

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

Isabel Hargrave¹

Pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo, o Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, de Tiziano, não recebeu o mesmo destaque de outros grandes retratos do mesmo artista. Primeiro, por ter permanecido, desde sua execução, por longos anos em coleções particulares na cidade de Trento. E também por se encontrar desde 1950 em um museu brasileiro, distante do ambiente intelectual Europa-Estados Unidos. Nenhum estudo monográfico foi feito a respeito deste retrato e pouco foi escrito em português sobre a obra, exceto pelos catálogos do próprio museu. A presente comunicação procura dar conta da dissertação de mestrado defendida no IFCH/UNICAMP, que realizou um estudo monográfico do Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, pretendendo ser uma contribuição para diminuir essa falta.

Além de ser um dos poucos retratos de corpo inteiro realizados pelo mestre, este é ainda, exceto pelo Retrato Equestre de Carlos V na Batalha de Mühlberg, o de maior dimensão do pintor. Nele, o cardeal posiciona-se em três quartos, voltado para sua direita, e ocupa quase todo o lado direito da tela. Virando seus olhos em direção ao espectador para encará-lo, abre, com a mão direita, a cortina vermelha posicionada atrás dele, que ocupa o quarto esquerdo superior. A intenção da atitude do cardeal é finalmente compreendida na exibição daquilo que estava escondido atrás da cortina: algumas cartas abertas sobre uma mesa de trabalho e, por trás delas, um relógio de mesa em formato de torre, ricamente decorado em tons amarelos que simulam o dourado do ouro. Esse caminho percorrido pelos olhos do observador, entre o primeiro contato com o olhar do personagem, e a compreensão da intenção desse olhar – de que o espectador veja os papéis e o relógio – permite que se perceba a tela como um retrato de ação².

A primeira menção ao Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, de Tiziano [figura 1], na literatura, é feita por Giorgio Vasari:

“No ano de 1541 [Tiziano] fez o retrato de Don Diego de Mendoza, então embaixador de Carlos V em Veneza, de corpo inteiro e de pé, belíssima figura, e a partir de então Tiziano começou aquilo que depois se tornou comum, isto é, fazer alguns retratos de corpo inteiro. No mesmo modo fez aquele do cardeal de Trento, então ainda jovem (...)” (VASARI, 1993: 1291)

De fato, o biógrafo está correto em perceber que foi principalmente a partir do emprego, por Tiziano, do retrato de corpo inteiro, que essa forma passou a ser mais largamente utilizada na Itália. Particularmente, devido à capacidade do pintor de oferecer a esse tipo de retrato um caráter de dignidade e imponência. No entanto, na própria obra de Tiziano, a tipologia mais comum entre os retratos permaneceu sendo a de figuras cortadas um pouco acima ou um pouco abaixo do quadril, enquanto retratos de corpo inteiro continuaram sendo menos usuais. Nesse sentido, é de particular interesse para nós atentar para o fato de o pintor veneziano

¹ Pesquisadora autônoma. Mestre em História da Arte, UNICAMP. Pesquisa financiada pela FAPESP (2010-2012).

² GIBELLINI, Cecília (dir.). *Titien, sa vie, son art*, Paris. Flammarion. 2006.

ter retratado o cardeal Cristoforo Madruzzo dessa forma, paralelamente apenas aos maiores estadistas de seu tempo – Carlos V e seu filho, Felipe II – e a outras poucas figuras 3.

Diferentemente do que afirma Vasari, porém, o primeiro retrato de corpo inteiro realizado por Tiziano de que se tem notícia é o Retrato de Carlos V com o cão, de 1533, do Museo del Prado [figura 2], semelhante ao realizado por Jakob Seisenegger [figura 3] um ano antes para ser enviado de presente ao irmão do imperador, Ferdinando I. Um amplo debate a respeito de qual das duas pinturas seria a original, e qual a cópia, tem ocorrido na historiografia. A documentação escrita remanescente a respeito do retrato de Seisenegger faz crer que ele teria sido pintado originalmente por ele, a partir do modelo vivo de Carlos V em 1532; a tela é datada e assinada com o monograma do artista. Essa documentação consiste em uma carta de 1535 do pintor a Ferdinando I, destinatário da tela, em que “(...) Seisenegger menciona que pintou o retrato do natural em Bolonha, lista as roupas que Carlos está usando e identifica os materiais dos quais elas são feitas (...)” (CAMBELL, 1990: 235). O quadro de Tiziano é considerado uma cópia, feita a partir de um desenho tomado diretamente da tela.

