíduo em um momento efêmero, pode, posteriormente, revelar-se uma necessária reflexão sobre os campos da política, diplomacia e da cultura no Renascimento e mais especificamente, pode nos ajudar a compreender a função social da pintura de retrato enquanto meio de propaganda e afirmação do indivíduo.

O retrato como forma de representar personalidades de proeminente significado histórico foi, desde a Antiguidade, uma das expressões artísticas mais difundidas e requisitadas, sendo um meio de permanência da memória figurativa e até mesmo ideológica. O gênero de retrato está inserido no campo da resiliência e da incompletude, pois é antes de qualquer coisa, um instrumento ideológico. É necessário, contudo, destacar que o gênero do retrato durante os séculos passou por transformações em sua forma e função social. Para analisarmos a obra em questão, é necessário nos ater ao retrato no período do Renascimento. Este gênero acompanha a própria formação da cultura artística renascentista, que, segundo Burckhardt, foi marcada pela conversão da imagem em forma de comunicação política e ideológica². O Renascimento, portanto, criou um universo de individualização no âmbito cívico e religioso, representando uma ruptura com a coletividade medieval³. Nas obras de arte, esta característica se materializa na maior liberdade em que as figuras retratadas passam a ter, não havendo mais a necessidade da existência de uma cena histórica ou religiosa para assim então se fazerem representar personalidades ilustres.

A característica política destes retratos no Renascimento, também definidos como “Retratos de Estado”, tem função majoritária de representar não apenas uma imagem autêntica e factual dos retratados, mas também, de manifestar significados políticos e simbólicos como instrumento de legitimação e de idealização do indivíduo. Essa personificação do poder e a idealização do caráter dos homens por meio das imagens são resultados diretos do individualismo propiciado pelo pensamento humanista. Desta forma,

¹ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

²BURCKHARDT, Jacob. La cultura Del renascimento en Italia. Barcelona, Obras Maestras, 1951.

³DELUMEAU, Jean. A Civilização do Renascimento. Lisboa: Edições 70, 2004, pp. 287-429.

podemos afirmar que neste período, principalmente ao longo do século XV, a produção de retratos cresceu de forma significativa em toda a Europa. O português Francisco de Holanda (1517-1585) escreveu o primeiro tratado em 1549 sobre a teoria do retrato no período moderno, intitulado “*Do tirar pelo natural*”, sendo sua contribuição de imensurável importância para os estudos da retratística e para a historiografia da arte. Para Holanda, os retratos se destinavam a glorificar e a imortalizar as pessoas de excepcional valor social, intelectual e moral. Desta forma, um bom retrato chega a tal nível de verossimilhança que se converte em natureza⁴.

Para compreendermos a inserção da obra neste contexto cultural, é necessário destacar o papel do artista em questão e a sua função social na vida cortesã. Tiziano Vecellio é considerado por muitos historiadores como o apogeu da arte veneziana⁵, além de ter sido um dos principais representantes do gênero do retrato no seu tempo, que afirmava a ideia do indivíduo ressaltando os aspectos psicológicos da personalidade dos retratados. As qualidades e características notáveis de seus retratos foram destacadas e descritas por Giorgio Vasari, que percebeu a importância de suas obras para a valorização social dos artistas na Europa das cortes⁶. Tiziano tornou-se o retratista oficial da corte do imperador do sacro império romano germânico Carlos V e de seu filho Felipe II, rei da Espanha, alcançando assim o auge da sua carreira e fama em toda a Europa. Essa conjuntura é marcada pela difusão do ideal do cortesão renascentista que, segundo Baldassar Castiglione, representou um modelo no âmbito europeu. A pintura de retrato tornou-se então um dos instrumentos mais importantes na política artística das cortes e alcançou grande projeção social e política. O ambiente cortesão e a importância artística de Tiziano são peças chave para a análise e compreensão do retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo.

Cristoforo Madruzzo nasceu no Castelo Madruzzo, de onde vem o nome da família, no Valle di Cavedine. Foi o primeiro dos quatro representantes da família a governar o principado de Trento, entre os anos de 1539 e 1658, com o título de príncipe-bispo. Essa continuidade de sua família no poder representa um caso único na história dos principados eclesiásticos, evidenciando o papel político fundamental da dinastia como mediadora dos interesses da Igreja e do Império, desta forma, o Cardeal atuava, não só como membro do clero, mas também como embaixador e mediador dos interesses do imperador Carlos V na Itália. Neste ponto, consolida-se um fator decisivo na vida pública e política do cardeal que é a sua relação com o Imperador, e por consequência, com Tiziano. A relação com o imperador vai se afirmar em virtude do interesse do mesmo em realizar um concílio ecumênico na cidade de Trento, sendo este concílio, o momento de reorganização da Igreja Católica e de recomposição da unidade do mundo cristão depois da crise provocada pela Reforma Luterana. Segundo Adriano Prosperi, o Concílio de Trento representou um

⁴ POMMIER, Édouard. *Théories du portrait – de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998

⁵ BRION, Marcel; Tiziano. Paris. Editora Verbo. 1985, p 7.

