UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MAIORA TIBI
Triunfo dinástico de Felipe II na Alegoria da Batalha de Lepanto (c. 1573-1575), de Ticiano Vecellio

RIVADÁVIA PADILHA VIEIRA JÚNIOR

PORTO ALEGRE
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

RIVADÁVIA PADILHA VIEIRA JÚNIOR

MAIORA TIBI
Triunfo dinástico de Felipe II na Alegoria da Batalha de Lepanto (c. 1573-1575), de Ticiano Vecellio

Monografia de conclusão de curso apresentada para a obtenção do título de licenciado em história pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

PORTO ALEGRE
2013

RESUMO

Este estudo propõe uma análise centrada na pintura *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofrece al cielo al príncipe don Fernando* (Museu do Prado, Madri), realizada entre 1573 e 1575, por um dos mais renomados artistas do Renascimento italiano, Ticiano Vecellio. A obra foi produzida em resposta à encomenda do monarca espanhol Felipe II com a intenção de celebrar dois momentos marcantes de seu reinado no ano de 1571: a vitória naval sobre a frota turca na batalha de Lepanto e o nascimento de seu herdeiro, o infante Dom Fernando. O objetivo é compreender os sentidos e a função do objeto imagético nesse contexto, interpretando a linguagem simbólica da pintura em conexão com os acontecimentos contemporâneos à sua produção. A pintura analisada, apesar de ser reconhecida como a "alegoria da batalha de Lepanto", não põe foco sobre o acontecimento bélico. A batalha, *de facto*, está representada no último plano da composição, sendo eclipsada por uma série de elementos carregados de simbolismo dinástico e religioso.

Palavras-chave: Felipe II de Espanha – Ticiano Vecellio – Batalha de Lepanto – História e Imagem

RESUMEN

Este estudio propone un análisis centrado en la pintura de *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofrece al cielo al príncipe don Fernando* (Museo del Prado, Madrid), realizada entre 1573 y 1575, por uno de los artistas más famosos del Renacimiento italiano, Tiziano Vecellio. La obra fue producida en respuesta a la orden del monarca español Felipe II con la intención de celebrar dos momentos clave de su reinado en el año 1571: la victoria naval sobre la flota turca en la batalla de Lepanto y el nacimiento de su heredero, el Infante Don Fernando. El objetivo es comprender los significados y la función del objeto pictórico en este contexto, al interpretar el lenguaje simbólico de la pintura en relación con los acontecimientos contemporáneos a su producción. La pintura analizada, a pesar de ser reconocida como la "alegoría de la batalla de Lepanto", no pone el foco a la escena bélica. La batalla, *de facto*, está representada en el último nivel de la composición, siendo eclipsada por una serie de elementos cargados de simbolismo dinástico y religioso.

Palabras clave: Felipe II de España – Ticiano Vecellio – Batalla de Lepanto – Historia e Imagen

Agradecimentos

Agradeço ao prof. Dr. Francisco Marshall pela orientação. Sou grato também ao professor Dr. José Avancini e a professora Dra. Paula Ramos pelo aceite ao convite de comporem minha banca de avaliação.

Agradeço também aos amigos Dúnia Nunes, Eduardo Peruzzo, Fábio Mendes, Helena Cattani, Krishna Chiminazzo, Marcus Carvalho, Paula Flores e Pedro Meirelles pela atenção dada à leitura do trabalho aqui apresentado.

Sumário

Lista de imagens **1**

Introdução **3**
Por uma História pictórica

Capítulo I **13**
Os precedentes de Lepanto

Capítulo II **25**
Alegoria para uma dupla vitória

Conclusão **42**

Bibliografia **44**

Apêndice **47**

Lista de imagens

Imagem 1 – Ticiano Vecellio. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al infante Don Fernando*. 1572-1575. Óleo sobre tela. 335 x 274 cm (com ampliação). Madri. Museu do Prado.

Imagem 2 – Atribuído a Juan Pantoja de la Cruz. *Don Juan de Austria*. Séculos XVI – XVII. Óleo sobre tela. 223 cm x 118 cm. Madri, Museu do Prado.

Imagem 3 – Primeira fase da batalha de Lepanto

Imagem 4 – G. B. Cavalleriis. Alegoría de la batalla de Lepanto (Inv. 14727). 1572. Gravado. Madri, Biblioteca Nacional.

Imagem 5 – Ticiano. *La religión socorrida por España*. 1572-1575. Óleo sobre tela. 168 cm x 168 cm. Madri, Museu do Prado.

Imagem 6 - Michele Parrasio. *Alegoria del nacimiento del Infante Don Fernando*. c. 1575. Óleo sobre tela. 182 cm x 223 cm. Madri, Museu do Prado

Imagem 7 – Ticiano Vecellio. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al infante Don Fernando*. 1572-1575. Óleo sobre tela. 309 x 204 cm (sem ampliação). Madri. Museu do Prado.

Imagem 8 – Ticiano. Detalhe da radiografia. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto.*

Imagem 9 – Ticiano Vecellio. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al infante Don Fernando*. 1572-1575. Óleo sobre tela. 335 x 274 cm (com ampliação). Madri. Museu do Prado.

Imagem 10 – Ticiano. Detalhe do turco. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto.*

Imagem 11 – Ticiano. *Pala Pesaro.* c. 1519-1526. Óleo sobre tela, 478 cm x 268 cm. Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneza.

Imagem 12 – Ticiano. Detalhe do turco. *Pala Pesaro*.

Imagem 13 – Ticiano. Detalhe da batalha. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto.*

Imagem 14 – Desconhecido. Iluminura em manuscrito holandês. c. 1300-1320. Pigmento à base de água e ouro em pergaminho.

Imagem 15 – Luçon Mestre. *Pontifical-missel d'Étienne Loypeau, évêque de Luçon à destination de Jean de Berry Ad Te Levavi* (Detalhe). c. 1405. Iluminura em pergaminho. Biblioteca Nacional da França, Paris.

Imagem 16 – Ticiano. Detalhe da inscrição. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto.*

Imagem 17 – Ticiano. Detalhe do escorço. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto.*

Imagem 18 – Jacobo Tintoretto. *Milagre de São Marcos libertando o escravo*. c. 1548. Óleo sobre tela, 416 cm x 544 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza.

Imagem 19 – Paolo Veronese. *Retrato votivo do Dux Sebastiano Vernier*. c. 1582-1583. Óleo sobre tela, 285cm x 565 cm. Palácio Ducal, Veneza.

Introdução:
Por uma História pictórica

Este estudo é resultado do interesse despertado ao longo dos anos de graduação, quando a possibilidade de produzir conhecimento histórico para além do suporte das fontes tradicionais – escritas – foi estimulada a partir da abertura do horizonte, por reflexões e interpretações que as imagens proporcionam ao historiador que aceita este novo desafio. A imagem, em um sentido mais específico relacionado ao campo da cultura visual e material, já é reconhecida como documento de indiscutível valor histórico. Mas este "reconhecimento" e "valor histórico" não são admitidos de maneira naturalizada às imagens[1]. Cabe ao historiador estabelecer sua historicidade por meio da análise de sua natureza, atributos e condições de documento, procurando penetrar na compreensão do meio produtor e compreendê-la a partir do estudo e análise da sociedade onde está inserida: "A contribuição para o estudo do material visual que o historiador está provavelmente mais bem equipado para realizar é a discussão de sua produção e de seu consumo como atividades sociais, econômicas e políticas"[2].

Entre os estudos que buscaram novas perspectivas a partir da utilização de imagens como fontes históricas estão aqueles que se desenvolveram dentro do campo da história política, a partir da reflexão sobre os meios não coercitivos, mas persuasivos, em que a arte e a imagem foram apropriadas. O trabalho aqui desenvolvido propõe uma análise centrada sobre uma pintura produzida por um dos mais renomados artistas do Renascimento italiano, Ticiano Vecellio (c. 1490-1576), em resposta a uma encomenda realizada pelo monarca espanhol Felipe II (1527-1598), a obra intitulado *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofrece al cielo al príncipe don Fernando* (1573-1575), em salvaguarda do Museu Nacional do Prado (n° de catálogo P00431), em Madri. Nosso objetivo é compreender a função do objeto imagético e interpretar a pintura a partir da conexão com os acontecimentos políticos contemporâneos a sua produção.

---

[1] A importância da compreensão da arte como elemento de uma leitura histórica de sua época e a renovação que a História da Arte trouxe para a problemática das fontes históricas apresentada na copilação de alguns dos textos mais inovadores e influentes desse campo em: PREZIOSI, D. (Ed.). *The art of art history: a critical anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

[2] GASKELL, I. História das imagens. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história*. São Paulo: UNESP, 1992. pp. 168-169.

Imagem 1 - Ticiano Vecellio. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al infante Don Fernando*. 1572-1575. Óleo sobre tela. 335 x 274 cm (com ampliação). Madri. Museu do Prado[3].

[3] Disponível em: http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00431.jpg Acesso em: 10/11/2013.

Dentre a vasta produção pictórica realizada por Ticiano, as obras produzidas para os Habsburgo figuram entre aquelas as quais se têm dedicado o maior volume de estudos. Poucas são as obras que não foram contempladas de uma análise com viés político, sejam elas mitologias, religiosas ou retratos[4]. Isso se deve ao fato que durante o Renascimento deu-se o triunfo da pintura na decoração de palácios em ambientes específicos, como as galerias de retratos e séries dinásticas. É a partir deste contexto, em que a imagem foi adquirindo cada vez mais um sentido celebrativo e político, que analisaremos o quadro *Felipe II, después de la victoria de Lepanto*.

Ticiano é reconhecidamente o principal artista veneziano do Renascimento[5]. Foi o primeiro pintor da Sereníssima a alcançar ainda em vida o reconhecimento europeu e cujas encomendas procediam em maior parte de fora da república[6]. Vecellio apresentou desde cedo sinais de ambição artística. Sua ascensão na hierarquia pictórica em Veneza teria sido fruto de uma hábil combinação de talento, esforço e habilidade no tratamento de suas relações sociais. Segundo Brown[7], Ticiano não teria apenas o objetivo de igualar-se aos irmãos Bellini ou Giorgione no domínio de seus estilos, mas aspirava superá-los.