Isto posto, é fundamental não perder de vista a dimensão do intercâmbio artístico entre a pintura nórdica e a italiana presente neste único exemplo. Não se trata simplesmente de uma cópia realizada por um pintor italiano de uma obra pintada por um artista austríaco. Devemos nos perguntar: por que Carlos V encomenda a Tiziano a cópia deste retrato de corpo inteiro? É preciso pôr em evidência que a passagem da representação da figura áulica de Carlos V, com seu cão majestoso, do pincel de Jakob Seisenegger para o de Tiziano, ocorre paralelamente à expansão do alcance dos domínios de Carlos V. Originalmente no norte e na Espanha, eles se estendem em direção às terras italianas, fato que se desenvolve a partir do Saque de Roma, e é legitimado com a coroação de Carlos V como imperador pelo papa Clemente VII, em 1530, apenas dois anos antes da data do retrato em questão. No caso singular do Retrato de Carlos V com o cão e sua cópia, fica evidenciado o momento preciso de um complexo de relações que, em última instância, para o caso particular deste trabalho, se manifestará também na figura do cardeal de Trento, Cristoforo Madruzzo, na situação política de sua cidade, e na execução de seu retrato por Tiziano. Isto é, as relações entre o norte e o sul, entre Alemanha e Itália, seja na política, seja nas artes. Relações essas que são sempre, no período de 1530 a 1550, permeadas pela figura do imperador Carlos V.

Cristoforo Madruzzo foi Príncipe-Bispo de Trento, uma cidade posicionada entre mundo germânico e o italiano, que funcionava como uma “porta de entrada para a Itália”, pertencente ao território imperial, mas de caráter eclesiástico como principado-bispal. Por esse caráter duplo do principado, o bispo se encontrou constantemente articulando os interesses dos papas e do imperador Carlos V. Madruzzo teve uma carreira eclesiástica de rápida ascensão, em boa parte devido às influências políticas de seu pai, Giovanni Gaudenzio, combatente militar e maggiordomo de Ferdinando I, condottiere e conselheiro de Bernard Cles (antecessor de Madruzzo). Cristoforo foi eleito bispo de Trento em 5 de agosto de 1539. Cardeal em 1542, tornado público em 1545. Sua principal atuação foi como anfitrião do Concílio de Trento, entre 1545 e 1567 (quando abdicou em nome de seu sobrinho Ludovico Madruzzo). Além dos cargos eclesiásticos, o príncipe-bispo também

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

atuou como embaixador de Carlos V, em nome de quem tomou parte em diversas missões diplomáticas, fosse junto ao papa para resolver questões ligadas ao Concílio, fosse participando das Dietas Imperiais.

Como figura eminente que era no principado de Trento, Cristoforo se fez representar em diversas medalhas. A primeira delas foi cunhada por Ludwig Neufahrer [figura 4]: Madruzzo está de cabeça descoberta, com os cabelos até a altura das orelhas, barba espessa e vestindo uma gola aberta de pele. Ao longo da circunferência, as inscrições identificam o modelo: “Cristoforo Bispo Tridentino. Idade sua vinte e sete, ano 1540”.

No reverso vemos dois brasões unidos: o do principado bispal de Trento (a águia de São Venceslau) à esquerda, e o da família Madruzzo, à direita, sobre os quais as ínfulas da mitra bispal (as tiras que partem do chapéu) têm o papel de uni-los. Entre os brasões, um sol radiante brilha, e sob ele há uma fênix em chamas sobre a lenha. Esse conjunto do sol e da fênix formava o emblema pessoal de Cristoforo. As inscrições do reverso nos informam a respeito da razão da medalha, que comemora a eleição de Cristoforo Madruzzo como príncipe-bispo de Trento em 5 de agosto de 1539: “Eleito 1539”; e embaixo, na horizontal, dois mottos latinos que significam respectivamente “perecer para que viva”, no sentido de que se deve morrer para reviver e “viva eternamente”. Nessa medalha fica registrado visualmente o que seria percebido nas décadas seguintes em Trento: a imagem do principado vai progressivamente se identificando com a imagem dos Madruzzo. Aqui, a associação da família com o principado deve ser literalmente amarrada pelas ínfulas.

Em outra medalha cunhada por Neufahrer em 1548 [figura 5], o desenho do lado direito é semelhante ao da primeira. Nessa segunda medalha lê-se na frente: “Cristoforo Barão de Madruzzo. Idade sua, trinta e cinco”; e atrás: “Cardeal e bispo tridentino; administrador de Bressanone”. É notável que Cristoforo apresentava-se primeiro com seu título laico, “barão”, para apenas no reverso atribuir-se os cargos eclesiásticos: cardeal e bispo tridentino. O brasão representado no reverso é diferente da primeira medalha: na parte maior, os símbolos do principado-bispal de Trento (águia) e de Bressanone (cordeiro), e no meio o escudo madruzziano – tudo isso agora sob o chapéu cardinalício – cargo para o qual Cristoforo havia sido nomeado em 1542. Sob o escudo encontra-se novamente a fênix queimando sob o sol.