⁶ VASARI, Giorgio; A vida dos artistas. São Paulo. Martins Fontes. 2011 pp. 557, 595, 606, 710.

sismógrafo na delicada situação política européia⁷. Passamos desta forma, a compreender a importância política do Cardeal quando analisamos seu papel de elo entre o mundo germânico e o mundo latino num momento em que a Igreja Católica buscava preservar seu caráter universal.

O ponto central para a compreensão iconológica e iconográfica da obra de Tiziano é enfatizar que a figura do Cardeal Madruzzo não está apenas ligada à Igreja Católica e à Cúria Romana, com seus interesses de reafirmação da legitimidade plena da instituição em resposta às transformações ocorridas devido a Reforma Protestante, mas também, está associada a Carlos V e o seu projeto de *Monarchia Universalis*, que buscava unificar sob um único governante toda a cristandade⁸. Desta forma, percebemos que a figura do Cardeal se situa no limiar entre a política e a religião sendo, contudo, representado por Tiziano como uma figura eminentemente política. Os questionamentos que fazemos ao analisar seu retrato são a respeito dos motivos que levaram o Cardeal Madruzzo a se fazer retratar desta forma e não como um membro da Cúria, com todos os cânones artísticos do período para clérigos de seu estatuto, e por que se fez pintar pelas mãos de Tiziano e não outro artista de seu meio cortesão.

Em suma, como ele foi retratado e por quem ele foi retratado são as duas respostas que buscamos ao analisar o quadro presente do Museu de Arte de São Paulo. Entrando primeiramente na questão do modo que o Cardeal escolheu ser retratado, podemos destacar algumas características que levam a percepção de sua posição política. A obra, de grande dimensão, tem no centro a imagem do Cardeal Madruzzo em pé e de corpo inteiro com uma pose imponente e os olhos voltados para o espectador, encarando-o. A personagem não está fixa, mas em ação. Esse tipo de representação em “movimento” é conhecida como “*retrato de ação*” e tornou-se a especialidade de Tiziano. A cena descreve uma narrativa muito clara e simples em que o Cardeal é representado no exato momento em que ele abre uma cortina vermelha revelando um relógio de mesa mecânico. Numa dissertação sobre o quadro, defendida na Unicamp com orientação do prof. Luiz Marques, Isabel Hargrave analisou minuciosamente o significado iconográfico dos relógios nos retratos renascentistas. Segundo a estudiosa, a simbologia do objeto está associada à uma concepção política, na qual o Estado foi com frequência associado à imagem do relógio, que pode ser visto em diversos retratos da época⁹.

Outro detalhe importante que nos ajuda a compreender as intenções por trás do quadro é a vestimenta do Cardeal. Ele se faz retratar vestindo trajes negros, cor que não era utilizada, usualmente, por figuras eclesiásticas da sua condição, que normalmente, eram representadas vestindo a cor púrpura. Essa escolha pode demonstrar um interesse específico do Cardeal em ser visto como uma figura política.

⁷ PROSPERI, Adriano. *Il Concilio di Trento e La controriforma*. Trento, Edizione, 1999, p. 36

⁸ SILVA, Isabel Hargrave Gonçalves da; *O retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano: o relógio e a política no Renascimento*. 2013. 168 f. Tese (Mestrado em História) Campinas, SP. 2013, p. 40

⁹ SILVA, Isabel Hargrave Gonçalves da; *O retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano: o relógio e a política no Renascimento*. 2013. 168 f. Tese (Mestrado em História) Campinas, SP. 2013, pp. 91-130

Contudo, todavia, é necessário destacar que a opção pelas roupas laicas não negava totalmente o seu papel eclesiástico. Como dissemos anteriormente, o Cardeal encarnaria a dialética entre Igreja e Império, e não a negação de um deles. A veste negra também era habitual na corte de Carlos V, usada, por exemplo, por muitos dos príncipes alemães. Desta forma, podemos fazer uma caracterização da imagem do Cardeal associada à política e ao seu papel ao lado do imperador do Sacro Império Romano Germânico. Contudo, a cor cardinalícia seria lembrada pela cortina vermelha às suas costas que ele abre para revelar os símbolos do tempo e do seu ofício de diplomata.