A historiografia sobre Ticiano chama atenção pelos níveis de profusão, complexidade e sofisticação dos estudos, desde a época em que o pintor ainda era vivo, como o fato de ter incluída sua biografia na 2ª edição das *Vidas* [1568] de Vasari. Com relação aos trabalhos sobre sua produção artística, os estudiosos dividiram-se durante muito tempo em posicionamentos paradoxais: de um lado uma historia da arte tradicional voltava seu foco de análise para o estilo e a técnica de suas pinturas; de outro, uma historiografia que inovou ao buscar compreender um significado social, político ou cultural distinto ou complementar em suas obras.

Ticiano foi um pintor de amplo domínio artístico, era formado em diferentes técnicas e pintava tanto em afresco como a óleo, sobre os mais diversos suportes e

---

[4] Para maiores detalhes sobre a retratística de Ticiano sobre Felipe II, ver: PADILHA VIEIRA JÚNIOR, R. *Retratos do poder*: A imagem pictórica de Felipe de Habsburgo por Ticiano Vecellio e Antonio Moro (11548-1558). Dissertação de Mestrado – PPGH – UFF. Niterói, 2013. pp. 217.

[5] Sobre Ticiano ver: HOPE, C. *Titian*. London/New York: Jupiter Books, 1980; WETHEY. H. E. *The paintings of Titian*. 3 Vol. London: Phaidon, 1969, 1971, 1975.

[6] VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005; FALOMIR, M. *Tiziano*. Cat. De Expo. Madri, Museo Nacional del prado, 2003.

[7] BROWN. D. A. Tiziano y Bellini: de discípulo a rival. In: VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005. p. 18.

formatos, embora pareça não ter produzido retratos sobre suportes rígidos[8]. Produziu também obras nos mais variados gêneros pictóricos, de quadros de altar a pinturas narrativas e mitológicas[9]. Além das atividades em Veneza, até meados da década de 1530, Ticiano ligou-se a uma clientela formada por um circulo estreito de famílias nobres aparentadas entre si e diante do governo de pequenos estados no norte da Península Itálica, principalmente os Estes de Ferrara e os Gonzadas de Mântua. Foi graças ao hábil uso da arte para fins diplomáticos que Ticiano foi apresentado ao imperador Carlos V, ingressando no círculo de mecenato imperial dos Habsburgos[10].

Felipe II, filho primogênito do imperador Carlos V e Isabel de Portugal, nasceu em 21 de maio de 1527. Foi preparado para o governo com a educação digna dos príncipes renascentistas, imbuída de ideias da cultura cavalheiresca e cristã[11], assumindo com apenas 16 anos a regência dos domínios ibéricos do *caesar*, em 1543. A sua vida pessoal esteve inteiramente vinculada às necessidades da sua monarquia e a série de casamentos em que esteve envolvido só pode ser compreendida, como era habitual na época, no contexto de sua política e das relações internacionais.

A celebração do quarto centenário de morte do monarca espanhol, em 1998, traduziu-se em grande volume de publicações, que se somaram aos já tradicionais estudos sobre Felipe II. Além da publicação de biografias[12], trabalhos sob novas perspectivas historiográficas buscaram superar o viés meramente político e administrativo do período de seu reinado. Estes estudos recentes, contudo, não abandonaram a importância das temáticas política e administrativa, mas aliou às novas abordagens e fontes uma atenção maior a personalidade do monarca, no âmbito privado[13] ou dos gostos artísticos[14].

---

[8] FLETCHER, J. La vraie ressemble. Les portraits de Titien. In: POMMIER, E.; CASTELNUOVO, E.; PAOLUCCI, A. (Org.). *Titien.* Le pouvoir en face. Paris : Skira, 2006. p. 43.

[9] PANOFSKY, E. *Tiziano.* Problemas de iconografía. Madrid: Akal, 2003.

[10] Sobre a relação de Ticiano com os Habsburgos, ver: MANCINI. M. El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas. In: CHECA CREMADES, F. (Dir.). *Felipe II, un monarca y su época*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998.; MANCINI. M. *Tiziano e le Corti d'Asburgo nei Documenti degli Archivi Spagnoli.* Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998; *Ut pictura poesis:* Tiziano y su recepción en España. Madrid: Tese de doctor. Universidad Complutense de Madrid, 2010. pp. 587.; CHECA CREMADES, F. *Tiziano y la monarquía hispánica:* usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII). Madrid: Nerea, 1994.

[11] Sobre a educação política de Felipe II, ver: GONZALO SÁNCHEZ-MORELO. J. L. *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557).* Tesis Doctoral – Departamento de Historia Moderna. Facultad de Geografia e Historia. Universidade Complutense de Madrid. Madrid, 1997. pp. 886.

[12] KAMEN, H. *Felipe de Espanha*. Rio de Janeiro, Record, 2003; FERNÁNDEZ ÁLVAREZ. M. *Felipe II y su tiempo*. Madrid: Espasa Calpes, 2002.

[13] BOUZA, F. (Org.). *Cartas de Felipe II a sus hijas.* Madrid: Akal, 1998.

Em 1543, Felipe casou-se pela primeira vez com a princesa Maria de Portugal (1543-1545). Deste matrimônio nasceu o príncipe Dom Carlos (1545-1568), em quem foi depositada a esperança sucessória. Contudo, o príncipe morreu em 1568, não sem antes ter protagonizado um dos casos mais surpreendentes de conflito entre um herdeiro e o seu pai, episódio que serviu a *Leyenda Negra*[15]. O segundo casamento de Felipe foi com a rainha inglesa Mary Tudor (1554-1558), sem descendentes. O terceiro matrimônio, com Isabel de Valois (1560-1568), teve como fruto as infantas Isabel Clara Eugênia (1566-1633) e Catarina Micaela (1567-1597). A necessidade de um herdeiro *varón* parece ter justificado seu quarto e último matrimônio com Ana de Áustria (1570-1580), em 1570.

É devido a dois importantes acontecimentos políticos, no começo da década de 1570, que se justificou a encomenda do quadro realizado por Ticiano que analisamos neste estudo. Em 7 de outubro de 1571, uma frota composta pelos membros da Santa Liga (Espanha, papado e Veneza) alcançou uma vitória de grande repercussão sobre a armada turca; este evento ficou conhecido mais tarde como a vitoria de Lepanto. Aproximadamente dois meses depois desta vitória, no dia 4 de dezembro, nasceu o primeiro filho fruto do quarto e último matrimônio de Felipe II, o infante Dom Fernando. A vitória naval contra os turcos na batalha de Lepanto e o nascimento de um herdeiro *varón* no mesmo ano foram os fatores que motivaram a produção do quadro celebrativo.

Felipe II, después de la victoria de Lepanto é um raro exemplo de quadro do gênero alegórico do monarca espanhol. Neste caso, alegoria é uma expressão pictórica que convida o observador a buscar compreender um significado geral e abstrato a partir de uma figuração de um fato ou situação. No gênero alegórico, cada elemento pode personificar um sentido simbólico em seus detalhes. Esta tipologia não era muito apreciada ou difundida na Espanha da época, como podemos observar no exemplo de outro quadro realizado por Ticiano, *Carlos V a cavalo em Mühlberg* (Museu do Prado).

---

[14] CHECA CREMADES, F. *Felipe II, mecenas de las arte*. Madrid: Nerea, 1997; *Felipe II, un monarca y su época*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998; VVAA. *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: CSIC, 1999.

[15] Amplamente discutida e revisitada dentro da historiografia sobre o tema, a *Leyenda Negra* é como se define negativamente a influência exercida pela Monarquia Católica a partir do século XVI. Difundida principalmente entre os territórios que durante os séculos XVI e XVII estavam envolvidos diretamente em conflitos de interesses do Estado espanhol, a *Leyenda Negra* teve como principal protagonista de seus ataques Felipe II, acusado de assassinatos políticos, exploração e genocídio indígena na América, entre outras. Ver: GARCÍA CARCEL, R. *La Leyenda Negra*. Historia y opinión. Madrid: Alianza, 1992;PÉREZ, J. *La leyenda negra*. Madrid: Gadir, 2009.

O gosto estético dos Habsburgo espanhóis tradicionalmente preferia retratos com uma maior discrição na hora de celebrar acontecimentos bélicos.

A vitória de Lepanto motivou a celebração pelos aliados da Santa Liga na proliferação de diversas imagens produzidas em gravados, medalhas, moedas e pinturas. Em comum dessas imagens comemorativas a Lepanto foi o emprego de uma linguagem alegórica[16] que destacava a crença em uma intervenção divina para a conquista da vitória[17]. Contudo, não é foco deste trabalho a análise das produções imagéticas que o acontecimento proporcionou, mas localizar nosso objeto dentro deste contexto celebrativo. Da mesma forma, não cabe, dentro dos limites definidos por este estudo, apresentar um estudo detalhado sobre o gosto artístico e importância pessoal do Felipe II como mecenas.

Tradicionalmente, a historiografia espanhola e europeia considerou Lepanto durante muito tempo como um marco que constituiu a construção de uma memória em defesa da civilização cristã diante da ameaça do islamismo[18]. O choque entre a cristandade e o islã se achava no núcleo das interpretações, resistindo com êxito a toda sorte e transformações historiográficas. Fernand Braudel afirmou que Lepanto foi o mais espetacular dos acontecimentos militares do século XVI no Mediterrâneo[19]. A valorização do acontecimento deu-se pela proporção enorme que a movimentação de homens e recursos para conseguir a vitória promoveu, destacando também o princípio do declínio império otomano. Contudo, Braudel não concedeu à batalha um valor decisivo desde o ponto de vista militar. Seu enfoque consistiu em minimizar o impacto do acontecimento, mas válido em todo caso como signo, enfatizando a importância da conjuntura no enfrentamento de civilizações[20].

Felipe II, Ticiano Vecellio e a batalha de Lepanto são tópicos de estudos amplamente trabalhados desde suas respectivas contemporaneidades até os dias atuais.

---

[16] De temática mitológica, como gravado de Martino Rota da *Batalla naval de Lepanto* de 1572, ou religiosa, como a *Alegoría Del triunfo de La Santa Liga*, gravado no mesmo ano por Andra Marelli em Roma. Também em Espanha se elaboraram ambos tipos de imagens, nas seis telas que Felipe II teria encomendado ao pintor Luca Cambiaso sobre Lepanto para El Escorial. CHECA CREMADES. *op. cit.*1992. pp. 171-173.

[17] Sobre exemplos de imagens celebrativas em Veneza, ver: GOMBRICH, E. Celebrations in Venice of the Holy League and the Victory of Lepanto. *Studies in Renaissance* – Baroque art presented to Anthony Blunt in his 60th birthday. London/New York: Phaidon, 1967. pp. 62-68; FENLON, I. Lepanto: Le arti della celebrazione nella Venezia del Rinascimento. In: VITTORE, B; OSSOLA, C. (Eds.). *Crisi e Rinnovamento nell'autunno Del Rinascimento a Venezia.* Firenzi: Prometeo Libri, 1991. pp. 373-406.