De forma semelhante à medalha de Neufahrer, no retrato pintado por Tiziano Madruzzo também é caracterizado primeiro como um homem político: ele abandona a púrpura cardinalícia e veste o severo costume negro, habitual na corte de Carlos V, usado por muitos dos príncipes alemães, assim como pelos embaixadores do imperador, como mostram retratos da época. Cristoforo Madruzzo, como membro dessa corte, não hesitou em fazer-se retratar de forma similar a tantos dignitários imperiais, aproximando-se, inclusive, dos retratos do próprio Carlos V e de seu filho Felipe II.

As representações do cardeal nas diversas medalhas parecem fazer parte da sua intenção de deixar um registro de si mesmo e de sua atuação política – o que seria concluído com a execução de seu retrato por Tiziano. Desde que fora terminada, a tela de Tiziano se encontrava no Castel del Buonconsiglio, juntamente com outros dois retratos, de seus sobrinhos, Ludovico e Gian Federico Madruzzo [figuras 6 e 7], executados por Gian Battista Moroni. As três telas foram conservadas juntas até o início do século XX.

Os dois retratos pintados por Moroni possuem diversas relações que demonstram que eles foram

realizados em conjunto para que fossem exibidos e admirados em diálogo um com o outro, como pendants. Os quadros têm praticamente as mesmas dimensões, ambos são das mãos do mesmo pintor e foram concebidos na mesma ocasião, no momento em que Moroni passava por Trento pela segunda vez, entre 1551 e 1552. Os dois personagens são representados de pé e de corpo inteiro, viradas em três quartos para seu lado esquerdo, e os olhos se voltam para encarar o espectador. Os dois irmãos situam-se em ambientes muito semelhantes e são igualmente acompanhadas por seus fieis cães. Ludovico Madruzzo seria o sucessor de Cristoforo Madruzzo como príncipe-bispo, enquanto Gian Federico foi apresentado pelo pai à corte de Carlos V e pertenceu, por alguns anos, ao séquito imperial.

Os retratos dos dois sobrinhos são provavelmente pouco posteriores e foram certamente pensados em relação ao retrato do cardeal, para serem exibidos em conjunto, visto que permaneceram juntos no Castelo del Buonconsiglio por toda a época em que viveram os três Madruzzo. O paralelismo entre os três quadros é manifesto: eles estabelecem uma conversação entre si e evidenciam no campo visual o princípio de quem era o governante tridentino, e quem eram seus assessores e futuros líderes locais. Dessa forma, Cristoforo Madruzzo parece querer fundar, visualmente, uma dinastia familiar, o que será de fato concretizado: ele é o primeiro de quatro príncipe-bispos da família Madruzzo que governam Trento sucessivamente, entre 1539 e 1658, constituindo o que ficou denominado como “il secolo dei Madruzzo” (DAL PRÀ, 1993: 11).

Porém, o relógio mecânico está presente apenas no retrato de Cristoforo, e para a devida análise da tela, é preciso compreender o que ele significaria ali. As primeiras representações de relógios em obras de arte estavam ligadas às questões morais que cercam o objeto que é símbolo da passagem do tempo, na visão estoica da lembrança da morte e no aviso de que se deve agir com temperança para que as vaidades mundanas não nos perturbem. Com a evolução tecnológica do próprio mecanismo, ele passou a estar cada vez mais presente em retratos, a partir do final do século XV, e adquiriu significados relacionados à vida prática, fosse como marca de status social ou como atributo da prática profissional – no caso de mercadores e navegadores. Tiziano é um caso incomum de particular interesse pelo objeto, pois este está presente em quase uma dezena de retratos de sua autoria⁴.

A familiaridade do pintor com os relógios pode se dever a suas viagens ao maior polo relojoeiro renascentista, a cidade imperial de Augsburg. Além disso, a paixão de Carlos V pelas maravilhas mecânicas deve ter contribuído para consolidar no artista um interesse já insurgente.

