

O Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo, de Tiziano: o relógio e a política no Renascimento

Isabel Hargrave Gonçalves da Silva¹

Resumo: O *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* foi pintado por Tiziano em 1552. Madruzzo foi anfitrião do Concílio de Trento, de onde era príncipe-bispo. Atuou como embaixador e porta-voz de Carlos V, imperador do Sacro Império Romano Germânico. Como cardeal romano, serviu a mais de cinco papas ao longo de quase trinta anos. Madruzzo encontrava-se como mediador entre as forças e os interesses papais e os do imperador. Seu retrato, pintado por Tiziano, deixa transparecer aspectos desse momento da história europeia. O cardeal é representado no ato de abrir uma cortina vermelha e revelar um precioso relógio mecânico. Longe de ser a primeira vez em que um relógio mecânico aparece num retrato, este se insere numa tradição iconográfica que atribui ao mecanismo diversas conotações morais, como a virtude da temperança, a *vanitas*, o *memento mori*. Além disso, o objeto passa a ser visto como um símbolo da regularidade do mundo que, com o advento da ciência, é cada vez mais racional e preciso. O relógio mecânico foi apreciado por colecionadores, como o próprio Carlos V, cujo interesse se devia, em parte, à proliferação de textos políticos que associavam a ação do governante às engrenagens de um mecanismo como o relógio. Enfim, o mecanismo faz-se personagem central da cena, cuja teatralidade brilhantemente construída por Tiziano nos fez percorrer toda essa trajetória.

Palavras-chave: Retrato. Renascimento. Tiziano. Cardeal.

Abstract: The *Portrait of the Cardinal Cristoforo Madruzzo* was painted by Titian in 1552. Madruzzo was the host of the Council of Trent – city where he was Prince-Bishop. He acted as ambassador and spokesman of Charles V, emperor of the Holy Roman Empire. As a Roman cardinal, he served more than five popes throughout almost thirty years. Madruzzo acted between the forces and interests of the pope and the emperor. The portrait allows us to see different aspects of this particular moment in the European history. The Cardinal is portrayed in the action of opening the red curtain and revealing the precious mechanical clock. Far from being the first appearance of a mechanical clock on a portrait, this object is seen as the symbol of regularity in a world which, with the recent advent of science, becomes more rational and accurate. The mechanical clock was valued by col-

¹ Doutoranda em História da Arte na University of Delaware. Mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas.

lectors such as Charles V himself, whose interest was partially due to political texts that associated the action of the ruler with the wheels and engines of a clock. In short, the mechanism becomes the main character of the scene, whose theatricality brilliantly built by Titian made us go through all this course.

Keywords: Portrait. Renaissance. Titian. Cardinal.

O *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, de Tiziano [imagem 1], não recebeu tanta atenção quanto outros retratos do mesmo artista. Além de pertencer a uma coleção distante do *milieu* intelectual Europeu e Norte Americano desde 1950 (Museu de Arte de São Paulo – MASP), o retrato havia permanecido por séculos em coleções particulares nas cidades de Trento, desde que fora terminado. Os poucos comentários a respeito dessa obra frequentemente consistiam em uma breve biografia do cardeal, menções ao estado de preservação da tela e revisões acerca do debate a respeito de sua datação. O presente artigo é uma síntese de minha dissertação de mestrado, na qual procurei contribuir para a escassa pesquisa – inexistente em português – a respeito do *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*.

O retrato é mencionado pela primeira vez por Giorgio Vasari na “*Descrizione dell’opere di Tiziano da Cadore, pittore*” da edição de 1568 das *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. O autor escreve:

No ano 1541 Tiziano executou o retrato de pé e de corpo inteiro de Don Diego di Mendoza, então embaixador de Carlos V em Veneza, uma figura muito bela, e com essa obra Tiziano iniciou o

que depois se tornou voga, isto é, pintar alguns retratos de corpo inteiro. No mesmo estilo, ele fez o retrato do Cardeal de Trento ainda jovem (...)”²

Nesse pequeno trecho, Vasari sugere que Tiziano começou a pintar retratos de corpo inteiro após o de Don Diego, de 1541. Ao mencionar o retrato do cardeal seguido ao do embaixador, o autor levou muitos historiadores da arte a acreditar que a tela de Madruzzo foi pintada na mesma época. De fato, o biógrafo está correto em observar que, após Tiziano começar a pintar retratos de corpo inteiro, essa tipologia se tornou mais comum na Itália. Porém, a maior parte dos retratos de Tiziano não foram de corpo inteiro, e a caracterização de Madruzzo nessa tela é paralela somente àquelas dos mais famosos homens de Estado da época – Carlos V e seu filho, Felipe II – além de poucas outras personagens³.

Diferentemente do que afirma Vasari, porém, o primeiro retrato de corpo inteiro pintado por Tiziano – hoje co-

² VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1993. A partir da edição de 1568, p. 1291.

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

nhecido – não é o de Don diego Hurta- do de Mendoza. Trata-se do *Retrato de Carlos V com o Cão*, de 1533 [imagem 2]: uma cópia da tela de Jakob Seisenegger [imagem 3] pintada um ano antes e presenteada a Ferdinando I, irmão de Carlos V. Apesar de alguns historiadores da arte levantarem a questão sobre qual dessas duas telas é a original, e qual a cópia, a maior parte da literatura compreende o retrato de Seisenegger como original, pintado em 1532, assinado com seu monograma e datado. A tela de Tiziano é considerada uma cópia a partir de um desenho tomado direto da pintura. Em uma carta de 1535 para Ferdinando I “Seisenegger menciona que ele pintou o retrato do natural em Bolonha, lista as roupas que Carlos está vestindo e identifica os materiais a partir dos quais elas são feitas (...)”⁴.

Mais do que verificar qual das telas é a original e qual a cópia, nos interessa perceber os processos de difusão e disseminação de modelos, tipos e padrões no Renascimento. Isto posto, torna-se crucial considerar a amplitude do intercâmbio artístico entre as pinturas do norte da Europa e da Itália, como é possível perceber por esse exemplo particular: é necessário pôr em evidência que a transmissão da representação áulica de Carlos V com seu cão majestoso, do pincel de Seisenegger para o de Tiziano, é paralelo à expansão dos territórios sob domínio de Carlos V.

⁴ CAMPBELL, Lorne. *Portrait Renaissance: european portrait-painting in the 14th, 15th and 16th centuries*. New Haven and London. Yale University Press. 1990, p. 235.

Originalmente limitados ao norte europeu e à Espanha, os limites de suas terras passaram a se estender à região italiana, particularmente a partir do Saque de Roma, em 1527, fato que é legitimado pela coroação de Carlos V como imperador do Sacro Império Romano Germânico pelo papa Clemente VII em 1530 em Bolonha, apenas dois anos antes 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. 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.

Um retrato de ação

No *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* vemos o modelo de corpo inteiro, vestido de preto, olhando para o espectador e abrindo uma robusta cortina de veludo com sua mão direita. Atrás da cortina há um relógio mecânico e algumas páginas sobre uma pequena mesa. O próprio gesto do cardeal de abrir a cortina e mostrar o relógio adquire um significado que é ao mesmo tempo cênico e narrativo, por meio da exposição do que estava escondido. Mais do que o Cardeal, a aparição do

relógio se constrói como espinha dorsal do quadro. Assim, o retrato se torna uma *mise en scène* do relógio, caracterizando um *retrato de ação*.

Tiziano era versado em *retratos de ação*, uma tipologia que dá vida ao modelo através da narrativa, percebida no gesto e na interação com alguns objetos. O pintor oferece uma dimensão de eloquência, organização espacial e da presença do modelo retratado. A atmosfera augusta, a magnitude do sentido narrativo, retórico, persuasivo e efetivo, é o que interessava, entre outros mecenas, à monarquia espanhola e a seu maior representante, Carlos V⁵. Após o imperador e sua corte terem adotado esse modelo, não surpreende que Cristoforo Madruzzo, ligado aos Habsburgo como veremos adiante, desejaria ser retratado de modo similar. De fato, Tiziano desenvolveu um papel crucial ao criar o novo retrato oficial, na intenção de proporcionar uma aura emblemática a seus modelos.

Sobre os sentidos fluidos e narrativos presentes no retrato de Madruzzo, Rodolfo Pallucchini escreveria em 1969:

Nunca, como nessa imagem, soube Tiziano imprimir o sentido de uma vida fluida e corrente, captada em uma atitude, em um gesto, em um olhar; o personagem assim revive em uma inteireza física e espiritual. Neste retrato de corpo inteiro Tiziano mostra saber ambientar o modelo em uma nova di-

mensão temporal, captada mediante a perfeita '*aisance*' de seu meio pictórico, fluido e atmosférico em um só tempo⁶.