[18] RIVERO RODRIGUEZ, M. *La batalla de Lepanto*. Madrid: Sílex, 2008. p. 13.

[19] BRAUDEL, F. *El Mediterranéo y el mundo miditerráneo em tiempos de Felipe II*. II Vol. México: FCE, 1974. p. 583 e ss.

[20] *Idem*

Marcos cronológicos de celebrações, como os centenários de nascimento ou morte dos personagens ou da data do evento de Lepanto, também são promotores de revisões, novos estudos e diferentes abordagens sobre estes objetos.

A Monarquia Católica de Felipe II correspondeu ao modelo de um poder proeminente do príncipe, mas limitado pelos foros e privilégios específicos dos diferentes domínios em que era o soberano. O rei espanhol soube recorrer ao fortalecimento de seu poder a partir de diversos meios e recursos simbólicos, como a etiqueta no mundo cortesão[21] e a distinção de sua majestade nas representações artísticas[22], reafirmando também sua condição de defensor da fé[23].

A aproximação do historiador com os documentos imagéticos consolidou-se no campo historiográfico a partir século XX. A partir do movimento da Escola dos *Annales*, produziu-se um diálogo entre a história e as demais áreas das ciências humanas, abrindo espaço para o estudo da imagem como documento histórico. A esta aproximação com o campo imagético somou-se às contribuições da nova história da arte[24] ao visar um entendimento globalizante – ou seja, estético, histórico, ideológico e contextual – em contraposição a uma história da arte formal[25]. Dentro da historiografia do poder político, desenvolveu-se uma forte linha de investigação sobre as formas de coerção não violentas e que se revelavam extraordinariamente eficazes. No que tange ao fortalecimento dos príncipes na Idade Moderna, a historiografia do tema focou-se na análise da propaganda, da majestade, do ritual e da etiqueta da corte, alem do mecenato artístico e cultural.

Segundo Gruzinski[26], o historiador consegue ampliar seu campo de compreensão quando deixa de buscar somente nos documentos escritos as evidências de uma sociedade, aliando sua busca a outras formas de expressão que constroem a memória e a

---

[21] Sobre o *ethos* aristocrático e o mundo cortesão na época de Felipe II, ver: ANTONIO GUILLÉN, J. *La idea de nobleza en Castilla durante el reinado de Felipe II*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007; BOUZA, F. Palabra e imagen en la corte. Madrid: Ábada, 2003.

[22] BOUZA, F. *Imagen y propaganda*. Madrid: Akal, 1998; VVAA. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Argentaria, 1998.

[23] Neste sentido, não podemos esquecer que Felipe II era a cabeça de uma monarquia conhecida como "católica" e que ele mesmo era chamado por excelência como Rei Católico, título que os reis espanhóis herdeiros de Isabel de Castela e Fernando de Aragão eram distinguidos na época.

[24] Ver: JASON, H. W. *A Nova História de Arte de Jason.* A Tradição Ocidental. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

[25] Ver: BURKE, Peter. *Testemunha Ocular* – História e Imagem. São Paulo: Edusc, 2004; GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.41-93.

[26] GRUZINSKI, S. *A colonização do imaginário:* Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (sécs. XVI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 7.

história, como as imagens. A rigor, as imagens são produzidas dentro de uma tradição histórica e cultural, portanto, podem representar e dar seguimento (ou exatamente o inverso) a uma determinada expressão de um segmento social ou instituição representar a si mesmo e/ou aos outros em um tempo e espaço.

Entretanto, a linguagem pictórica tem determinada capacidade para transmitir conceitos e ideias. Para tal, os pintores fizeram uso de códigos de comunicação extra-artísticos e metalinguísticos, como o gestual e a fisionomia, transcendendo uma mera função mimética e incorporando uma dimensão simbólica. Para Starn, "os historiadores da cultura têm de se preocupar tanto com a forma quanto com o conteúdo e, além disso, (...) as propriedades formais das performances ou produções culturais têm conteúdo enquanto representações das estruturas de autoridade"[27].

A forma de uma representação pictórica não pode divorciar-se da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual tem o seu curso. Ginzburg[28] define o conceito de representação como substituição da coisa ausente e visibilidade da coisa presente, enquanto Chartier[29] fala em representação como ausência do representado e presença de algo ausente. Contudo, creio que a análise de Ginzburg caminha mais no sentido de preencher lacunas contidas em Chartier do que como uma oposição a este.

Para alcançar os objetivos deste estudo, destacam-se ainda os principais conceitos teóricos que compõe também a formulação metodológica para a análise da problemática. Ao revisitar a importante contribuição teórico-metodológica de Panofsky[30] à interpretação de imagens, Mahíques destaca a iconografia como a disciplina que nos permite conhecer o conteúdo da figura em virtude da especificidade de suas características e sua relação com determinadas fontes literárias[31]. Por outro lado, o conceito de iconologia, segundo Mahíques, equivale a uma interpretação histórica das imagens, em que se busca compreender as situações e os ambientes onde essas imagens

---

[27] STARN, R. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, L. (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 280.

[28] GINZBURG, C. Representação. A palavra, a ideia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira.* Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[29] CHARTIER, R. O mundo como representação. In:_____. *À beira da Falésia:* A história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

[30] PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença. In: _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007. pp. 47-87.

[31] "El vocablo iconografía (...) ha significado propiamente descripción y clasificación de las imágenes". MAHÍQUES, R. G. Los conceptos de iconografia e iconología. Introducción. In: ____. *Iconografía e Iconología.* La Historia del Arte como Historia Cultural. Volume 1. Madrid: Ed. Encuentro, 2008. p. 21.

cumpriram com uma função particular cultural, estabelecendo um diálogo entre a imagem e o contexto histórico.

Atualmente, ao se fazer uso da imagem como fonte histórica, a tendência metodológica consiste em buscar o seu significado a partir do seu contexto social. No processo histórico, as formas de recepção e percepção das obras de arte se transformam do mesmo modo que as sociedades, por isso é importante perceber e interpretar as imagens no centro de uma determinada cultura. Abordar uma obra pictórica implica em uma análise e uma investigação na busca dos símbolos que a compõem, assim como o contexto ao qual ela pertence. Ao analisar uma imagem, o historiador deve procurar compreender aquilo que se pretende expressar, refletir sobre os sentidos dessa construção e apreender as configurações históricas e culturais, ideológicas e políticas.

Buscamos aprimorar esta metodologia incorporando as propostas de Francastel[32], que se opôs de certa forma a Panofsky, no que se refere a interpretar as imagens como seções isoladas. Desenvolvemos nossa análise a partir da compreensão sociológica da arte, contextualizando social e historicamente sua produção, tratando-a como um modo de pensar por uma linguagem específica, a figurativa, ou, mais especificamente, a nossa fonte: alegórica. Incluem-se ainda em nossa metodologia de trabalho mais algumas etapas como: a análise do material do documento, de que ele é feito e qual o seu suporte; como ele foi produzido; a análise da composição do espaço apresentado na obra, a perspectiva e a natureza do espaço; a análise dos corpos reproduzidos, o que está em destaque, o olhar do personagem, o gênero, idade; a ação, o movimento retratado; os detalhes, complementos iconográficos e, finalmente, a iconosfera da obra, ou seja, qual foi a sua circulação.

Para alcançarmos tais objetivos propostos neste trabalho, apresentamos no 1º capítulo *Os precedentes de Lepanto* o contexto histórico da Espanha de Felipe II na segunda metade do século XVI, abordando a questão da latente atmosfera de conflito religioso entre o Ocidente cristão diante do avanço do Oriente islâmico representado pelo império otomano. Este resgate cronológico se faz necessário para compreendermos em que bases de disputas os Estados que vieram a constituir a Santa Liga conseguiram entrar em consenso na articulação da aliança de esforços que teve como consequência a vitória na batalha de Lepanto. Além disso, a crise político-dinástica que envolveu o príncipe Dom Carlos e Felipe II são analisados para entendermos as decisões que

[32] Ver: FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

influenciaram o rei espanhol, após a morte do príncipe e da rainha Isabel de Valois, a articular um novo matrimônio com Ana de Áustria, na intenção de assegurar sua sucessão a um herdeiro masculino para o trono da Monarquia Católica. O nascimento do infante Dom Fernando e a vitória de Lepanto no mesmo ano articularam-se como acontecimentos dignos de celebração, inspirando a encomenda da pintura objeto de nossa análise.

No segundo capítulo, *Alegoria para uma dupla vitória*, nosso foco se projeta sobre a análise da pintura *Felipe II, después de la victoria de Lepanto* através de seus prováveis precedentes iconográficos e da encomenda da obra. Essa, provavelmente, não teria sido uma criação de total autoria de Ticiano, tendo sido influenciada por esboços de Alonso Sánchez Coello e recomendações vinda diretamente da corte de Madri. A interpretação iconográfica e iconológica da imagem é realizada a partir de seus diversos elementos simbólicos e estéticos na composição do quadro. Além disso, abordamos a questão da intervenção artística sobre a pintura após sua ampliação e restauro no século XVII. Atualmente exposta fora de seu contexto original, o debate sobre o local ao qual a obra havia sido destinada e por onde circulou após as primeiras décadas de sua recepção na Espanha também são tratadas como elemento substancial para a compreensão de seus usos e funções.

Capítulo I

Os precedentes de Lepanto

"¿Preguntáis mi opinión, señor?,
Yo os digo que el emperador vuestro padre,
Con una escuadra como ésta
No hubiese cesado de combatir
Hasta ser emperador de Constantinopla"

Juan Andrea Doria para Dom Juan de Áustria[1].