O gosto de Carlos V por relógios está relacionado, conforme argumenta Maria Inês Aliverti, ao livro de seu pregador e historiógrafo, Antonio de Guevara, *Relox de Principes* (ALIVERTI, 2004). Esse texto é uma obra político-moral entre as mais difundidas e importantes da época, verdadeiro sucesso editorial em escala europeia nos séculos XVI e XVII, tendo sido traduzido para várias línguas⁵. Ele é resultado da fusão de duas

⁴ Retrato de Eleonora Gonzaga. 1538. Óleo sobre tela. 114x102cm. Florença, Uffizi. Paulo III e seus sobrinhos Alessandro e Otavio Farnese. 1546. Óleo sobre tela. 210x174cm. Nápoles, Galerias Nacionais de Capodimonte. Retrato de Sperone Speroni, c.1544. Óleo sobre tela, 113 x 93,5 cm. Treviso, Musei Civici sede di Santa Caterina, inv. P.273. Retrato de Carlos V e Isabel de Portugal. 1548. Óleo sobre tela. Cópia atribuída a Rubens. Londres, Coleção Frank Sabin. Retrato de Antonio Perrenot de Granvelle. 1548. Óleo sobre tela. 112x86,5cm. Kansas City (Missouri), W. R. Nelson Gallery of art and M. Atkins Museum of Fine Arts. Retrato de um Suposto Cavaleiro da Ordem de Malta (O Cavaleiro do Relógio). 1550. Óleo sobre tela. 122x101cm. Madrid, Prado. Retrato de Fabrizio Salvaesio. 1558. Óleo sobre tela. 112x88cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

⁵ Em um século e meio contam-se 33 edições espanholas e outras 58 entre francês, italiano, alemão, inglês e latim. *Horloge des Princes (L')*, Verbete do LAFFONT-BOMPIANI, Dictionnaire des Oeuvres de tous les temps et tous les pays, Vol. III, 1968. T.F. Rigaud, 1608.

variantes de um mesmo tratado: o *Relox de Principes* (primeira edição de Valladolid, 1529) e o *Libro Aureo de Marco Aurelio* (Sevilha, 1528). Segundo Guevara:

“Este Relox de principes não é de areia, nem é de sol, nem é de água, e sim é relógio de vida, porque os outros relógios servem para saber a que horas é de noite e a que horas é de dia, mas este nos ensina como nós havemos de ocupar cada hora e como havemos de ordenar a vida. O fim de possuir relógios é para ordenar as repúblicas (...)” (ALIVERTI, 2004: 32)

Para Guevara, o relógio representa a relação entre o príncipe e seus conselheiros, as diversas partes da República, como se fossem as engrenagens e as rodas mecânicas funcionando sincronamente. A concepção da política de Estado renascentista foi com frequência associada à imagem do relógio, não apenas por Guevara. O mundo podia ser concebido como um maquinário, um relógio que gera e segue seu próprio movimento, mas que também necessita da intervenção do relojoeiro para ajustá-lo. A ideia do “relógio dos príncipes”, que o autor popularizou com seu texto, ecoa a mesma noção no plano da política.

Entre os retratos com relógios que Tiziano pintou, além do de Madruzzo, outro se destaca. Trata-se do Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle [figura 8], executado quando Tiziano se encontrava em Augsburg, convocado por Carlos V em 1548. Granvelle era bispo de Arras, embaixador e conselheiro pessoal de Carlos V, admitido em sua corte em 1543 (seu pai, Nicolas, já trabalhara na corte), mecenas das artes e responsável pelo gosto da corte espanhola por Tiziano. Granvelle aparece ao lado de relógios mecânicos ainda em outros retratos, como os pintados por Antonis Mor (1549) [figura 9] e por Willem Key (1561) [figura 10], além de duas cópias a partir da tela de Tiziano, cuja autoria não foi identificada.

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

“É minha opinião que o próprio Granvelle tenha sido o inspirador político dos vários retratos com relógios, inevitavelmente aqueles que o representam, mas também como exemplo aquele tizianesco do Madruzzo (...)” (ALIVERTI, 2004: 33).

O relógio presente no Retrato de Cristoforo Madruzzo talvez seja aquele que o cardeal recebeu de presente de Carlos V na ocasião de sua entrada na cidade de Trento, em 2 de julho de 1541, “alle ore 14”⁶.