Um homem da Igreja, um homem de Estado

Como sugere Bruno Passamani em seu artigo para o catálogo *I Madruzzo e L'Europa: 1539-1658, I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, o período 1539-1658 foi "il secolo dei Madruzzo" na cidade de Trento⁷. Este é o catálogo da exposição homônima ocorrida em Trento sob curadoria de Laura dal Prà em 1993 e, até hoje, a fonte mais completa de informações sobre Cristoforo, sua família e o ambiente em que ele viveu e atuou. A exposição cobriu o período em que quatro dos membros da família Madruzzo administraram o principado-bispal de Trento: Cristoforo Madruzzo foi o primeiro a governar, entre 1539 e 1567. Seus sucessores foram, na ordem, seu sobrinho Ludovico Madruzzo (1567-1600), Carlo Gaudenzio (1600-1629) e Carlo Emanuele (1629-1658). Tal sequência dentro de uma mesma família foi única na história tridentina.

Trento era um principado-bispal e, portanto, um principado eclesiástico, mas também se enquadrava entre

⁵ CHECA, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispanica: usos y funciones de la pintura veneciana em España (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Nerea, 1994, p. 18.

⁶ PALLUCCHINI, Rodolfo. *Tiziano*. Firenze: Sansoni Editore, 1969, p. 134.

⁷ PASSAMANI, Bruno. Ragioni e struttura della mostra. Un principato per l'impero. In: DAL PRÀ, Laura (curadoria). *I Madruzzo e L'Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993, p. 11.

os domínios da família Habsburgo na região norte da atual Itália, próximo ao Tirol e ao sul de territórios germânicos. Essa era uma região de fronteira e servia como ponte entre os mundos germânico e latino nos aspectos político, comercial, cultural, social etc. Além disso, era um território dividido entre a política imperial e os interesses papais. A catedral de Trento era, ao mesmo tempo, templo religioso, órgão de governo do principado e sede das eleições do príncipe-bispo, onde Maximiliano – avô de Carlos V – foi coroado imperador, quando evitou viajar até Roma.

Cristoforo Madruzzo sucedeu Bernard Cles como príncipe-bispo de Trento. Ele nasceu em 5 de julho de 1512 no Castello Madruzzo – de onde vem o nome de nobreza da família –, era o segundo filho de Giovanni Gaudenzio Madruzzo e Eufemia Sparreberg⁸. Giovanni Gaudenzio fora *condottiere*, conselheiro e *magister curiae* de Bernard Cles, combatente militar sob Ferdinando I e *maggiordomo* de seus filhos. Também serviu a Carlos V. Como aponta Hubert Jedin⁹, Giovanni Gaudenzio contribuiu para a ascensão política e social de Cristoforo. Os irmãos de Cristoforo, Niccolò e Aliandro, também tiveram importantes carreiras,

principalmente como líderes militares dos exércitos imperial e espanhol.

Em 1529, ainda jovem, após o irmão Niccolò renunciar ao cargo, e por desejo e empenho do pai, Cristoforo Madruzzo recebeu o canonicato em Trento. Somou a isso outras rendas de terras que lhe foram concedidas, além de diversas paróquias que obteve no Tirol, em Merano e Lienz sob a ordem de Ferdinando I. Com isso, pôde estudar direito em Padova em 1531-32 e em Bolonha até 1537. Ainda sob a influência de seu pai, Madruzzo teve uma rápida ascensão na hierarquia eclesiástica, sem precedentes em Trento: em 1534 tornou-se cônego em Augsburg, deão em Trento em 1535, cônego em Salzburg em 1536 e em Bressanone no ano seguinte, estabelecendo-se como autoridade religiosa em toda a região. Em 5 de agosto de 1539, após a morte de Bernard Cles, Cristoforo assumiu o bispado de Trento, segundo o desejo de Ferdinando de Habsburgo.

Mas o bispo não somou apenas cargos eclesiásticos. Além disso, Madruzzo foi embaixador e representante de Carlos V e viajou mais de uma vez para lidar com Paulo III; foi também ele quem ministrou casamentos politicamente estratégicos, organizados tanto por Carlos V quanto por Ferdinando I. Seu prestígio entre os Habsburgo definiu sua carreira eclesiástica e, por outro lado, trouxe-lhe obrigações políticas. Por exemplo, ele foi a Veneza duas vezes como embaixador de Ferdinando I em 1539 e 1542. Esteve em Flandres

⁸ BECKER, Rotraud. MADRUZZO, Cristoforo. *Dizionario bibliografico degli Italiani*. Volume 67. Treccani, 2007. In: http://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-madrruzzo_%28Dizionario-Biografico%29/ Acesso em: 18/12/2012.

⁹ JEDIN, Hubert. *Geschichte des Konzils von Trient*. Tradução: *Storia del Concilio di Trento*, Volume secondo – Il primo periodo 1545-1547. Brescia: Morcelliana, seconda edizione, 1974.

entre fevereiro e agosto de 1540, onde pôde se reunir com o imperador. Em seu retorno de Ghent, Madruzzo parou na Alsácia por dois meses, onde se juntou à Dieta Imperial que se iniciava. Cristoforo Madruzzo foi importante como líder religioso e político no território de Trento, onde o imperador pretendia receber o Concílio.

O primeiro registro visual de Madruzzo após se tornar príncipe-bispo é uma medalha comemorativa representando-o recentemente nomeado em Trento em 1539. Essa medalha data de 1540 e foi cunhada por Ludwig Neufahrer [imagens 4 e 5]. No lado direito é possível ver Cristoforo Madruzzo em perfil, sem chapéu, com uma barba espessa e vestindo um casaco com gola de pele. Na circunferência lê-se “CHRISTO.(phorus) EPISCO.(pus) TRIDEN.(tinus) AETAT.(is) SVAE XXVLL.ANN.(o) MDXL”. (Cristoforo Bispo Tridentino. Idade sua: vinte e sete. Ano 1540). O artista assinou sob o busto com suas iniciais. No reverso vemos dois brasões, um representando o príncipe-bispo de Trento (a águia de São Venceslau) à esquerda; e o brasão da família Madruzzo, à direita. Sobre os dois brasões, a mitra une-os com suas fitas. Entre os brasões brilha um sol radiante, sob o qual uma fênix queima em uma pira. O sol e a fênix formam o emblema pessoal de madruzzo. As inscrições dizem: “ELECTVS.M.D.XXXIX” (Eleito em 1539); e abaixo, na horizontal: “PERIT.VT.VIVAT; V.(t) E.(ternum) V.(ivat)” (dois *motti* latinos que significam “pe-

recer para viver” e “viver eternamente”). Portanto, no lado direito, a medalha situa o personagem. O reverso, por sua vez, nos informa sobre o motivo da medalha: ela celebra a eleição de Cristoforo Madruzzo como príncipe-bispo de Trento em 5 de agosto de 1539. Essa medalha, apesar de marcar um momento importante em sua carreira, cria a imagem daquilo que se torna cada vez mais evidente: a conexão visual entre o principado bispal e a família Madruzzo. Nesse caso, a ligação é literalmente feita pelos laços da mitra que unem os dois brasões.

Em 1542 Madruzzo foi nomeado bispo de Bressanone e cardeal de Roma. No mesmo ano, o Concílio de Trento foi convocado pela primeira vez, mas ele não seria oficialmente aberto até 1545. Este viria suprir a demanda por uma reunião oficial para reformar a Igreja Católica, há muito aguardada. Para Fra’Paolo Sarpi, em sua *Istoria del concilio tridentino*, esse evento poderia ser definido como “a Ilíada do nosso século”, por sua longa e dramática história¹⁰. Interrompido e retomado diversas vezes, o Concílio funcionou como um sismógrafo da delicada situação da política da Europa¹¹.

¹⁰ Escreveu a *Istoria del concilio tridentino*, em que procurou expor o processo pelo qual o papado manipulou o Concílio de Trento a fim de subverter o propósito inicial da reforma católica. CAMPBELL, Gordon. *The Oxford Dictionary of the Renaissance*, verbete “SARPI, PAOLO”, New York: Oxford University Press, 2003, p. 684.

¹¹ PROSPERI, Adriano. *Riforma Cattolica, controriforma, disciplinamento sociale*. In: ROSA, Gabriele de; GREGORY, Tullio. *Storia dell’Italia religiosa – vol. 2: L’Età Moderna*.