O avanço otomano sobre o Mediterrâneo e o leste europeu só encontrava capacidade de oposição com contundência frente à Casa de Áustria no século XVI. E de todos os Estados mediterrâneos, era a Espanha a que apresentava a possibilidade de maior contenção aos ataques otomanos, mesmo que inferior na sua organização e recursos diante do império turco[2]. A mesma Espanha forjada na guerra contra o islamismo durante os séculos da Reconquista e único estado europeu que possuía um número considerável de população convertida de forma controversa ao cristianismo, os mouros. Além disso, a estabilidade de rotas vitais da Monarquia Católica, que uniam os territórios da Península Ibérica aos domínios italianos, via-se ameaçada pela aliança entre Constantinopla e os corsários do norte da África

Foi durante o sultanato de Solimão, o Magnífico, período no qual o império turco desfrutou do máximo esplendor sobre as águas mediterrâneas, nas quais suas naves atravessavam desde Argel até a costa do Oriente Próximo. Em 1560, uma armada de 50 galeras italianas foi derrotada em Djerba (Tripoli) por uma armada turca. Neste momento Felipe II se convenceu que era preciso constituir uma grande armada de galeras que pudesse resistir ao poder naval otomano. O acontecimento demonstrou com bastante clareza que o império otomano desfrutava, então, da supremacia naval do mar Mediterrâneo. Apesar do investimento na defesa marítima da costa de suas possessões no mediterrâneo, a Espanha continuava a depender fortemente do auxílio de Estados aliados, como Gênova.

Era no Mediterrâneo central que Felipe II se encontrava em maior desvantagem e poderia estar preparando a próxima grande campanha turca. Circulava entre as capitais europeias que uma grande frota estava sendo preparada em Constantinopla, mas era desconhecido o seu objetivo, se a ilha veneziana de Chipre ou Malta, a última fortaleza

[1] *Apud* MIRA CABALLOS, E. *Las armadas imperiales*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2005. p. 168.
[2] No mundo mediterrâneo do século XVI, de aproximadamente 60 milhões de habitantes, quase a metade era de súditos do sultão de Constantinopla, e apesar das diferenças entre os povos, graças ao aparato estatal e o sistema de recrutamento e serviço ao governo, existia uma coesão que J. Elliott afirma que não era possível encontrar no Ocidente cristão. ELLIOTT, J. *La Europa dividida (1559-1598).* Barcelona: Crítica, 2002. p. 177.

dos cavaleiros de São João, a ordem dos Cavaleiros Hospitalários. O mistério foi desfeito em 18 de maio de 1565, quando desembarcaram na costa maltesa um efetivo de aproximadamente 23 mil turcos, contra apenas 9 mil homens para a defesa da ilha. O auxílio de um exército cristão só foi enviado da Sicilia em 7 de setembro, contando com 10 mil homens, desembarcando em Malta num momento em que tanto sitiadores quanto sitiados estavam próximos do esgotamento[3]. A vitória sobre o assédio turco foi celebrada na Europa como um grande triunfo das armas cristãs. Porém, o velho sultão Solimão não pretendia deixar a derrota passar em vão, preparando uma campanha terrestre contra a Europa central ao invés de um novo assalto naval no Mediterrâneo.

Ainda que o imperador Fernando II (tio de Felipe II) e Solimão tivessem mantido oficialmente a paz desde 1562, a morte do *caesar* em 1564 proporcionou aos turcos um pretexto oportuno para a solicitação do pagamento de tributos atrasados. O novo imperador, Maximiliano II, primo de rei espanhol, tentava evitar um confronto direto com o império turco, mas havia entrado irremediavelmente em um conflito com o príncipe da Transilvânia, Juan Segismundo, vassalo de Constantinopla. Parecia iminente uma nova guerra e invasão turca na Áustria, e Maximiliano II, com a ajuda financeira de Felipe II, conseguiu reunir um exército de 40 mil homens. Contudo, notícias diziam que Solimão havia partido de Constantinopla em maio de 1566, a frente de um exército formado por 300 mil homens[4]. Porém, o velho sultão faleceu no mesmo ano, enfraquecendo o vigor da campanha. Uma embaixada austríaca se dirigiu a Constantinopla, chegando à cidade no final de 1567. Em fevereiro de 1568 foi articulada uma trégua de oito anos, condicionada ao pagamento anual de 30 mil ducados por parte de Maximiliano II – para evitar uma excessiva humilhação, o valor foi definido como um presente[5].

Diante dos problemas financeiros e o aumento dos distúrbios nos Países Baixos, Felipe II mostrou-se prudente durante a segunda metade da década de 1560 ao evitar um conflito direto com o império otomano. Os êxitos protestantes apresentados no norte da Europa causavam profundo desconforto ao governo do rei espanhol, mas não seria possível abaixar a guarda sobre o Mediterrâneo, desviando recursos para o norte,

---

[3] ELLIOTT. *op. cit*. p. 174.
[4] *Idem*. p. 175.
[5] Mesmo que a morte de Solimão tenha influenciado no recuo da ofensiva, houve outras razões para isso. Ao longo do governo do Magnífico, o exército turco se distinguiu como formidável máquina de guerra, forçando os príncipes cristãos a erguerem uma linha de fortalezas que conseguiu desempenhar um papel de contenção ao avanço turco. *Idem*. p. 176.

deixando os territórios italianos vulneráveis a uma investida turca. O fracasso da expedição espanhola contra Djerba, logo no começo de seu reinado, deixou claro para Felipe II que era preciso desenvolver um programa naval para assegurar a proteção de seus territórios no Mediterrâneo.

Os primeiros anos após a morte de Solimão, com o sultanato de Selim II, foram de estranha calma nas águas mediterrânicas. As manobras políticas no interior do império otomano eram desconhecidas, e a atenção de Felipe II voltava-se para os distúrbios nos Países Baixos, que se acentuavam desde 1566. Em 1567, os esforços foram destinados para a preparação da marcha do duque de Alba aos territórios ao norte[6]. E o ano de 1568 ficaria marcado, desde o ponto de vista pessoal e estatal, como terrível para o monarca espanhol, provavelmente o mais trágico de seu reinado. Em julho morria seu único filho e herdeiro, o príncipe Dom Carlos, e em outubro do mesmo ano falecia a rainha Isabel Valois, em um parto prematuro de uma menina que não sobreviveu.

Os problemas com Dom Carlos obscureciam os primeiros anos do reinado de Felipe II muito antes de 1568. O príncipe apresentava crescentes sinais de problemas mentais e incapacidade de governar. Em 1556, o imperador Carlos V já havia manifestado seu receio quanto à estabilidade mental de seu neto[7]. Felipe II acreditava que o comportamento de seu filho pudesse melhorar com os anos e Dom Carlos foi enviado para a Universidade de Alcalá na companhia de Dom Juan de Áustria[8], irmão bastardo de Felipe II, e Alejandro Farnesio, na esperança de que a educação transformasse o jovem príncipe.

Após um grave incidente em 1561, quando Dom Carlos caiu das escadas em Alcalá, o príncipe, de saúde já debilitada, começou a apresentar comportamentos mais desequilibrados[9]. Contudo, Felipe II chegou a encarregar seu herdeiro para presidir reuniões do Conselho de Estado, quando Dom Carlos insultava os conselheiros e só

---

[6] Ver: PARKER, G. *El ejercito de flandes y el camino espanol, 1567-1659*. Madrid: Alianza, 2006.
[7] PIERSON. P. *Felipe II de España*. Madrid: FCE, 1998. p. 73.
[8] Dom Juan de Áustria nasceu em 1547, fruto de um caso amoroso que o imperador Carlos V teve com Barbara Blomberg. Criado em segredo na Espanha sob as ordens de seu pai, a descendência imperial só foi apresentada em 1554, quando Joana de Áustria, irmã de Felipe II, era regente dos reinos ibéricos. Em 1559 Dom Juan foi apresentado oficialmente ao rei espanhol, sendo bem recebido no círculo da corte. Anos depois, em maio de 1568, Felipe nomeou Dom Juan, aos 21 anos de idade, capitão-geral da frota do Mediterrâneo. Sobre Dom Juan, ver: PETRIE, C. *Don John of Austria*. London/New York: Eyre & Spottiswoode, 1967.
[9] Sobre a descrição física e características do príncipe Dom Carlos, ver: KAMEN. *op. cit*. pp. 181-182.

demonstrava interesse em dois assuntos: seu próprio matrimônio – de preferência com sua prima, Ana de Áustria –, e sua nomeação como regente dos Países Baixos[10].

Ao comportamento instável do príncipe somavam-se perigosas ambições e fantasias políticas. O contato com o nobre flamengo barão de Montigny, em 1566, parece ter estimulado a ideia de partir para os Países Baixos, e quando os condes de Egmont e Horn foram presos (e executados em 1569) por traição pelo duque de Alba, em setembro de 1567, Montigny também foi detido em Madrid. Esses acontecimentos aumentaram os impulsos de Dom Carlos de afastar-se da presença de Felipe II.

Entretanto, o monarca espanhol estava ciente das intenções de seu filho, e mesmo a contra gosto, por razões pessoais e de Estado, na noite de 18 de janeiro de 1568 a guarda real, na presença do próprio rei e membros do Conselho de Estado, entrou nos aposentos do jovem príncipe, confinando-o em uma torre do Alcázar, vigiado por uma guarda armada permanente. A reclusão do príncipe acentuou os problemas de comportamento, tendo ele, inclusive, cometer suicídio. Seis meses depois, em 24 de julho de 1568, morria no Alcázar de Madri Dom Carlos. À perda de seu único herdeiro varão somou-se em seguida outra. A rainha Isabel, grávida, adoeceu fortemente em meados de setembro, falecendo no dia 3 de setembro de 1568, após dar à luz a uma menina em um parto prematuro.

A sucessão de mortes na família de Felipe II não passou em vão, gerando rumores e especulações. Histórias as mais extravagantes circulavam em Madri e pela Europa. O mistério em volta da morte do príncipe deu origem as mais diversas intrigas que se formularam dentro da *leyenda negra*, inclusive culpando a morte de Dom Carlos e de Isabel ao próprio Felipe II.

O rei espanhol viu-se sem herdeiro e sem esposa. Suas duas filhas Isabel e Catalina Micaela, do casamento com Isabel de Valois, tinham apenas dois e um ano de idade respectivamente. Para Felipe II, com quarenta e um anos, tornava-se urgente um novo matrimônio para garantir sua descendência com um filho. Na Monarquia Católica, não havia nenhuma proibição para a sucessão feminina ao trono, ao contrário da lei sálica na França, mas a coroa poderia acabar passando para as mãos de uma dinastia estrangeira, dependendo do matrimônio.