Ao expor o mecanismo escondido atrás da cortina, Madruzzo torna-se coadjuvante de seu próprio retrato. A data “1552”, registrada uma segunda vez na tela, na lateral da caixa metálica, além da hora claramente visível indicada pelo ponteiro, nos faz pensar que Madruzzo não via no relógio apenas um objeto simbólico, e sim um objeto de comentário, a notação de uma data, de um momento preciso, o registro de um evento. Ora,

⁶ Indicado por Marco Sartori, *La vita suburbana nel Cinquecento: il palazzo delle Albere a Trento ed il cardinal Cristoforo Madruzzo*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a.a. 1988-1989, pp. 34-35. Apud in: VALCANOVER, op cit, p. 163 e PANCHERI, op cit, p. 63.

segundo a narrativa de Hubert Jedin, o grande relógio de torre que Madruzzo havia mandado construir na antiga residência episcopal marcava a primeira hora do dia no momento da primeira procissão do Concílio, em 13 de dezembro de 1545, cuja abertura foi oficializada uma hora depois, na segunda hora do dia. O ponteiro do relógio do retrato de Madruzzo aponta para as duas e quinze, ou seja, precisamente a hora da abertura.

Em 1548 o Concílio havia sido interrompido e transferido para Bolonha, por imposição do papa. Após seu retorno a Trento, em 1551, o mesmo foi novamente interrompido em 1552, devido à ameaça do avanço das tropas de Maurício, duque da Saxônia, sobre Innsbruck. A interrupção da reunião foi anunciada pelo próprio príncipe-bispo em 24 de abril de 1552. Mas é preciso lembrar: Cristoforo Madruzzo atuou diversas vezes como mediador entre as forças do papa e as do imperador. Não foi, porém, um mediador neutro, e sim principalmente um embaixador ou representante dos interesses do imperador. Para o príncipe-bispo tridentino, receber o concílio em sua cidade foi o mais importante evento de sua vida, sem o qual, provavelmente, pouco se teria registrado de sua pessoa.

Portanto, não é como cardeal, e sim como homem de Estado, fiel aos Habsburgo, em seus trajes negros, que Madruzzo se faz representar. Considerando este grande retrato de corpo inteiro, das mãos daquele que foi reconhecido como o maior retratista de sua época, tela que seria orgulhosamente exibida por Madruzzo como registro do comando de sua cidade, auxiliado por seus dois sobrinhos retratados por Moroni, o retrato marca simbolicamente o sentido de sua missão política e a fidelidade ao imperador. Com isso é possível ler na presença do instrumento mecânico, recebido como presente de Carlos V, o registro da hora da abertura do Concílio, recuperado na sua reabertura, constituindo assim uma continuidade simbólica da reunião e de seu papel como anfitrião e embaixador do imperador.



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



Figura 2: (1533) Tiziano, Retrato de Carlos V com o Cão., Óleo sobre tela, 192 x 111 cm.
Museo del Prado, Madrid.



Figura 3: (1532) Jakob Seisenegger, Retrato de Carlos V com o Cão. Óleo sobre tela, 205 x 123 cm.
Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 4: (1540), Ludwig Neufahrer, Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo. Medalha fundida e gravada em prata. 45,5 mm; 26,30 g. Bolzano, Coleção privada.



Figura 5: (1548), Ludwig Neufahrer, Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo. Medalha fundida e gravada em bronze ou bronze dourado. 43 mm; 32,60 g. Dourada. Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, coleção Negriolli.



Figura 6: (1551-1552) Giovanni Battista Moroni, Retrato de Ludovico Madruzzo. Óleo sobre tela. 202 x 117 cm. Chicago, Art Institute, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, inv. 29.912.



Figura 7: (1551-1552) Giovanni Battista Moroni, Retrato de Gian Federico Madruzzo. Óleo sobre tela. 201,9 x 116,8 cm. Washington, National Gallery of Art, inv. 1579.



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



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



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

Referências Bibliográficas

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

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

CAMESASCA, Ettore. **Da Raffaello a Goya... da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile**. Catálogo da Exposição. Milão: Palazzo Reale, 1987.

CAMPBELL, Lorne. **Portrait Renaissance: european portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries**. New Haven and London. Yale University Press. 1990

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.

Enciclopédia Italiana. Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani.

JEDIN, Hubert, **Geschichte des Konzils von Trient**. Tradução: Storia del Concilio di Trento. Volume Terzo – 3vol.

JEDIN, Hurbert. **Kleine Konziliengeschichte**. Tradução: Breve Historia de los Concilios. Trad. Alejandro Ros. Barcelona: Editorial Herder, 1960.

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

OBERZINER, Lodovico. **Il Ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano**. Trento: Stab. Lit. Tip. Scotoni e Vitti, Ed. 1900.

PALLUCCHINI, Rodolfo. **Tiziano**. Firenze: Sansoni Editore, 1969.

WARNKE, Martin. **Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers**. Köln: DuMont, c.1985. Tradução: O Artista da Corte. São Paulo. Edusp. 2001.