O Concílio ocorre em meio a conflitos religiosos e políticos que levaram a sua transferência para Bolonha – parte dos estados papais –, como desejado por Paulo III, e oposto aos interesses de Carlos V. Em meio a esses conflitos, Cristoforo Madruzzo atuava como embaixador do imperador, tentando dialogar com o papa para manter o Concílio em Trento. No entanto, a hostilidade do pontífice em relação ao imperador só aumentava, o que tornava a missão de Madruzzo ainda mais difícil. O deslocamento do Concílio para Bolonha em 10 de março de 1547 o transferiria do território imperial para os estados da Igreja, assim como o tiraria da tutela do príncipe-bispo tridentino, um legado imperial, como anfitrião. Alguns meses depois, Madruzzo foi para a Dieta de Augsburg, onde ficou encarregado de ir a Roma em uma missão diplomática para obter do papa a permissão de trazer o Concílio de volta a Trento. Apesar de seus esforços, essa missão foi mal sucedida.

Há uma medalha cunhada por Ludwig Neufahrer em 1548 [imagens 6 e 7], cujo lado direito mostra Madruzzo de maneira semelhante à da primeira medalha mencionada neste artigo [imagens 4 e 5]. As inscrições dizem, no lado direito: “CHRISTO. (phorus) EX. BARONIB (u) S. MADR- VCI.ETA. (tis) SVE. XXXV” (Cristoforo Barão de Madruzzo. Idade sua, trinta e cinco); e no reverso: “CARDINA. (lis) ET.EPIS(copus) TRIDEN.(tinus)

ADMINISTRA.(tor). BRIXINE(n)SIS” (cardeal e bispo tridentino, administrador de Bressanone). É notável que Cristoforo se mostra primeiramente com seu título laico (barão) e apenas no reverso como eclesiástico (cardeal e bispo), somado à posição secular de administrador de Bressanone. O brasão no reverso mostra os símbolos do principado-bispal de Trento (a águia) e aquele de Bressanone (o cordeiro) e o escudo de Madruzzo no meio – tudo reunido sob o chapéu do cardeal. Sob o escudo, uma fênix queima sob o sol. Essa medalha provavelmente funcionaria como formalidade de apresentação em missões diplomáticas em Ulm e Roma, onde Madruzzo procurou negociar com o papa o retorno do Concílio a Trento – o que ocorreu apenas em 1551.

Cristoforo Madruzzo apresentava-se, portanto, antes como príncipe do que como clérigo. Seu principado-bispal parecia-se mais com uma corte do que com a sede de um concílio religioso. O Castel del Buonconsiglio assemelhava-se a um palácio de príncipe. Ao ter sua imagem imortalizada no retrato pintado por Tiziano, Madruzzo escolheu se identificar com a corte Habsburgo, vestido de negro, como era típico para Carlos V, Felipe II e seus embaixadores.

Em maio de 1551 o Concílio finalmente retornou a Trento e Madruzzo estava mais uma vez na posição de anfitrião do grande evento. No entanto, em março do ano seguinte Maurício, duque da Saxônia, e seu exército, iniciaram

Roma-Bari: Editori Laterza, 1994, p. 36.

uma marcha a partir de Innsbruck, que levou a uma segunda interrupção do Concílio. Em 24 de abril Madruzzo propôs suspender a reunião por dois anos, preocupado com o perigo oferecido pelo exército de Maurício. Apesar da urgência em suspender o Concílio dessa vez, Madruzzo procurou restaurar o equilíbrio entre os poderes do papa e do imperador. No entanto, apesar de ter um cargo oficial na corte romana ele era, acima de tudo, um príncipe¹². Sua família tinha muitas ligações com os Habsburgo, através das quais Madruzzo estava definitivamente situado no *milieu* imperial¹³. Ele se declarava orgulhoso de “ter servido Carlos V, o imperador”¹⁴.

Encarregado de posições como cardeal, príncipe-bispo e embaixador imperial, ele sabia que precisava ter sua imagem registrada de maneira virtuosa, mais imponente do que uma medalha. Em uma das vezes que Tiziano viajou para Augsburg – chamado por Carlos V para retratar alguns dos membros da corte – Cristoforo Madruzzo encomendou seu retrato ao mestre veneziano. É preciso ter em mente que o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* o representa particularmente como homem de Estado, um homem de ação: ele está

ocupado em meio a atividades, às quais interrompe para olhar o observador, abrir a cortina e mostrar seu precioso relógio. É assim que Madruzzo se via, e como ele gostaria de ser lembrado, através do pincel de Tiziano.

A construção visual de uma dinastia

O *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo* foi adquirido pelo Museu de Arte de São Paulo em 1950. Desde a primeira década do século XX, passou por algumas restaurações problemáticas que somente nos últimos vinte anos recuperaram o que parece ter sido seu brilho cromático original e a qualidade do pincel de Tiziano.

O primeiro registro documentado do retrato de Madruzzo é um inventário do Castel del Buonconsiglio de 1599¹⁵. É provável que a pintura estivesse no Castel desde que foi terminada, pois ali era a residência do cardeal. No inventário seguinte (19 de dezembro de 1658 – 3 de janeiro de 1659¹⁶), ao invés do retrato, foram mencionadas duas outras pinturas: os retratos dos sobrinhos de Cristoforo, Ludovico e Gian Federico Madruzzo [imagens 8 e 9], pintados por

¹² JEDIN, Hubert. *Geschichte des Konzils von Trident*. (History of the Council of Trent). Traduzido do alemão por Dom Ernest Graf O.S.B. Volume I – The Stugle for the Council. Edimburgh: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1957, p. 568.

¹³ JEDIN, 1957, *op cit.*, p. 567.

¹⁴ Bellabarba, p. 29, cit. in *Processo* (Morone, ed. Firpo – Marcatto, I, p. 342). *Apud in*: BECKER, *op cit.*

¹⁵ (*Inventarium omnium bonorum nobilium reperorum in Castro Boni Consilii Civitatis Tridenti* in ASTn, Archivio del Principato vescovile, sezione latina, caps 3, ms. 105, c. 15 r), mencionado em OBERZINER, Lodovico. *Il Ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano*. Trento: Stab. Lit. Tip. Scotoni e Vitti, Ed. 1900, p. 15.

¹⁶ (*Inventarium mobilium Castris Boni Consilii*, in ACTn, Cassa 50, ms. 183, extraord. Varia, c. 63r e c. 73v), mencionado em CAMESASCA, 1987, *op cit.*, p. 84.

Gian Battista Moroni entre 1550 e 1552, e identificados como “duas pinturas de retratos de Madruzzi”¹⁷. Mas no inventário de entre 7 de abril e 7 de junho de 1682 do Palácio Roccabruna, ainda em Trento, os três quadros foram mencionados juntos e indicados como “três grandes pinturas dos Madruzzi”¹⁸. Pelo menos a partir daquele momento, esses três retratos foram preservados unidos até o início do século XX.

Os retratos pintados por Moroni revelam relações que mostram que foram feitos em conjunto para serem exibidos e admirados em relação um com o outro, como *pendants*. Os dois quadros têm tamanhos semelhantes, foram realizados pelo mesmo artista e na mesma ocasião, quando Moroni viajou a Trento pela segunda vez, entre 1551 e 1552. Há também relações formais e de composição que confirmam sua execução como *pendants*. Os dois modelos estão de pé e de corpo inteiro, em três quartos, olhando para o observador. Eles são retratados em abientes parecidos, acompanhados de seus fiéis cães.

Ludovico Madruzzo era o segundo filho do irmão de Cristoforo, Niccolò Madruzzo, e Elena, condessa de Lamberg. Ele nasceu em 1532 e, antes dos vinte anos, já estava encaminhado para seguir carreira similar a de seu tio. Em 1548, foi eleito o sucessor de Cristoforo como príncipe – uma posição que iria de fato assumir apenas em 1567. O irmão mais velho, Gian Federico Madruzzo, era o primogênito entre os quatro filhos de Niccolò e Elena. Diferentemente de seu irmão, não seguiria a carreira eclesiástica. Aos vinte anos de idade, foi apresentado por seu pai à corte de Carlos V, à qual pertenceu por alguns anos¹⁹.

O *Retrato de Cristoforo Madruzzo*, pintado por Tiziano, foi provável fonte de inspiração para Moroni. É possível considerar que os três retratos foram concebidos na intenção de serem exibidos juntos. A correspondência entre as três pinturas é evidente: retratos de corpo inteiro, figuras sóbrias, vestes longas e negras. As posições dos pés e das mãos é similar, assim como a maneira como os personagens olham para o observador, além dos traços físicos de suas faces. Colocados juntos, os quadros conversam entre si e estabelecem quem é o homem de Estado tridentino, e quem são seus conselheiros e sucessores. Ao encomendar os três quadros no mesmo período, Cristoforo Madruzzo estava ciente da possibilidade de criar uma dinastia familiar, oficialmente documentada e visualmente registrada.