---

[10] Em seu discurso de despedida aos estados dos Países Baixos, em 1559, Felipe II havia prometido enviar Dom Carlos para governar as províncias; porém, devido à conduta pouco confiável do príncipe, a responsabilidade para a tarefa demonstrou-se pouco adequada. Sobre os conflitos pessoais e políticos protagonizados por Dom Carlos, ver: PIERSON. *op. cit*. p. 74; KAMEN. *op. cit*. pp. 182-183

A escolhida para o quarto matrimônio de Felipe II foi sua sobrinha, Ana de Áustria, que originalmente havia sido prometida para Dom Carlos[11]. A última esposa de Felipe II lhe deu quatro filhos: Fernando (1571-1578), Carlos (1573-1575), Diego (1575-1582) e Felipe, que o sucedeu (1578-1621), e uma filha, Maria (1580-1584). Em outubro de 1580, durante uma epidemia, Felipe e Ana ficaram enfermos, o rei conseguiu se recuperar, mas a rainha, com a saúde ainda frágil pelo parto de sua filha, não resistiu.

O *annus horribilis* de Felipe II terminaria com mais uma adversidade: o levante dos mouriscos de Granada na noite de Natal de 1568, que durou até a rendição dos revoltosos em maio de 1570. A revolta foi o resultado de um longo processo de problemas raciais e religiosos na Andaluzia. O conflito adquiriu contornos mais amplos dentro do contexto de luta da Espanha cristã contra o Islã, quando os espanhóis não podiam deixar de observar a revolta como uma prova dos perigos que ameaçavam a estabilidade do cristianismo se não completassem a cruzada contra o islamismo.

Não sabemos ao certo por quais razões o império otomano deixou passar a oportunidade de infringir um duro golpe no coração da Monarquia Católica, com o envio de frotas e tropas para um ataque, apesar do conflito mourisco não ser um acontecimento conectado com os turcos. Os muçulmanos do norte da África enviaram armas e voluntários para a revolta e, em abril de 1569, Felipe II decidiu colocar a campanha sob o comando geral de Dom Juan de Áustria. Em 20 de maio de 1570, o líder da revolta assinou um tratado de paz.

No Oriente, o sultão vislumbrava a ilha de Chipre, domínio veneziano e um inconveniente posto avançado cristão no caminho vital de rotas marítimas otomanas entre Constantinopla e Alexandria. Sua conquista poderia ser essencial para o avanço otomano ao sul do Mediterrâneo[12].

A república de Veneza conseguia se manter neutra aos ataques otomanos contra suas ricas possessões marítimas graças a uma habilidosa diplomacia e uma aliança com oficiais franceses junto ao sultão. Contudo, a instabilidade política e guerras civis no reino francês e a consequente diminuição da influência em Constantinopla acabou expondo a posição dos venezianos. Em 1569, o arsenal da Sereníssima explodiu, e as notícias que chegavam a Constantinopla indicavam que a maior parte da frota de Veneza havia sido destruída.

---

[11] KAMEN. *op. cit*. p. 188.
[12] ELLIOTT. *op. cit*. p. 186.

Parecia o momento ideal para o sultão por em ação uma nova investida nas águas do Mediterrâneo e sobre a ilha de Chipre, desprotegida por Veneza e com a atenção e recursos espanhóis forçados ao limite pelos conflitos nos Países Baixos e a revolta em Granada[13]. A paz entre turcos e venezianos acabou em fevereiro de 1570, quando um emissário do sultão desembarcou na república exigindo a imediata entrega do domínio da ilha de Chipre. A opinião entre os senadores venezianos estava dividida e a rendição da ilha significaria o sacrifício de sua mais rica colônia, podendo levar a perda de outras. O ultimato foi rechaçado[14].

A única força capaz de rivalizar com o poder bélico do império otomano era a Monarquia Católica. Veneza precisava convencer Felipe II da importância de uma aliança e que os espanhóis superassem a falta de confiança com a Sereníssima. Leonardo Donà, embaixador veneziano, foi enviado à Espanha para negociar com o rei espanhol um tratado de aliança militar. A hostilidade turca também foi a oportunidade que o papa Pio V estava aguardando para tecer a criação de uma Santa Liga para uma nova cruzada contra o islã. Dom Luis de Torres, funcionário espanhol a serviço do papa, foi enviado à Espanha para pedir aos reis espanhol e português que enviassem representantes a um congresso que seria celebrado em Roma para a realização de um acordo entre os príncipes católicos na organização de uma cruzada. Em abril de 1570, chegavam ao porto de Barcelona Donà e Torres, que haviam se encontrado em Gênova, poucos dias antes de embarcarem; durante a viagem teriam conversado sobre a melhor forma de convencer Felipe II da importância da aliança[15].

Os acontecimentos no sul da Espanha contribuíram com inevitáveis consequências sobre possíveis rumos futuros de um conflito no mediterrâneo e deram crédito aos olhos de Felipe II às insistentes advertências de Roma para a necessidade da criação de uma Santa Liga. As razões para o ingresso da Espanha na aliança com o papado e Veneza deveu-se às mudanças na postura interna e externa espanhola. O aparente êxito em 1570 da missão do duque de Alba em sufocar a revolta nos Países Baixos e o fim do conflito mourisco em Granada destacaram a grave ameaça que a fé cristã católica enfrentava diante da heresia e do islamismo. Além disso, o prestígio militar espanhol, que teve seu orgulho ferido devido à demora em acabar com a revolta em Granada, recebeu novo golpe em janeiro de 1570, quando o rei corsário de Argel,

---

[13] *Idem*. p. 186.
[14] MIRA CABALLOS. *op. cit*. p. 169; RIVERO RODRÍGUEZ. *op. cit*. p. 63.
[15] RIVERO RODRÍGUEZ. *op. cit*. p. 61.

Euldj Alí, aproveitando-se das dificuldades internas na Espanha, tomou de assalto Túnez, o estado títere de Felipe II. O papa aproveitou o momento para explorar e estimular o ânimo para a ideia de uma cruzada.

Segundo Rivero Rodríguez[16], as negociações para a formação da Santa Liga estiveram marcadas por uma dupla contradição: a relutância espanhola em fazer parte de um projeto que somente satisfazia aos interesses do papado e Veneza; e a necessidade de participar da política pontifícia, para não afastar-se dos benefícios que dependiam de Roma. Para Felipe II, era prioritário que a direção militar no projeto da Santa Liga tivesse um protagonismo espanhol, incluindo também objetivos de interesse estratégico mais amplo. A Santa Liga não deveria atuar apenas nos mares Adriáticos, Jônico e Egeo, fixando seus objetivos na recuperação da ilha de Chipre ou a conquista de Constantinopla e Jerusalém, mas também deveria incluir uma campanha no norte da África, contra Argel[17].

Na primavera de 1570, notícias chegavam de uma ofensiva turca de grande envergadura à região do Levante. Em julho, desembarcaram na ilha de Chipre os homens do exército otomano, ocupando rapidamente a maior parte do território, com exceção da fortaleza de Famagusta, que caiu em mãos turcas em 1° de agosto de 1571. A negociação para a conclusão da Santa Liga se arrastava entre Espanha, papado e Veneza, devido a maliciosas suspeitas mútuas. Finalmente, em 20 de maio de 1571, a Santa Liga estava formada. A Espanha deveria contribuir com metade dos recursos, tropas e barcos e Dom Juan de Áustria foi designado o comandante-chefe da frota.

Imagem 2 –Atribuído a Juan Pantoja de la Cruz. *Don Juan de Austria*. Séculos XVI – XVII. Óleo sobre tela. 223 cm x 118 cm. Madri, Museu do Prado[18].

[16] *Idem*. p. 96.
[17] *Idem*. p. 119
[18] Disponível em: http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01148.jpg Acesso em: 13/12/2013

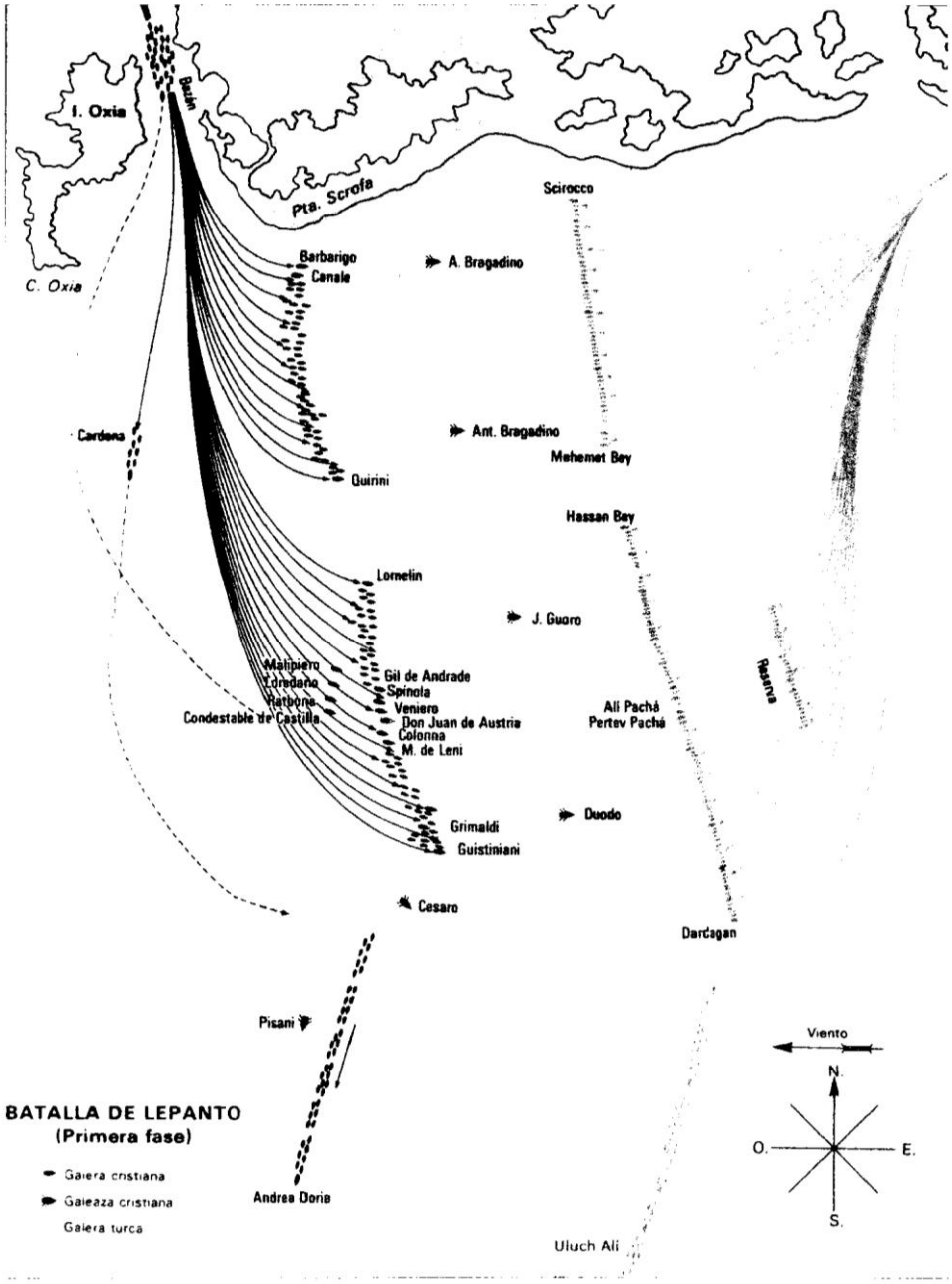
Reunida em Messina, na Sicilia, a frota cristã era composta por cerca de 207 naves. Ali foi celebrada uma missa especial diante de boa parte da tribulação. Agitação, comoção, vibração e medo se mesclavam. Em carta escrita por Dom Juan de Áustria a Felipe II, em 16 de setembro de 1571 – dia da partida da armada para Corfú, ilha veneziana no mar Jônico –, dizia: "La gana que en esta armada hay de pelear es mucha y la confianza en los de vencer no menos. Hágalo Dios como El más se sirva…"[19]. Em 28 de setembro de 1571, Felipe II enviou uma carta a Sancho Padilla, embaixador espanhol em Gênova, pedindo que a grande armada de Dom Juan esperasse na Sicilia uma estação mais apropriada para a partida[20]. Caso a ordem da carta tivesse chegado a tempo, ela mudaria rumos da história da batalha de Lepanto.