A escolha do artista, como dito anteriormente, também é determinante na compreensão da obra, assim como sua inserção na cultura cortesã européia do período. O fato de o Cardeal ter escolhido ser retratado por Tiziano é uma questão que está ligada ao contexto da criação do Retrato de Estado que está intrinsecamente relacionada ao sucesso do pintor na Europa. Tiziano, como já foi dito, havia retratado os principais atores do contexto político e militar italiano. Federico Gonzaga, Alfonso d'Este, Francesco Maria Della Rovere, Alfonso D'Avalos, o embaixador espanhol em Veneza, Diego Hurtado de Mendoza, haviam sido representados pelo artista como figuras ideais de príncipes e de generais formando uma galeria dos personagens mais importantes da política de Carlos V no complicado equilíbrio de poder na Itália. Estar entre os príncipes que haviam pousado para o pintor veneziano significava ser admitido no espaço seletivo do círculo do imperador e dos representantes dos seus interesses. Vasari, ao mencionar o retrato de Madruzzo, parece destacar este fato quando escreve: “No ano de 1541 (Tiziano) fez o retrato de Don Diego de Mendoza, então embaixador de Carlos V em Veneza, de figura inteira e de pé, e a partir desta pintura Tiziano começou algo que depois se tornou usual, isto é, fazer certos retratos de figura inteira.

Pelo formato, Vasari relaciona o retrato, hoje presente no MASP, com aquele de Diego Hurtado de Mendoza de 1541 (Florença, Galleria Palatina) e com outro de Aretino, hoje não mais existente, executado para o editor das obras do literato, Francesco Marcolini. A menção do biógrafo acaba construindo uma aproximação que pode não ser casual. De fato, os retratos citados são de figuras de imediata confiança de Carlos V na Itália e podem ser aproximados àquele do próprio imperador, este também de pé com um cachorro, conservado no Museu do Prado, datado de 1533, sendo o primeiro realizado por Tiziano neste formato, por sugestão direta do soberano, que enviou ao pintor veneziano um modelo realizado pelo artista alemão Sussenegger.

Também interessante é a menção ao Aretino. No epistolário do escritor existem várias cartas e menções a Madruzzo entre 1534 e 1552. Na primeira delas são citadas duas medalhas com sua própria efígie, enviadas pelo prelado a Veneza por meio de Lope de Soria, ele também embaixador imperial na cidade. Aretino o define como o espanhol “mais digno de imperar que de servir imperadores, e tanto mais prudente e mais sábio de Ulisses quanto Sua Senhoria é e ele não foi”. Neste caso, o giro de palavras coloca

em destaque a discrição e a prudência, bem como a modéstia do cardeal como diplomata a serviço do seu Senhor.

Na segunda carta, o cardeal de Trento é comparado diretamente ao cardeal Jean de Lorraine, principal diplomata a serviço do rei da França, Francisco I, mostrando que a reputação de Madruzzo é de um dos mais destacados agentes da política imperial na Itália.

Finalmente, Aretino dedica a Madruzzo a comédia “A Cortesã”, escrita em Roma em 1525, à época do papa Clemente VII, e reimpressa em Veneza pelo amigo editor, o já citado Francesco Marcolini, em 1534. Certamente é impudente a dedicatória ao cardeal de uma comédia de tema luxurioso, ambientado no mundo da prostituição de Roma, definida “nova Babilônia”. No entanto, depois do saque da cidade, no começo das negociações para a escolha de Trento como sede do concílio reformador, era oportuno mostrar o príncipe-bispo da cidade como a antítese do prelado corrupto e digno adversário de Lutero.

A forma como o Cardeal foi retratado, a execução do quadro pelas mãos de Tiziano e toda a rede social no meio político e cortesão contribuem para a tese de que o seu retrato foi feito com um objetivo muito específico de propaganda política e afirmação individual. O ponto culminante na interpretação iconológica e iconográfica da obra é a percepção deste interesse específico e premeditado de que ele fosse representado como uma figura política, mais do que como um membro da Cúria Romana, ou seja, como um “príncipe imperial”¹⁰. Tiziano raramente fazia retratos de corpo inteiro, além de que, o quadro do Cardeal é o segundo maior em dimensões do pintor, perdendo apenas para “O Retrato Equestre de Carlos V na Batalha de Mühlberg”. A grandiosidade do quadro é uma ótima metáfora para a forma que Madruzzo buscou ser visto em seu meio social. Em suma, todos estes elementos foram destinados e pensados como forma de alavancar o prestígio da sua figura no jogo político entre a Cúria e o Império.