¹⁷ VALCANOVER. In: DAL PRÀ, Laura (curadoria). *I Madruzzo e l'Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993, p. 160; E.C. In: DAL PRÀ, Laura (curadoria). *I Madruzzo e l'Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993, p. 163.

¹⁸ VALCANOVER, *op. cit.*, p. 160. (*Obsignatio et Successivum Inventarium bonorum et Haereditatis Perilus. q. Dm.s Baltassaris a Roccabruna Patricii Tridenti*, ASTn, Ufficio Pretorio, ms. 5271, c. 14r), mencionado em VALCANOVER, *op. cit.*, p. 160; (1682, Trento, Biblioteca Civica, ms. 527 [irreperibile]), mencionado em CAMESASCA, 1987, *op. cit.*, p. 84; E.C., *op. cit.*, p. 163.

¹⁹ CAMESASCA. In: DAL PRÀ, 1993, *op. cit.*, p. 163.

Após mais de três séculos juntos, em 3 de fevereiro de 1927, após terem sido transferidos para Paris, os três quadros deixaram a Europa e foram para sempre separados. *Gian Federico Madruzzo* foi para a National Gallery of Art em Washington; *Ludovico Madruzzo*, do mesmo pintor, agora pertence ao Art Institute em Chicago; e *Cristoforo Madruzzo* foi para o Museu de Arte de São Paulo em 1950, onde permanece até hoje.

Uma data controversa

Um longo debate se desenvolveu a respeito da data correta do retrato de Cristoforo Madruzzo. A discussão teve início com a interpretação equivocada do texto de Giorgio Vasari, que menciona o quadro após comentar o *Retrato de Don Diego Hurtado de Mendoza*, datado pelo historiador em 1541. Muitos pesquisadores leram o texto de Vasari literalmente – ignorando o fato de que ele não estabeleceu uma relação direta entre as datas das duas pinturas – e não consideraram que suas informações poderiam ser imprecisas, como acontece muitas vezes nas *Vidas*.

Somado a isso, o quadro esteve mal conservado por séculos, o que dificultou que historiadores conseguissem ler as inscrições no quadro corretamente, com a data no fundo (no topo, à direita) e no relógio. Em 1954 – quando a tela já tinha passado por um primeiro processo de limpeza e conservação, em 1907c. – o catálogo de uma exposição

no Palazzo Reale em Milão, sob curadoria de Pietro Maria Bardi, transcreveu a inscrição ainda como “ANNO 1542 AETATIS SVAE 36 TITIANUS FECIT”, ao invés de “ANNO 1552” e “AETATIS SVAE 39” (XXXVIII), e não mencionava a data no relógio²⁰.

Em seguida a Vasari, é Carlo Ridolfi quem menciona o relógio em seu *Meraviglie dell'Arte* de 1648, e o data em 1551-52. Como afirma Ludovico Oberziner:

[Ridolfi] diz que Tiziano, ao retornar de Augsburg após ter pintado em Innsbruck o retrato de Ferdinando, rei dos romanos, e dos membros de sua família, assim como o de seu irmão, mais tarde imperador Maximiliano, em seu regresso à Itália ele visitou o Cardeal de Trento, quem queria ser retratado por ele (I, 240)²¹.

Em outras ocasiões, historiadores confiaram na escassa documentação disponível em relação ao quadro. Essa constitui-se de três cartas. Uma delas é mencionada pela primeira vez por Bonelli em 1762. Em sua carta – hoje perdida, e relatada por Bonelli como datada em 10 de julho de 1542 –, o remetente informa o príncipe-bispo que “o mesmo pintor notável [isto é, Tiziano], terminou tão bem o retrato de nosso Cristoforo, que dele foi exigido que o enviasse logo”²². Essa carta parece confirmar a data de Vasari²³.

²⁰ VALCANOVER, *op. cit.*, p. 161.

²¹ Ênfase nossa. OBERZINER, *op. cit.*, p. 10, n. 1.

²² Mencionado em: OBERZINER, *id. ibidem*, p. 12.

²³ Outros historiadores apoiaram a mesma

Quase um século depois, em 1854, Tommaso Gar e Bartolommeo Malfatti publicaram outra correspondência, do conde Girolamo della Torre para Madruzzo, de 6 de janeiro de 1548, enviada de Ceneda²⁴. Trata-se de uma carta de recomendação apresentando o pintor ao cardeal. Vale destacar que, se pintor e modelo foram apresentados um ao outro pela primeira vez em 1548, não poderia existir um retrato anterior a essa data. Considerando que Madruzzo havia estado em Augsburg entre 1547 e 1548, onde ele provavelmente conheceu Tiziano, Crowe e Cavalcaselle propuseram 1548 como a nova data do retrato: “Cristoforo Madruzzo, a quem Tiziano foi apresentado, (...), pelo conde della Torre, ainda não tinha trinta e nove anos de idade (...)”²⁵.

Em 1900 Ludovico Oberziner escreveu um pequeno estudo sobre o *Retrato* no qual retornou à data de 1542. O historiador mencionou uma carta de Guillaume Pellicier que localizava Cristoforo Madruzzo em Veneza entre fevereiro e março de 1542²⁶. Oberziner

acredita que esse poderia ter sido o momento em que o cardeal teria posado para Tiziano. Além disso, Vasari esteve em Veneza entre julho de 1541 e agosto de 1542, o que levou Oberziner a crer que o escritor poderia ter visto o retrato em execução. Além disso, Ludovico Oberziner argumenta que o retrato não poderia ser datado de 1547/48 como indicado por Crowe e Cavalcaselle, pois naqueles anos Madruzzo já tinha sido nomeado cardeal e, portanto, não poderia estar trajando as vestes negras com as quais aparece no retrato. A carta de 1548 foi lida como uma segunda apresentação entre o artista e o comitente, seis anos após seu primeiro contato.

Foi apenas no catálogo da exposição “*Da Raffaello a Goya... da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile*” de 1987 que Ettore Camesasca questionou pela primeira vez o argumento de Oberziner sobre as roupas do cardeal. Camesasca aponta que, se Madruzzo não vestia as roupas de cardeal, também não trajava as de bispo – cargo que

data: James NORTHCOTE. *The life of Titian*. London, 1830, 2 vol. Vol. I, pag. 233. TICOZZI. *Vitte dei pittori Vecelli di Cadore*. Milano, A. F. Stella, 1817, p. 122 ss. Benedetto GIOVANELLI. *Vita di Alessandro Vittoria rifiuta e accresciuta da Tomaso Gar*. Trento, Monauui, 1858, p. 50. *Apud in*: OBERZINER, *op. cit.*, p. 9.

²⁴ BCTn, ms. 595, carta n. 22, VALCANOVER, *op. cit.*, p. 162.

²⁵ G. B. CAVALCASELLE & J. A. CROWE. *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi, con alcune notizie della sua famiglia*. Vol. II. Firenze: Successori le Monnier, 1878, p. 136.

²⁶ Guillaume Pellicier, embaixador da França junto à república de Veneza, refere-se à presença de Cristoforo Madruzzo na cidade em fevereiro de 1542: “Senhor, o bispo de Trento (...) chegou aqui, enviado pelo rei Ferdinando,

para reclamar, como seu representante, a esses Senhores pela tomada de Maraon por seus súditos”. Carta ao rei de 12 de fevereiro de 1542 (V. Correspondence politique de Guillaume Pellicier ambassadeur de France a Venise (1540-1542) publiée sus les auspices de la Commission des Archives diplomatique par Alexandre Tausserat. Radel, Paris, F. Alcan, 1899, p. 536 e seg.). Madruzzo ficou em Veneza por cerca de um mês. Pellicier, voltando a escrever em 10 de março, anuncia que o bispo de Trento “deve partir em breve para fazer o relatório da resposta que ele recebeu em sua missão ... ao rei Ferdinando”. *Apud in*: OBERZINER, Ludovico. *Il Ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano*. Trento: Stab. Lit. Tip. Scotoni e Vitti, Ed. 1900, pp. 13-14.

ocupava desde 1539. Portanto, mesmo que o retrato datasse de 1542, as roupas não seriam apropriadas.