Em Corfú a armada da Santa Liga soube que a frota otomana, sob o comando de Alí Paxá[21], encontrava-se ancorada fora de Lepanto, dentro do golfo de Corinto. O Conselho de Guerra da Santa Liga não entrava num acordo sobre a forma de abordagem e existiam fortes riscos caso a armada cristã fosse buscar a frota turca para uma batalha. Finalmente foi decidido, de acordo com as ordens de Dom Juan, que a Santa Liga deveria iniciar o ataque[22]. Ao amanhecer do dia 7 de outubro de 1571, as duas frotas se avistaram na entrada do golfo de Patrás. A esquadra turca era formada por aproximadamente 260 embarcações[23].

A disposição tática da armada da Santa Liga era: o flanco esquerdo sob o comando do provedor de Veneza, Agustín Barbarigo; o direito comandado pelo genovês Juan Andrea Doria; ao centro estava a capitania de Dom Juan de Áustria, e ao seu lado a veneziana de Sebastiano Vernier e do papa, com o almirante Marco Antonio Colonna; na retaguarda, Don Álvaro de Bazán e, na vanguarda, Dom Juan de Cardona. A esquadra turca se estruturava de forma semelhante, com Alí Paxá ao centro, a sua esquerda o governador de Argel, Uluj Alí, e à direita o paxá de Alexandria, Mahomet Siroco, a retaguarda era feita por Murad Dragut[24]. Os barcos de ambas as frotas se posicionaram frente a frente e o ataque foi deflagrado pelas galeras de Veneza[25].

---

[19] *Apud* VARGAS-HIDALGO, R. *Guerra Y Diplomacia en el Mediterráneo*: Correspondencia inédita de Felipe II con Andrea Doria y Juan Andrea Doria. Madrid: Polifemo, 2003. p. 767.
[20] *Idem*. p. 768.
[21] Paxá era um elevado título dignitário dentro do sistema político-militar do império otomano.
[22] RIVERO RODRÍGUEZ. *op. cit*. p. 161.
[23] MIRA CABALLOS. *op. cit*. p. 171; RIVERO RODRÍGUEZ. *op. cit*. p. 173.
[24] MIRA CABALLOS. *op. cit*. p. 171.
[25] RIVERO RODRÍGUEZ. *op. cit*. p. 174



Fuente: Carrero Blanco, 1971, modificado por Manuel Rivero conforme a los datos recientes sobre la flota de Andrea Doria

Imagem 3 – Primeira fase da batalha de Lepanto[26].

Durante a batalha, a capitania de Dom Juan se dirigiu diante a de Alí Paxá, até ser feita a abordagem. Nas pontes lançadas entre as embarcações, travou-se um confronto como se fosse travado em terra firme[27]. Dom Juan, empunhando sua espada, combatia como um bravo soldado enquanto os navios de Bázan e Colonna prestavam auxílio para conseguir controlar a capitania turca. Após derrotarem Alí Paxá, a cabeça

[26] Digitalizado de: *Idem*. p. 170.
[27] *Idem*. p. 181.

do almirante turco foi arrancada e cravada em uma lança na proa da embarcação e foi içada uma bandeira com a cruz no lugar do crescente[28]. Após a morte de Alí Paxá as esquadras turcas do centro e direita foram derrotadas; à esquerda, Uluk Alí conseguiu evadir e escapar com algumas embarcações[29]. Por volta das 4 horas da tarde de 7 de outubro, a batalha estava encerrada.

Da armada turca, 130 embarcações caíram nas mãos dos cristão, 85 foram afundadas e aproximadamente 30 mil homens morreram. Entre a Santa Liga, as perdas foram por volta de 20 embarcações e 8 mil homens, e cerca de 14 mil feridos, entre eles se encontrava Miguel de Cervantes[30].

A vitória de Lepanto demonstrou que o poder bélico otomano tinha suas limitações e fez a cristandade recobrar a confiança de que possuía recursos técnicos suficientes para manter a ameaça turca na fronteira. Lepanto foi celebrado como um grande triunfo em missas de ação de graça e com a profusa produção de imagens, medalhas e recordações que, provavelmente, desempenharam uma função muito mais eficaz do que a própria batalha. As consequências militares e políticas de Lepanto se apresentaram pouco relevantes. Como afirmava com sincera desilusão o nobre austríaco Hans Khevenhüller, os cristãos não conquistaram com Lepanto nem um só palmo de terra[31].

Apesar da perda irreparável de sua qualificada força humana em Lepanto, o império otomano manteve sua solidez e recursos. Antes e depois de 7 de outubro de 1571, a situação permaneceria igual nas águas do Mediterrâneo. Não houve paz nem trégua nas costas dos territórios espanhóis e italianos, onde corsários berberiscos e frotas turcas continuaram atacando e saqueando navios, portos e cidades.

A primeira capital que recebeu a notícia da vitória de Lepanto, levada em uma galera com despojos e bandeiras turcas[32], foi Veneza, doze dias após a batalha. Imediatamente o feito foi celebrado na praça de São Marcos[33]. Na Espanha, a notícia chegou a Barcelona por volta do dia 27 de outubro, dando início a uma rápida difusão pela circulação de poemas e louvores, manuscritos e impressos rapidamente. Festas, fogos de artifícios, procissões, missas, *te deums* e outras celebrações foram realizadas à

---

[28] MIRA CABALLOS. *op. cit*. pp. 171-172.
[29] Para maiores detalhes sobre a batalha, ver: RIVERO RODRÍGUEZ. *op. cit*. pp. 165 – 186.
[30] *Idem*. pp. 188-189.
[31] *Apud* Elliott. *op. cit*. p. 191.
[32] FENLON. *op. cit*. p. 379.
[33] Para mais detalhes sobre a difusão e recepção da vitória de Lepanto, ver: RIVERO RODRÍGUEZ. *op. cit*. pp. 249 e ss.

medida que a notícia se espalhava. Felipe II teria recebido a informação entre o dia 29 e 31 de outubro, no Palácio Monastério Real de El Escorial[34]. O rei espanhol aguardava ansioso por relatos mais detalhados sobre o acontecimento, para tratar de forma adequada sobre como deveria ser realizada a recepção da vitória.

Veneza organizou um concurso em que o pintor Paolo Veronese foi o vencedor para a realização de uma grande tela destinada à Sala do Colégio, no Palácio Ducal, "Sebastiano Vernier agradecendo a Cristo a Vitória de Lepanto". Estampas e gravados também constituíram a forma mais eficaz em difundir e fazer propaganda do acontecimento. Numerosas séries de gravuras foram impressas nos Países Baixos e na Península Itálica, como a de G. B Cavalleriis *La Batalla de Lepanto*, Roma [1572].

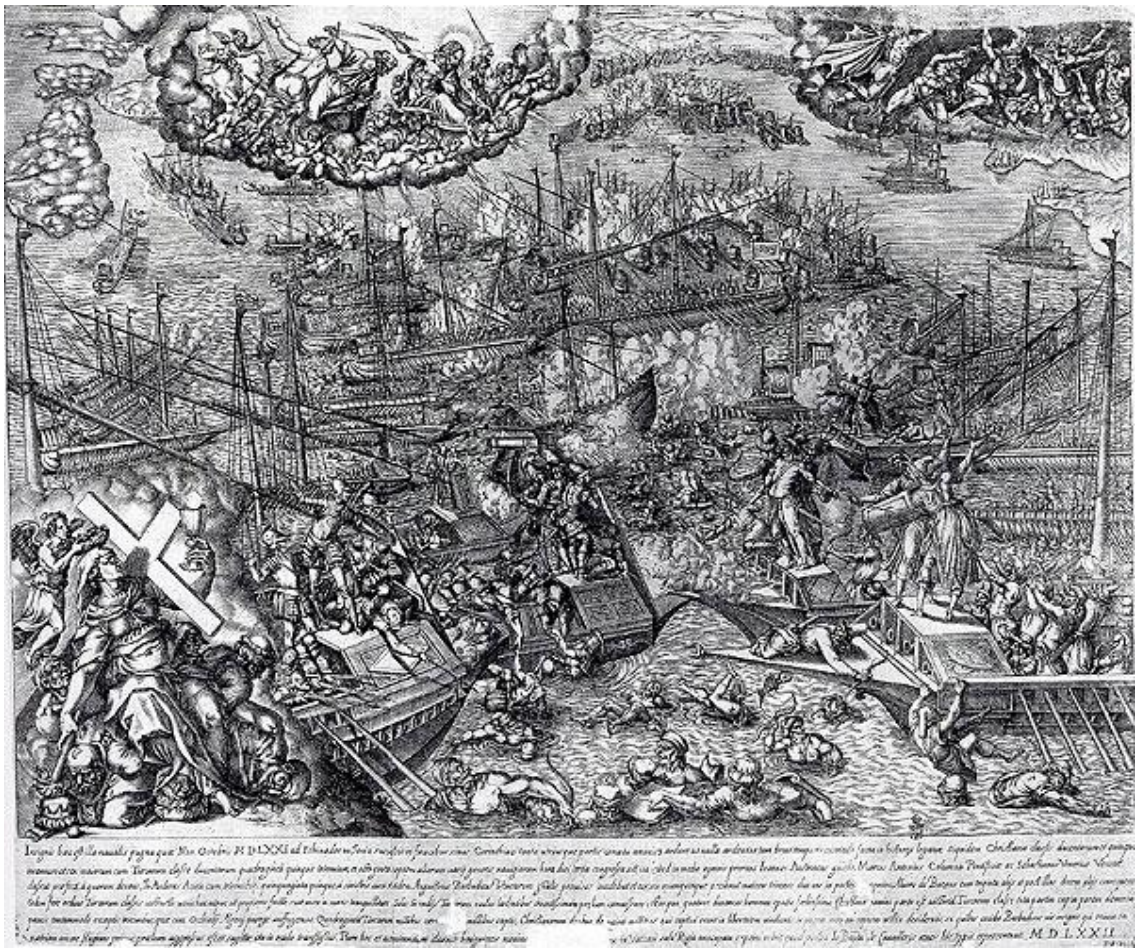


Imagem 4 – G. B. Cavalleriis. Alegoría de la batalla de Lepanto (Inv. 14727). 1572. Gravado. Madri, Biblioteca Nacional[35].