O estudo da obra de Tiziano, e mais em geral, dos retratos do Renascimento europeu, pode nos proporcionar um melhor entendimento das perspectivas do poder e da política, quando considerados do ponto de vista da sua função social como instrumento de propaganda política e comunicação ideológica. Assim como, a partir deste mesmo estudo, pode-se contribuir para um melhor conhecimento da dinâmica entre mecenas e artistas na sociedade de corte do Renascimento.

Embora exista ampla bibliografia sobre esta obra do MASP, é necessário aprofundar os estudos sobre a temática, sobretudo no âmbito brasileiro, incorporando o estudo das novas fontes citadas, como as cartas de Pietro Aretino e os escritos de outros literatos da época no contexto italiano e português, assim também através de novos resultados produzidos pela historiografia internacional a partir da exposição “I Madruzzo e l’Europa” realizada em Trento no ano de 1993.

¹⁰ BECKER, Rotraud. “MADRUZZO, Cristoforo”. *Dizionario Bibliografico degli Italiani*. Volume 67. Treccani, 2007, pp. 175-180.



Figura 01: Tiziano Vecellio, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, 1552. Óleo sobre tela, 210 x 109 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Referências Bibliográficas

- BAXANDAL, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy*. England. Oxford University Press, 1972
- BECKER, Rotraud. “MADRUZZO, Cristoforo”. *Dizionario Bibliografico degli Italiani*. Volume 67. Treccani, 2007.
- BOTERO, Giovanni, *Della Ragione Di Stato*. Venezia, Gioliti, 1589.
- BRION, Marcel; Ticiano. Paris. Editora Verbo. 1985.
- BROWN, David Allan (cur.). *Titian: Prince of Painters*. Venice: Marsilio Editore, S.p.t, 1990.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular – História e Imagem*. Capítulos 2 e 10. Bauru: EDUSC, 2004.
- BURCKHARDT, Jacob. *La cultura Del renascimento en Italia*. Barcelona, Obras Maestras, 1951.
- _____. *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*, Campinas, Edunicamp, 2014

- BUNGENER, L. F., History of the Council of Trent. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1855. From the French.
- CAMPBELL, Lorne. Portrait Renaissance: european portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries. New Haven and London. Yale University Press. 1990.
- CHECA, Fernando, Tiziano y la monarquia hispanica: *usos y funciones de la pintura veneciana em España (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Nerea, 1994.
- DAL PRÀ, Laura (cur.). I Madruzzo e l'Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993
- DE HOLANDA, Francisco, Do tirar pelo natural, Campinas, Unicamp, 2013.
- DELUMEAU, Jean. A Civilização do Renascimento. Lisboa: Edições 70, 2004.
- ELIAS, Norbert. A sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2001.
- FOUCAULT, Michel. A Ordem do discurso. São Paulo. Ed. Loyola, São Paulo, 2004
- GARIN, Eugênio. Ciência e Vida Civil no Renascimento Italiano, São Paulo, Unesp, 1996.
- GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HOPE, Charles & MARTINEAU, Jane (Ed.) The Genius of Venice 1500-1600. London. Royal Academy of Arts. 1983.
- _____. Titian, London: Chaucer Press, 2003.
- MARTINS, Paulo. *Imagem e Poder: considerações sobre a Representação de Otávio Augusto*. São Paulo: Edusp, 2011.
- PANOFSKY, Erwin; Problems in Titian, mostly iconographic. Great Britan. Phaidon, 1969
- _____. Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa Ed. Estampa, 1995.
- POMMIER, Édouard. *Théories du portrait – de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.
- PRODI, Paolo. Uma História da Justiça. São Paulo, 2005.
- PROSPERI, Adriano. Tribunais da Consciência: inquisidores, Confessores, Missionários. São Paulo, EDUSP, 2013.
- _____. Il Concilio di Trento e La controriforma. Trento, Edizione, 1999.
- SILVA, Isabel Hargrave Gonçalves da; O retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo, por Tiziano: o relógio e a política no Renascimento. 2013. 168 f. Tese (Mestrado em História) Campinas, SP. 2013.
- SKINNER, Quentin. The Foudation of Modern Political Thought: the Age of Reformation, Cambridge, 1978.
- TREVOR-ROPER, H. R. Religion, the Reformation and Social Change. London, Macmillan, 1967.
- VASARI, Giorgio; A vida dos artistas. São Paulo. Martins Fontes. 2011.
- WARNKE, Martin. *O artista de corte: os antecedentes dos artistas modernos*: tradução: Maria Clara Cescato. Editora EDUSP. São Paulo, 2001.