No entanto, o fato de Madruzzo não ser retratado em suas vestes clericais é muito significativo sobre a imagem que o príncipe-bispo queria transmitir a seu respeito. Na medalha cunhada por Ludwig Neufahrer, de 1547, as inscrições no lado direito definem Madruzzo como “barão” antes de “cardeal e bispo de Trento”, que aparece apenas no reverso. Além disso, Madruzzo tem a cabeça descoberta, sem o chapéu de cardeal. Considerando, como suposto por Rizzolli, que essa medalha fosse usada como uma espécie de “cartão de visitas” em algumas das missões de Madruzzo como embaixador imperial, fica claro que ele desejava se apresentar como homem de Estado, no lugar de como homem religioso. Ainda assim, ao escolher ser retratado trajando negro ao invés da púrpura cardinalícia, Madruzzo não foi contra a etiqueta formal, como supunha Oberziner. De acordo com Camesasca, foi Sixto V quem estabeleceu as diferentes cores para cada membro da igreja como um código de vestimenta obrigatório, apenas em 1589. Por outro lado, o uso do traje negro era um hábito comum dentro da corte de Carlos V, seguido por muitos príncipes alemães, assim como pelos embaixadores do imperador, como é frequentemente visto em retratos da época. Cristoforo Madruzzo, como parte da corte, ao escolher vestir negro para ser retratado por Tiziano,

deliberadamente se incluía no grupo político e associava sua imagem àquela de Carlos V.

Três fatos principais tornam cada vez mais difícil contestar a data de 1552. Primeiro, os processos de limpeza e restauro pelos quais o retrato passou, que permitiram ler o ano 1552 inscrito duas vezes na tela. Em segundo lugar, raios-x do quadro²⁷ mostram uma consistência pictórica que enfraquece a possibilidade de a inscrição ser posterior à finalização da tela. Finalmente, a pincelada de Tiziano no retrato de Madruzzo é ser facilmente comparável a suas obras dos anos 1548-1552 e a suas duas viagens a Augsburg, e são consideravelmente distantes dos seus trabalhos do início dos anos de 1540. De acordo com Ettore Camesasca:

Não obstante a dificuldade (mas não impossibilidade) de distinguir entre os retratos de Tiziano da quinta década e os das décadas seguintes, especialmente no caso de uma legibilidade reduzida, a cronologia apresentada é sustentada de maneira não desprezível. A mais consistente é a identidade da pose se comparada aos dois mais antigos retratos de Felipe II, o famoso do Prado, em que o então príncipe coroado está vestindo sua esplêndida armadura, pintado em Augsburg precisamente em 1551; e aquele, conhecido como réplica de atelier (Nápolis, Museo di Capodimonte; etc.), provavelmente de 1553. É uma pose rara para Tiziano; e, na tela de São Paulo, assue

²⁷ Os raios-x foram tirados por Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento. VALCANOVER, *op. cit.*, pp. 160-162.

uma comunicação ainda mais direta do que em ambos retratos de Felipe: o cardeal de fato ‘avança’ para abrir a cortina ao lado²⁸.

Em 1993 Francisco Valcanover menciona um último documento que coloca um fim ao debate sobre a data correta da tela. Trata-se de uma carta de Alessandro Farnese para Cristoforo Madruzzo, recomendando “Miser Tiziano Pittore”. Essa carta está datada em 24 de junho de 1543. Se Tiziano tivesse terminado o retrato de Madruzzo em 1542, como supõe Oberziner, a necessidade de apresentar as duas personagens apenas um ano depois seria injustificada. Portanto, o mais provável é que Bonelli leu por engano 1542 ao invés de 1552 naquela primeira carta hoje, perdida.

O relógio como metáfora política

Como mencionado no início, o traço mais notável no retrato de Madruzzo é o ato de abrir a cortina para revelar o precioso relógio. A ação levanta duas questões principais: retratos com relógio são casos singulares ou comuns no Renascimento? Por que o pintor dá tanta atenção a esse objeto?

A primeira representação de relógios em arte estavam ligadas a conceitos morais como a percepção da passagem do tempo, a brevidade da vida, *memento mori* e a *vanitas*, todos elementos associados à antiga clepsidra e

à mitológica figura de Cronos (a personificação do tempo). Com o desenvolvimento tecnológico do relógio, com seu mecanismo regular de rodas, engrenagens, ponteiro etc., o dispositivo se associou também às ideias de regularidade, moderação e temperança. Erwin Panofsky escreveu um ensaio sobre a relação entre Tiziano e esses temas, particularmente evidentes, segundo o historiador, em duas obras suas²⁹, além de em seus retratos com relógios.

No final do século XVI Cesare Ripa ilustrou em sua *Iconologia* uma comparação entre relógios mecânicos e prelados. A pracha que representa a prelatura [imagem 10] mostra uma figura de pé segurando um relógio em sua mão direita e um sol radiante na esquerda. O texto que se segue à imagem diz:

Por significar que Prelados são relógios do mundo, que servem às emendas de todos os movimentos e, portanto, precisam ser muito regulados e justos em seus próprios movimentos e costumes. Tempus est mensura motis. Então os prelados, que são relógios do Mundo, no topo do monte da dignidade, pois são vistos e ouvidos por todos, deveriam advertir de soar justos e de se mover corretos em suas ações³⁰.

A edição de Ripa não deve ser lida

²⁹ *As três idades do homem*, c. 1512. Óleo sobre tela, 90 x 152 cm. National Gallery of Scotland, Edinburgh; *Alegoria do tempo governado pela prudência*, c. 1565. Óleo sobre tela, 76 x 69 cm. National Gallery, London.

³⁰ DAL PRÀ, in: BRUSA, Giuseppe (curadoria). *La misura del tempo: l'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*. Trento: Castello del Buon Consiglio, 2005, p. 48.

²⁸ CAMESASCA, 1987, *op. cit.*, p. 86.

aqui como um dicionário simbólico, mas como uma fonte que apresenta a interceção de vários significados presentes em um único elemento³¹. Apesar de datar da última década do século XVI, é ainda inevitável perceber o paralelo entre essa imagem do prelado segurando o relógio e aquela de Cristoforo Madruzzo no retrato de Tiziano, de cinquenta anos antes.

Ao longo da primeira metade do século XVI relógios começaram a aparecer em retratos com mais frequência, com diferentes significados. O primeiro emais evidente é o caráter prático da posse de um marcador de tempo doméstico e particular. O indivíduo não precisava mais depender dos grandes relógios públicos urbanos. Pelo contrário, ele adquiria um novo senso de autonomia, independência e emancipação. O relógio doméstico também era um objeto caro e precioso que funcionava como um persuasivo símbolo de *status*.

Os retratos de Tiziano apresentam diversas abordagens com relação à presença dos relógios em cada tela. É preciso considerar que o interesse do pintor naquele objeto deve ser compreendido dentro do contexto da emergência “de uma complexidade de significados que o relaciona [o relógio] diretamente à questão política”³². Essa

interpretação está presente na análise feita por Maria Inês Aliverti e deve ser relacionada ao interesse de Carlos V por relógios mecânicos. O relógio era “uma de suas poucas paixões, ao lado das telas de Tiziano, das quais ele não pôde se desfazer em sua austera e avançada idade”³³. De acordo com Aliverti, o gosto de Carlos V por relógios estava diretamente ligado ao livro publicado por seu pregador e historiógrafo Antonio de Guevara, *Relox de Príncipes*³⁴. É um dos mais divulgados e importantes textos de cunho político-moral da época, verdadeiro sucesso editorial em escala europeia nos séculos XVI e XVII, tendo sido traduzido para várias línguas³⁵. O texto é o resultado da fusão de duas variantes de um mesmo tratado: o *Relox de Príncipes* (primeira edição de Valladolid, 1529) e o *Libro Aureo de Marco Aurelio* (Sevilha, 1528).

Guevara pretende fazer uma biografia do imperador-filósofo Marco Aurélio, baseando-se em fontes clássicas. O livro versa sobre administração política e a defesa do Estado, relacionados ao governo moral de si mesmo:

Este *Relox de principes* não é de areia,

³¹ GOMBRICH, Ernest H. *Gombrich on the Renaissance. Vol. 2: Symbolic images*. 3.ed. London: Phaidon Press Limited, 1985, p. 21.

³² 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, p. 31.

³³ *Id. ibidem*, p. 31.

³⁴ Refer to AUGUSTIN REDONDO, *Antonio de Guevara (1480-1545) et l'Espagne de son temps, de la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*. Lille, 1978. Sobre o significado simbólico do relógio em Guevara vide pp. 529ss. *Apud in*: ALIVERTI, *op. cit.*, p. 31.

³⁵ Dentro de um século e meio houve 33 edições espanholas, 58 entre Francês, Italiano, Alemão, Inglês e Latim. *Horloge des Princes (L')*, LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des Oeuvres de tous les temps et tous les pays*, Vol. III, 1968. T.F. Rigaud, 1608.

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, mas este *Relox de principes* nos ensina a melhorar as vidas (...)»³⁶.

Para Guevara, o relógio representa a relação entre o príncipe e seus conselheiros, as diversas partes da república, como se fossem as engrenagens mecânicas e as rodas funcionando sincronicamente. O autor deseja ensinar os príncipes como eles deveriam passar cada hora de seus dias, de acordo com as necessidades da alma, e como deveriam governar seu povo como bons cristãos³⁷.