No Vaticano, o papa havia solicitado a produção de quatro medalhas diferentes para celebrar a efeméride, enquanto Felipe II ainda não tinha solicitado nenhuma. Foi o

[34] *Idem.* p. 260.
[35] Disponível em: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Cervantes/graf/fotos/30_s.jpg Acessado em 13/12/2013.

Cardeal Granvela, como vice-rei de Nápoles, quem ordenou alcunhar uma medalha comemorativa em que trazia sua própria efígie e no verso o ato de entrega a Dom Juan de Áustria do estandarte da Santa Liga benzida pelo Papa Pio V[36]. Na qualidade de principal aliado da Santa Liga, era de se esperar que Felipe II tivesse superado ao papado e Veneza nas celebrações e comemorações da vitória de Lepanto.

Várias obras estão associadas à participação espanhola na campanha. A Sala de Batalhas do El Escorial[37] é um dos lugares em que podemos encontrar a série de seis grandes telas pintadas por Luca Cambiaso, que teria sido encomendada pelo próprio rei[38], mas oficialmente não existe nenhuma documentação que identifique a série como uma comissão real ou um donativo[39]. De caráter claramente comemorativo a Lepanto, na série de Cambiaso, somos apresentados a uma narrativa dos sucessos da campanha, desde a partida de Messina até o retorno vitorioso[40].

No dia 4 de dezembro de 1571, nascia o primeiro filho do matrimônio de Felipe II com Ana de Áustria. O nascimento do príncipe Fernando assegurava a sucessão do rei espanhol garantindo a continuidade dinástica. Rapidamente vincularam-se os dois acontecimentos marcantes do mesmo ano à vontade divina. Foi dentro deste marco que Felipe II idealizou e propôs a pintor cadorino Ticiano Vecellio a realização da obra comemorativa conhecida atualmente como *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*, que analisaremos a seguir.

---

[36] MULCAHY, R. Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, Nº 168, 2006. p. 3.

[37] com cenas de vitória espanholas decisivas e que proclamavam o papel da guerra como um instrumento de poder. Um relato sobre a sala, ver: BROWN, J. *La sala de batallas de El Escorial*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

[38] CHECA CREMADES. *op. cit*. 1994. p. 56.

[39] MULCAHY. *op. cit*. p. 8.

[40] A série aparece localizada pela primeira vez na *Descipción* [1605] de José de Sigüenza. VVAA. *Felipe II.* Las tierras y los hombres del Rey. Madrid: Museo Del Prado, 1998. pp. 407-408.

Capítulo II

Alegoria para uma dupla vitória

(…) y en un quadro grande el del Rey Felipe Segundo en pie, ofreciendo al Príncipe don Fernando, que le nacio en 1571 que fue el de la grande victoria Naval, (…) en Lepanto: a cuyo fin se pinto este Geroglifico, por aver sido estimado aquel año, en que tuvo España sucesor, no lo teniendo, y por tan gloriosa vitoria de tan poderoso enemigo (…)

Vicente Carducho. *Diálogos de la pintura*[1].

A iniciativa da composição do quadro *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al infante Don Fernando* partiu diretamente da corte espanhola. Segundo M. Falomir, a decisão teria sido do próprio monarca e iria implícita a sua concepção da obra como um ex-voto[2]. Em meados do século XVII, Jusepe Martínez fez referência ao quadro como uma ideia concebida pelo pintor Alonso Sánchez Coello, que teria enviado a Ticiano um retrato em tela do rei e um esboço da composição:

> (...) hízolo así nuestro Sánchez em lienzo de tamaño de poco más de tres palmos, más la cabeza de tamaño del natural. Saliói com excelência y aun a gusto no solo de S. M. sino de todo entendido: remitióse a Venecia y visto del Ticiano la cabeza y el dibujo, escribió a S. M. que pues tenía pintor tan excelente, no tenía necesidad de pinturas agenas; respondióle que así lo creía, pero que se daría por bien servido lo hiciese de su mano, como lo hizo así[3].

Colabora para esta relato um "dibujo de un triuhmph del Sr. Rey D. Phelipe el II" aparece no inventário do filho de Sánchez Coello após a norte do pintor em 1623[4]. Porém, Checa Cremades[5] acredita que a influência do programa iconográfico idealizado por Sánchez Coello é, de certa forma, exagerada por parte de Martínez, mas o envio destas provavelmente devem ter incomodado ao velho pintor cadorino que, ao que parece, mandou uma resposta, se acreditarmos no relato citado, carregada de ironia.

A pintura da obra teve inicio, provavelmente, em 1572, pois em 9 de março de 1573 já estaria relativamente avançada sua produção para que Agatone, agente de Guiobaldo Della Rovere em Veneza, encomendasse uma réplica[6]. A ordem de pagamento foi dada em setembro de 1575[7]. Denominada em uma carta de Ticiano a

---

[1] CARDUCHO, V. *Diálogos de la pintura.* Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias. CALVO SERRALLER, F. (Ed.). Madrid: Turner, 1979. pp. 434-435.
[2] FALOMIR, M. Tiziano. Alegoría, política, religión. In: VVAA. *op. cit*. 2005. p. 155.
[3] MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. GALLEGO, J. (Ed.). Madrid: Akal, 1988. p. 205.
[4] BORJA DE SAN ROMAN, F. de. *Alonso Sánchez Coello, ilustraciones a su biografia*. Lisboa: Amigos do Museu de Arte Antiga, 1928. p. 62.
[5] CHECA CREMADES, F. Prólogo. In: PANOSFKY. *op. cit.* 2003. p. 22.
[6] GRONAU *Apud* FALOMIR. *op. cit*. 2005. p. 153. Nota 13.
[7] PANOSFKY. *op. cit.* 2003. p. 84.

Antonio Pérez como "la batalla", o secretário real de Felipe II mais tarde também teria em sua coleção pessoal uma cópia da obra[8].

"La batalla" foi uma das três telas de Ticiano enviadas a Felipe II em 1575 por Diego de Guzmán de Silva, embaixador espanhol em Veneza. Guzmán faz referencia a tela como "la gran Victoria que se hubo contra la armada del Turco"[9]. As circunstâncias em que ocorreram a encomenda de *Felipe II, después de la victoria de Lepanto* proporcionaram a chegada à corte espanhola de obras de similares características procedentes da Sereníssima. No meio pictórico veneziano, o pedido de uma obra de tais características foi interpretado como indício de uma mudança no gosto da monarquia hispânica, mais aberta à inclusão de elementos alegóricos na celebração de seus titulares, estilo que até então havia se mostrado reticente. Acreditando no novo interesse de Felipe II por alegorias, Ticiano enviou *La Religión socorrida por España*[10] (Museu do Prado), além do *San Jerónimo* (El Escorial). Ao mesmo tempo, o pintor Michele Parrasio enviava sua obra *Alegoria del nacimiento del Infante Don Fernando* (Museu do Prado)[11].

Imagem 5 – Ticiano. *La religión socorrida por España*. 1572-1575. Óleo sobre tela. 168 cm x 168 cm. Madri, Museu do Prado[12].

[8] MANCINI. Op. cit. 1998. p. 400-401.
[9] *Idem*. p. 422.
[10] Mulcahy acredita que este quadro foi enviado diretamente por ideia de Ticiano, ao invés de se tratar da resposta a uma encomenda. MULCAHY. *op. cit*. p. 7.
[11] Realizada em forma de alegoria astrológica por Parrasio, é explicada pelo pintor em uma carta enviada a corte de Espanha. Parrasio, que confiava ganhar o favor de Felipe II com sua erudita celebração do nascimento de um herdeiro, não surpreendeu o gosto do monarca. CREMADES. *op. cit*. 1994. p. 56.
[12] Disponível em: http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00430.jpg Acessado em 13/12/2013.

Imagem 6 - Michele Parrasio. *Alegoria del nacimiento del Infante Don Fernando*. c. 1575. Óleo sobre tela. 182 cm x 223 cm. Madri, Museu do Prado[13].

Tal como se conserva atualmente, a pintura está alterada por uma restauração e ampliação realizadas em 1625. Uma ordem de pagamento emitida em 24 de dezembro de 1625 ao pintor Vicente Carducho solicitava o restauro e ampliação da obra[14] para coincidir com o tamanho de outra pintura de Ticiano, "Carlos V a cavalo em Mühlberg" [1548] (Museu do Prado) e adaptar seu tamanho ao Salão Novo, futuro Salão dos Espelhos do Real Alcázar de Madri, para onde foi destinada por Felipe IV[15]. Na parte inferior da tela foi incluída uma faixa de 30 cm abaixo do pé esquerdo de Felipe II; na superior, uma faixa de aproximadamente 20 cm acima do pé da figura no alto da composição; e outras duas com cerca de 50 cm em cada lado.

Um exame radiográfico da obra torna, em princípio, sua análise ainda mais complexa. A parte central da pintura, na qual não há dúvidas de que foi realizada no ateliê de Ticiano, é composta por três telas cosidas: a maior, a direita, com as figuras de Felipe II, o bebê Dom Fernando e a maior parte da figura no alto da tela; outras duas faixas mais estreitas que compreendem a parte superior esquerda e direita do centro da composição; e outra faixa mais larga na parte inferior, onde estão a figura do turco ao chão, a parte inferior da mesa, as pernas do rei e o cachorro.