O conceito político de Estado renascentista era, nesse período, frequentemente associado a relógios mecânicos. O mundo poderia ser compreendido como um mecanismo que gerava e seguia seu próprio movimento, mas que também precisa da intervenção de um relojoeiro para ser regulado. A ideia do “relógio do príncipe” que Guevara popularizou com seu texto ecoa a mesma noção no plano da política. Mas ele não foi o único a escrever sobre aquele objeto como um símbolo da máquina do Estado. Desde o final do

século XV o relógio havia aparecido em diversos textos, ligado à ideia de Estado. Juan de Lucena (1430-1507) disse que o mundo é como um relógio³⁸. Juan Luis Vives escreveu em seu *De prima filosofia*, contemporâneo ao *Relox de Principes*, que a natureza funciona como uma máquina automática, um relógio ou qualquer dispositivo similar. O português Jerônimo de Osorio descreveu o corpo da república como um relógio cujas peças funcionam regularmente³⁹. Essa significação atravessou o século e ainda estava presente no início do século XVII: o aventureiro inglês em serviço na Espanha, Sir Antonio Shirley (1565-1635) se referiu às partes da Monarquia como “as rodas desse grande relógio”⁴⁰. Diego de Saavedra Fajardo também relacionou a máquina política à imagem do relógio⁴¹. O relógio começou a refletir a mentalidade do homem do Renascimento e suas relações com o conceito da Razão de Estado que surgia na mesma época. De acordo com Friedrich Meinecke, ela deveria ser compreendida como “a lei autônoma que rege as conexões entre seus meios ou recursos, que como tal tem que ser conhecida e aplicada pelo príncipe a fim de obter os resultados previamente

³⁶ GUEVARA, *apud in*: ALIVERTI, *op. cit.*, p. 32.

³⁷ LAFFONT-BOMPIANI, *op. cit.* Vide também: MARAVALL, Jose Antonio. *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Alianza Editorial, 1986 (primeira edição, 1972). Tomo I, p. 33.

³⁸ *De vita beata*, ed. De Bertini, Turín, 1950. *Apud in*: ALIVERTI, *op. cit.*, p. 57.

³⁹ *De Regis Institutione*, Colonia, 1574, II, y 284; *De Justicia*, Colonia, 1574, I, 276, y II, 12-14 y 27; *De Nobilitate Civile*, Lisboa, 1542, 44. *Apud in*: *id. ibdem*, p. 57.

⁴⁰ *El peso politico de todo el mundo*, ed. De X. Flores, París, 1963, pág. 145. *Apud in*: *id. ibdem*, p. 57.

⁴¹ *Empresas*, ed. Cit., núm. LVII, pág. 450 y ss. *El mundo social de la Celestina*. Madrid, 2. ed., 1968, pág. 70 y ss. *Apud in*: *id. ibdem*, p. 57.

programados”⁴². Nestas mesmas décadas, quando estes textos estavam em circulação, o relógio também apareceu mais frequentemente em retratos pintados. Tiziano deve ter conhecido o historiador de Carlos V, que esteve na Itália em 1535-36. Ao menos, como aponta Aliverti, deve ter conhecido seus escritos, que teve diversas edições venezianas⁴³.

As viagens de Tiziano a Augsburgo (fora chamado pelo imperador em 1548 e em 1550-51) foram períodos de trabalho intenso pintando retratos da família Habsburgo e de membros de sua corte. Em sua primeira viagem ele pintou o *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*, hoje no Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City [imagem 11]. Granvelle era bispo de Arras, embaixador e conselheiro chefe de Carlos V, pertencendo à corte desde 1543. Era um dos homens de poder na corte dos Habsburgo⁴⁴. Granvelle também era um grande mecenas de arte e foi responsável pelo gosto espanhol pelas pinturas de Tiziano. Na corte imperial ele atuou como um dos principais consultores e intelectuais artísticos entre 1540 e 1560⁴⁵.

O *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle* é um dos mais intensos daquele período, distinto pela força da presença do modelo. Seu corpo ocupa

quase toda a tela. Tiziano trabalha a aguda penetração nos traços fisionômicos do embaixador imperial, particularmente no olhar. As sobrancelhas erguidas e os olhos brilhantes demonstram sua atenção. Granvelle parece ter sido captado no momento exato em que interrompia suas leituras ao ser chamado pelo soar da campainha do relógio. Esse retrato pode ser visto como um precedente àquele de Madruzzo: o advento de uma ação, de um momento cristalizado, um evento transitório em meio a tarefas cotidianas. O relógio não está aqui por acaso. No ano seguinte, o pintor holandês Antonis Mor também retratou Granvelle ao lado de um relógio mecânico [imagem 12]. Apesar de não ser uma cópia, seu quadro é nitidamente baseado no de Tiziano. A composição é análoga: o embaixador usa os mesmos anéis e segura um par de luvas similar. Há um livro sobre a mesa, no canto. O pintor holandês também trabalhou para muitos membros da família Habsburga e foi muito influenciado pelos retratos de Tiziano que tinha visto em Bruxelas naquela época.

A posição de Antoine Perrenot de Granvelle na corte era de grande importância para o projeto imperial de Carlos V: a *Monarchia Universalis*. Os anos 1548 e 1549 constituíram o momento de maior pujança do poder do imperador, que havia recentemente vencido os protestantes da Liga de Esmalcalda na Batalha de Mühlberg. Ao ser retratado por dois grandes pintores da época, Granvelle se apresentou

⁴² *Id. ibidem*, p. 57.

⁴³ *Id. ibidem*, p. 153, n. 125.

⁴⁴ MANCINI, Matteo. *Tiziano e le Corti d'Asburgo nei Documenti degli Archivi Spagnoli*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, p. 40. ALIVERTI, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ CHECA, *op cit*, p. 18.

como conselheiro imperial, deixando de lado – como faria Madruzzo – seus trajes bispais. Ele foi responsável por promover, sob Carlos V, uma estratégia política que pretendia expandir a influência do poder Habsburgo sobre a Itália. Para tanto, articulava contatos com intelectuais simpatizantes da causa imperial e se ocupava da imagem e propaganda do império de muitas formas: festividades, entradas triunfais, poesia, textos históricos, livros, medalhas e retratos de pompa – atividades que Madruzzo também exerceria.

Existem ao menos outros três retratos de Granvelle com relógios. Na tela recentemente atribuída a Willem Key⁴⁶ [imagem 13] ele está vestido a púrpura cardinalícia (fora nomeado cardeal em 1561 – mesmo ano da pintura). O relógio na tela também é em forma de torre, mas não é o mesmo representado por Tiziano. Outros dois quadros são cópias do retrato de Tiziano, sem atribuições. Fica claro, portanto, que a presença do relógio mecânico é crucial para Granvelle. Ele não apenas conhecia o historiógrafo de Carlos V, Antonio de Guevara, mas havia sido seu pupilo e era sensível a seus preceitos. Para Maria Inês Aliverti, Granvelle teve um papel crucial com relação aos retratos com relógio de Tiziano. Ela afirma: “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

⁴⁶ *Id. ibidem*, p. 33.

aquele tizianesco do Madruzzo (...)”⁴⁷.

Voltando ao relógio do príncipe-bispo, é notável que a ornamentação de sua caixa metálica seja rica e muito visível na pintura, imitando o delicado trabalho de um ourives. H. E. Wethey acredita que os relógios de mesa presentes nos retratos de Tiziano são sempre o mesmo, e que eles na verdade pertenceriam ao artista, e não aos modelos. Porém, a diferença entre eles é bastante clara. Além disso, como objetos caros e apreciados, eles eram frequentemente associados à riqueza da pessoa retratada, o que nos leva a acreditar que pertenciam aos modelos, e não ao artista.

Mais especificamente, o relógio no retrato de Madruzzo é muito distinto de todos os outros. Dois fatos corroboram com a hipótese de que o relógio pertencia ao cardeal. Ao estudar o retrato na Casa Salvadori em 1865, Crowe e Cavalcaselle escreveram: “o relógio, como o tapete verde, se conservaram sempre na Casa Salvatori”⁴⁸. Eles devem ter sido herdados junto com o retrato, de acordo com um inventário de 1618 que relaciona a herança de Gianangelo Gaudenzio Madruzzo, sobrinho neto de Madruzzo, deixada a sua esposa, Alfonsina Gonzaga di Novellara. O documento menciona um “relógio de mesa na forma de uma pequena torre”⁴⁹. A se-

⁴⁷ *Id. ibidem*, p. 33

⁴⁸ CROWE e CAVALCASELLE, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁹ C. G., *Arredi domestici di un gentilhoumo trentino al principio de XVII secolo*. In: *Archivio Trentino*, XVII, 1902, p. 219. *Sull'abitazione rivana di Alfonsina Gonzaga si veda M. L. Crosina, Cultura e Società a Riva al tempo dei Madruzzo, in Madruzzo e l'Europa...*

gunda evidência é que esse relógio pode ter sido o mesmo com que Carlos V presenteou o cardeal ao entrar em Trento em 2 de julho de 1541, “alle ore 14”⁵⁰.

O relógio no retrato de Madruzzo é ricamente adornado. É possível distinguir seu brasão em escorso, criado a partir de outros três brasões. Vemos ainda o chapéu de cardeal sobre os escudos, como aparecera na medalha cunhada por Ludwig Neufahrer em 1548 [imagem 7]. A data “1552” aparece em escorso sobre tudo, como se gravada em metal. A data e o brasão aproximam o relógio do cardeal, como elementos que indicam a quem o relógio pertencia, e ajudam a identificar o modelo. O fato de a data estar gravada na caixa metálica mostra se tratar de uma ocasião importante para Madruzzo, pois ela também já havia sido anotada no fundo da pintura. Abaixo do brasão vemos novamente a fênix queimando sob o sol, como havia aparecido na medalha de Ludwig Neufahrer. No centro do quadrante do relógio há um outro sol radiante, e podemos lembrar da imagem na *Iconologia* de Cesare Ripa, onde o autor associou o sol e o relógio à

figura do prelado.

Isto posto, fica claro que o relógio no retrato de Madruzzo se difere de todos os outros. Ao revelar o objeto escondido, o modelo se torna um coadjuvante em seu próprio retrato. A data “1552”, marcada duas vezes, soma-se ao ponteiro do relógio, que aponta claramente para a hora no quadrante. Portanto, o relógio aqui não é apenas um objeto simbólico, mas um comentário, possivelmente a um evento.

De acordo com Hubert Jedin, o grande relógio de torre que Madruzzo havia encomendado para a antiga residência episcopal mostrava a *primeira* hora do dia quando o primeiro cortejo do Concílio entrou na cidade de Trento em 13 de dezembro de 1545⁵¹. A abertura aconteceu uma hora depois. O ponteiro do relógio no retrato de Madruzzo aponta para pouco depois das duas horas, isto é, precisamente a hora de abertura⁵². Em 1548, o Concílio foi interrompido e transferido para Bolonha, de acordo com o desejo do papa. Após retornar a Trento, em 1551, ele foi novamente interrompido em 1552 devido à ameaça do avanço das tropas de Maurício, Eleitor da Saxônia, sobre Innsbruck. A nova interrupção foi anunciada pelo próprio Madruzzo em 24 de abril de 1552, após receber instruções do papa.

Mas é preciso lembrar: Madruzzo atuou muitas vezes como um intermediário entre o papa e o imperador. No

p. 725. *Apud in:* PANCHERI, Roberto. L’Orologio meccanico e il ritratto: variazioni sul tema da Tiziano a David. In: BRUSA, Giuseppe (curadoria). *La misura del tempo: l’antico splendore dell’orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*. Trento: Castello del Buon Consiglio, 2005, p. 63.

⁵⁰ Como 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.

⁵¹ JEDIN, 1957, *op. cit.*, p. 574.

⁵² CAMESASCA, 1987, *op. cit.*, p. 89.

entanto, nunca foi um mediador neutro, mas principalmente um embaixador e representante dos interesses do imperador. Recepcionar o Concílio em sua cidade foi um dos eventos mais importantes na vida do príncipe-bispo tridentino. Sem isso, pouco teria sido registrado a seu respeito. A escolha de Trento como sede deveu-se ao desejo de Carlos V de ter a Reforma Católica diretamente supervisionada por seus cortesãos numa fatia do território imperial. Portanto, não é como cardeal, mas principalmente como homem de Estado, fiel aos Habsburgo em seus trahes negros, que Madruzzo se apresenta. Esse grande retrato de corpo inteiro – das mãos daquele que foi reconhecido como o maior retratista de sua época – seria exibido por Madruzzo como um registro de seu comando da cidade, apoiado por seus sobrinhos, retartados por Gian Battista Moroni. O retrato marca simbolicamente o significado de sua missão política e de sua fidelidade ao imperador. Com isso, é possível ler na presença do instrumento mecânico – um presente de Carlos V – um registro da hora de abertura do Concílio, e sua retomada em 1551-1552, constituindo assim uma continuidade simbólica da reunião e do papel de Cristoforo Madruzzo como anfitrião e embaixador imperial.

Referências

- AIKEMA, Bernard & BROWN, Beverly Louise. *Renaissance Venice and the North: crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*. London: Thames and Hudson, 1999.
- 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.
- BABELON, Jean. *Charles-Quint (1550-1558)*. Paris: Sefi, 1947. Tradução: Carlos V. Buenos Aires: Vitae Ediciones, 2003.
- BECKER, Rotraud. "MADRUZZO, Cristoforo". *Dizionario Bibliografico degli Italiani*. Volume 67. Treccani, 2007. In: http://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-madruzzo_%28Dizionario-Biografico%29/ Acesso em 18/12/2012.
- BÉRENGER, Jean. *Histoire de l'empire des Habsbourg: 1273-1918*. Paris: Fayard, 1990. Tradução: *El Imperio de los Habsburgo: 1278-1918*. Barcelona: Crítica, 1993. Tradução Godofredo Gonzáles.
- BEYER, Andreas. *Portraits: a history*. New York: Abrams Books, 2003.
- BROWN, David Allan (cur.). *Titian: prince of painters*. Venice: Marsilio Editore, S.p.t, 1990.
- BRUSA, Giuseppe (curadoria). *La misura del tempo: l'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 2005.

BUESCU, Ana Isabel. Corte, poder e utopia: o Relox de Príncipes (1529) de Fr. Antonio de Guevara e a sua fortuna na Europa do século XVI. In: *Estudios Humanísticos. Historia*. Nº 8, 2009, pp. 69-101.

BUNGENER, L. F. *History of the Council of Trent*. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1855. From the French.

BURCKHARDT, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. 1860. Tradução: *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

CAMPBELL, Gordon. *The Oxford Dictionary of the Renaissance*, “CLES or Clesio, BERNARDO”, “SARPI, PAOLO”, New York: Oxford University Press, 2003.

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

CASTELNUOVO, Enrico. *Portrait et société dans la peinture italienne*. Brienne: Gérard Monfort Éditeur, 1973. Tradução: Retrato e sociedade na Arte italiana: ensaios de História social da

Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHECA, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispanica: usos y funciones de la pintura veneciana em España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea, 1994.

CROSBY, Alfred W. *The measure of reality: quantification and Western society, 1250-1600*. New York: Cambridge University Press, 1997. Tradução: A mensuração da realidade: a quantificação e a sociedade ocidental 1250-1600. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

DAL PRÀ, Laura (cur.). *I Madruzzo e l'Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658*. Trento: Castello del Buon Consiglio, 1993.

FREEDMAN, Luba. *Titian's portraits through aretino's lens*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.

G. B. CAVALCASELLE & J. A. CROWE. *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi, con alcune notizie della sua famiglia*. Vol. II. Firenze: Successori le Monnier, 1878.

GENTILI, Augusto; MOREL, Philippe; VIA, Claudia Cieri. *Il ritratto e la memoria*. Materiali 3. Roma: Bulzoni Editore, 1993.

GIBELLINI, Cecilia (dir.). *Titien, sa vie, son art*, Paris: Flammarion, 2006.

- GOMBRICH, Ernest H. *Gombrich on the Renaissance*. Vol. 2: Symbolic Images. 3. ed. London: Phaidon Press Limited, 1985.
- GUEVARA, VALDÉS, VIVES, SAAVEDRA FAJARDO, GRACIÁN. *Moralistas castellanos*. Estudio preliminar de Ángel del Río. Cidade de México: Editorial Oceano, 1999.
- HALE, J. R. *The Thames and Hudson dictionary of the Italian Renaissance*. London: Thames and Hudson, 1995.
- HIRSH, Elisabeth Feist. The friendship of the “Reform” Cardinals in Italy with Damião de Goes. In: *Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 97, nº. 2 (apr. 30, 1953), pp. 173-183.
- HOPE, Charles & MARTINEAU, Jane (Ed.). *The genius of Venice 1500-1600*. London: Royal Academy of Arts, 1983.
- HOPE, Charles. Titian as a Court painter. In: *Oxford Art Journal*, v. 2, Art and Society, (apr., 1979), pp. 7-10.
- HOPE, Charles. *Titian*. London: Chaucer Press, 2003.
- JAFFE, David (ed.). *Titian: essays*. London: National Gallery, 2003.
- JEDIN, Hubert, *Geschichte des Konzils von Trient*. Tradução: Storia del Concilio di Trento. Volume Terzo – Il periodo bolognese (1547-48), Il secondo periodo trentino (1551-52). Brescia: Morcelliana, 1973.
- JEDIN, Hubert. *Geschichte des Konzils von Trient*. Tradução: History of the Council of Trent. Traduzido do alemão por Dom Ernest Graf O.S.B. Volume I – The stugle for the Council. Edimburgh: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1957.
- JEDIN, Hubert. *Geschichte des Konzils von Trient*. Tradução: Storia del Concilio di Trento, volume secondo – Il primo periodo 1545-1547. Brescia: Morcelliana, seconda edizione, 1974.
- JEDIN, Hurbert. *Kleine Konziliengeschichte*. Tradução: Breve Historia de los Concilios. Trad. Alejandro Ros. Barcelona: Editorial Herder, 1960.
- KOYRÉ, Alexandre. Du monde de l'à peu près à l'univers de la précision. In: *Critique*, 28 setembro 1948, pp. 806 e seg., republicado em *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris: Gallimard, 1966. Tradução: Do mundo do ‘mais ou menos’ ao universo da precisão. *Galileu e Platão e Do Mundo do “mais ou menos” ao universo da precisão*. Lisboa: Gradiva. S/d, pp. 57-89.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et tous les pays*, v. III, 1968.
- MANCA, Joseph (ed.). *Titian 500*. Washington: National Gallery of Art, 1993.

- MANCINI, Matteo. *Tiziano e le Corti d'Asburgo nei documenti degli Archivi Spagnoli*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998.
- MARAVALL, José Antonio. *Carlos V y el pensamiento político en el Renacimiento*. Madrid: Boletín Oficial del Estado, 1999. Primeira edição: 1960.
- MARAVALL, Jose Antonio. *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII)*. Madrid: Alianza Editorial, 1986 (primeira edição, 1972). Tomo I.
- MARQUES, Luiz (org.). *Arte italiana em coleções brasileiras: 1250-1950*. Masp: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo. 1996, v. 1.
- NITTI, Patrizia; CARRATU, Tullia; CONSTANTINI, Morena (dir.) *Titien, le pouvoir en face*. Musée du Luxembourg. Paris, 2007.
- NITTI, Patrizia; CARRATU, Tullia; CONSTANTINI, Morena (dir.). *Tiziano e il ritratto di corte, da Raffaello ai Carracci*. Napoli: Electa, 2006.
- 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.
- PANOFSKY, Erwin. *Problems in Titian: mostly iconographic*. New York: New York University Press, 1969. Tradução: *Tiziano: problemas de iconografía*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- PASTOR, Ludwig. *The history of the Popes, from the close of the Middle Ages*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd., 1912.
- PEDROCCO, Filippo. *Titien*. 2000.
- POPE-HENNESSY, John. *El Retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal, 1985.
- REDONDO, Augustin. *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps: de la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*. Genève: Librairie Droz, 1976.
- RILL, Gerhard. *Dizionario Biografico degli Italiani - v. 26 (1982)*. Treccani. Verbete: "CLES, Bernardo". Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-cles_%28Dizionario-Biografico%29/, acesso em 20/12/2012.
- RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal Ediciones, 1996, 2 vol.
- ROSA, Gabriele de; GREGORY, Tullio. *Storia dell'Italia religiosa - v. 2: L'Età Moderna*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1994.

ROSAND, David. *Peindre à Venise au XVIe siècle: Titien, Véronèse, Tintoret*. Paris: Flammarion, 1993.

SARPI, Paolo. *Le più belle pagine di Fra Paolo Sarpi scelte da Ernesto Buonaiuti*. Milano: Fratelli Treves Editore, 1925.

TIETZE, Hans. *Titian: the paintings and drawings with three hundred illustrations*. 2. ed. London: Phaidon, 1950 (1 ed. 1936).

TIETZE-CONRAT, E. Titian as a letter writer. In: *The Art Bulletin*, v. 26, n. 2. (jun. 1944), pp. 117-123.

VASARI. Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Newton: Grandi Tascabili Economici, 1993.

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

WHETEY, H. E. *The paintings of Titian*. Londres, 1975, 3 vol.

WILDE, Johannes. *Venetian art from Bellini to Titian*. Oxford: Clarendon Press, 1974. *La pintura veneciana: de Bellini a Ticiano*. Madrid: Nerea, 1981.

IMAGENS



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

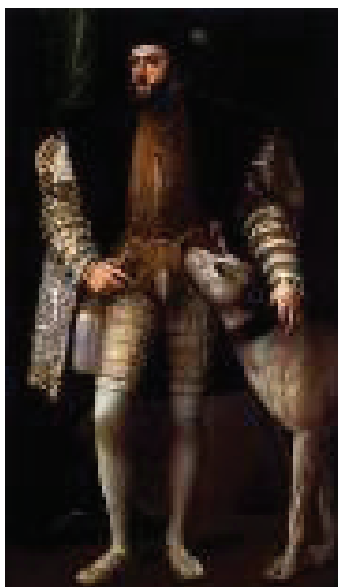


Image 2: Tiziano, *Retrato de Carlos V com o Cão*, 1533. Óleo sobre tela, 192 x 111 cm. Museo del Prado, Madrid.



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

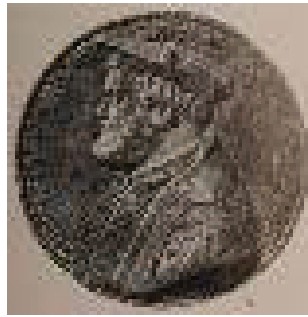


Image 5: Annibale Fontana, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. 1546. Medalha fundida em bronze em Milão. 58 mm, Milão, Civiche Raccolte.

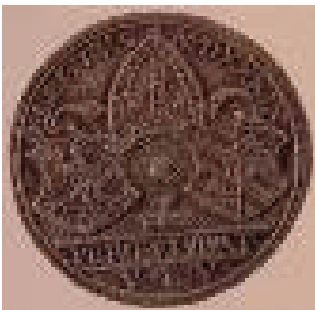


Image 4: Ludwig Neufahrer, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. 1540. Medalha fundida e gravada em prata. 45,5 mm; 26,30 g. Bolzano, Coleção privada.

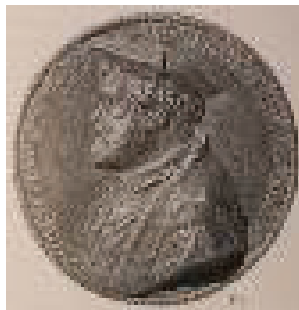


Image 6: Annibale Fontana, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. Medalha fundida em bronze, 59 mm. Milão, Civiche Raccolte.

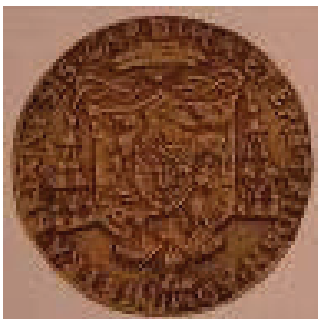
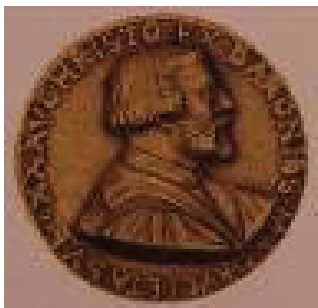


Image 7: Ludwig Neufahrer, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. 1548. Medalha fundida e gravada em bronze ou bronze dourado. 43 mm; 32,60 g. Dourada. Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, coleção Negriolli.



Image 8: Giovanni Battista Moroni, *Retrato de Ludovico Madruzzo*. Datável em 1551-1552, óleo sobre tela. 202 x 117 cm. Chicago, Art Institute, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, inv. 29.912.



Image 9: Giovanni Battista Moroni, *Retrato de Gian Federico Madruzzo*. Datável em 1551-1552, óleo sobre tela. 201,9 x 116,8 cm. Washington, National Gallery of Art, inv. 1579.



Image 10: *Prelatura*, in Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1593.



Image 11: Tiziano Vecellio, *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*, 1548, Óleo sobre tela, 112 x 86,5 cm Kansas City (Missouri), W. R. Nelson Gallery of art and M. Atkins Museum of Fine Arts.



Image 13: Willem Key, *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*, 1561. Fonte: Klassik Stiftung Weimar Museen, Weimar. Inv. G 1174.



Image 12: Antonis Mor, *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*, 1549, Óleo sobre tela, 107 x 82 cm, Viena.