---

[13] Disponível em: http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00479.jpg Acessado em 13/12/2013.

[14] MORENO, J. Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado. *Archivo Español de arte y arqueología*. IX, 1933. pp. 113 e ss.

[15] CHECA CREMADES. *op. cit*. 2003. p. 22.

Imagem 7 - Ticiano Vecellio. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al infante Don Fernando*. 1572-1575. Óleo sobre tela. 309 x 204 cm (sem ampliação). Madri. Museu do Prado[16].

[16] Digitalizado de FALOMIR. *op. cit*. 2003. p. 289.

Imagem 8 - Ticiano. Detalhe da radiografia. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto* [17].

[17] Digitalizado de PANOFSKY *op. cit*. 2003. p. 23.

Imagem 9 - Ticiano Vecellio. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al infante Don Fernando*. 1572-1575. Óleo sobre tela. 335 x 274 cm (com ampliação). Madri. Museu do Prado[18].

[18] Disponível em: http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00431.jpg Acesso em: 10/11/2013.

De acordo com Checa Cremades[19], as faixas da parte superior esquerda e direita seriam da ampliação de Carducho. Levantando a hipótese a partir de uma cópia existente na Galleria Colonna de Roma, mencionada no século XVII, em que consistia apenas a parte central da obra, podendo ser a mencionada cópia de Agonte e considerada perdida por Wethey[20].

Devido à delimitação de nossa problemática central neste estudo, a produção artística do quadro comemorativo em conexão com os acontecimentos políticos da vitória de Lepanto e o nascimento do infante Dom Fernando, nosso foco interpretativo será sobre os elementos que fariam parte da composição "original" da pintura, ou seja, sem nos atermos àqueles que compõem a ampliação realizada na obra.

A cena apresentada na obra de *Felipe II, después de la victoria de Lepanto* transcorre em um ambiente semelhante a uma varanda diante do mar ao fundo, com o chão ladrilhado de motivos geométricos, que ajudam a compor a sensação de profundidade em perspectiva à pintura. À direita, a cena é limitada por uma colunata e no plano ao fundo por uma balaustrada.

Em primeiro plano, no canto inferior esquerdo, destaca-se a presença de um homem prostrado e descalço, com o torso nu e o rosto baixo, virado para a direita. No canto inferior direito, vemos a figura de um cão apoiando suas patas dianteiras sobre a base de uma das colunas e com a cabeça voltada para trás à esquerda.

Ao centro, o foco principal da composição é protagonizado pela representação de dois momentos. O primeiro com a figura de Felipe II de corpo inteiro, vestindo botas de cano alto até os joelhos, calças vermelhas e armadura de meio corpo em tom escuro, levando na altura dos quadris uma espada na bainha com seu punho dourado, e em volta de seu pescoço repousa o colar dourado da ordem do Tosão de Ouro. Em posição central na composição, observamos também a figura de um bebê sustentada pelas mãos de Felipe II acima de uma mesa quadrada e base de sustentação oval coberta por um tecido vermelho de textura aveludada, como percebemos pelos diferentes tons de sombras e relevos, e bordado com detalhes florais e geométricos, além de franjas em tons dourados. Ainda na parte central do quadro, em último plano, observamos ao fundo uma cena com embarcações marítimas envoltas em densa fumaça. As linhas mestras da composição confluem ao seu centro na figura do herdeiro, situado na mesma altura que a magnífica imagem da batalha.

---

[19] CHECA CREMADES. *op. cit*. 2003. p. 24.
[20] WETHEY. *op. cit*. Vol. II. 1971. pp. 132-133.

Na parte superior da tela, uma figura em atrevido escorço, como descendo dos céus de cabeça para baixo, túnica clara, cabelos compridos esvoaçantes e asas leva na mão esquerda uma coroa de laurel e na direita uma palma com a seguinte inscrição *MAIORA TIBI*.

Apesar de Ticiano provavelmente ter se dedicado às recomendações ao esboço enviado de Madri, como destaca Falomir[21], não existia dentro da tradição pictórica hispânica precedentes semelhantes ao de *Felipe II, después de la victoria de Lepanto*. Tradicionalmente se sugeriu que as influências pictóricas para a obra podem ter vindo da arte efêmera, especificamente aquelas produzidas com o motivo da entrada triunfal de Ana de Áustria em Madri, em 1570, na ocasião de seu matrimônio com Felipe II[22], cujo programa iconográfico foi concebido com a participação de Alonso Sánchez Coello e Juan López de Hoyos, *Real aparato y suntuoso recibimiento de Madrid a Ana de Austria* [1572], publicado em Madri.

Uma nova abordagem interpretativa sobre alguns elementos pictóricos da obra de Ticiano foi apresentada por Mulcahy[23]. Dentro do contexto mais amplo de festas públicas que foram celebradas conjuntamente, os dois acontecimentos comemorados no quadro, Mulcahy analisa detalhes da pintura, fazendo uso de uma fonte contemporânea, o relato *Relación de las Sumptuosas y rica fiestas, que la insigne ciudad de Sevilla hizo, por el felice nacimiento del príncipe nuestro señor. Y por el vencimiento de la batalla naval, que el sereníssimo de Austria ovo, contra la armada del Turco*[24], referente às celebrações realizadas em Sevilha e publicado em 1572. Graças a este documento, Mulcahy destaca a capacidade inventiva e a sofisticação da cultura andaluz.

A notícia do nascimento do infante Dom Fernando chegou à cidade de Sevilha em 8 de dezembro. No mesmo dia foi celebrado um *Te Deum* solene na catedral, seguido da queima de fogos de artifício. Em 5 de janeiro de 1572, véspera do Dia dos Reis, novas festividades suntuosas, combinando a vitória de Lepanto e o novo herdeiro, celebravam a estabilidade e continuidade da monarquia como fonte de paz e prosperidade foram celebradas[25].

---

[21] FALOMIR. *op. cit*. 2005. p. 158

[22] Sobre a entrada ver: CHAVES MONTOYA, T. La entrada de Ana de Austria em Madrid (1570) según la relación de López de Hoyos. Fuentes iconográficas. *Boletín del Museu e Instituto Camón Aznar*, XXXVI, 1989. pp. 91-105.

[23] MULCAHY. *op. cit*. p. 10

[24] Biblioteca Nacional de Madri, R/22848, Micro 3439.

[25] MULCAHY. *op. cit*. p. 10

Na *Relación de Sumptuosas y rica fiestas*, encontramos a descrição da festividade que incluía diante de um carro alegórico, adornado com despojos de guerras e "muchas cabeças de turcos y moros", a representação de quatro virtudes: Fortaleza, Justiça, Temperança e Prudência, ricamente enfeitadas. No centro do carro, elevado em uma coluna dourada, com sua mão direita no alto em sinal de triunfo, figurava uma representação do infante Dom Fernando, coroado por três figuras: a Gloria (uma coroa de laurel), a Vitória (uma palma) e a Ciência (um livro)[26].

Como sugere Mulcahy[27], no quadro de Ticiano, o pintor combinou a Gloria e a Vitória em uma só figura, utilizando também a coluna como um importante elemento em sua composição. Na parte detrás do carro triunfal, seguiam muitos prisioneiros turcos encabeçados por dois generais vencidos. Na pintura de Ticiano, o prisioneiro turco aparece retratado não como um tirano vencido, senão como uma nobre e melancólica figura, segundo Mulcahy, que relaciona o ânimo representado pelo pintor guardando relação com o verso de um letreiro que carregava um dos Generais turcos:

Preso em la grande Victoria
Donde a Lepanto el mar Baña
Tropheo del de Austria y gloria
Soy en los fines de España
Y aunque es terrible la pena
Desde mi grave dolor
En más áspera cadena
Me tiene preso el amor[28].

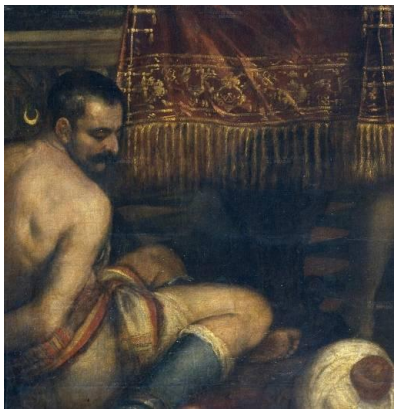


Imagem 10 - Ticiano. Detalhe do turco. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto.*

José Moreno Villa, em seu estudo sobre a pintura de Ticiano[29], afirma que a figura do turco teria sido incluída após a ampliação de Carducho, uma ideia que foi aceita inclusive por Panofsky[30]. Porém, como Wethey ressalta, a personagem do turco já devia estar presente no original

[26] *Idem*. pp. 10-12.
[27] *Idem*. p. 12.
[28] *Relación de las Sumptuosas y rica fiestas* f. 41 *apud idem*. p. 12.
[29] MORENO VILLA. *op. cit.* pp. 133-116.
[30] PANOFSKY. *op. cit*. 2003. p. 84.

enviado por Ticiano[31], pois encontra-se descrita pelo próprio Carducho em inventário datado entre 1614-1617, quando o quadro deu entrada no Palácio de El Pardo, onde estava exposto no Salão Novo, nos tempos de Felipe III:

> Y en un quadro grande el del Rey Felipe Segundo en pie, ofreciendo al Príncipe Don Fernando, que le nacio en 1571 que fue el de la grande victoria Naval, que se tuvo del gran Selin segundo, y Ochiali en Lepanto: a cuyo fin se pinto este Geroglifico, por aver sido estimado aquel año, en que tuvo España sucesor, no lo teniendo, y por tan gloriosa vitoria de tan poderoso enemigo; y así estan aquellos turcos aherrojados a los pies, y aquel Angel que baxa del cielo com uma palma, y dize el mote, *Maiora Tibi*: y en lexos la misma batalla excelentemente manchada…[32]

A presença de um cativo turco já havia sido representada em outra obra de Ticiano, o retábulo díptico *Pala Pesaro* (Veneza, Santa Maria Gloriosa dei Frari), óleo sobre tela de 1519-1526. Na pintura encomendada por Jacopo Pesado, Bispo de Paphos (Chipre), destinado ao altar da Basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari, como agradecimento pela vitória da Batalha de Santa Maura (1502), travada, assim como em Lepanto, contra o inimigo turco.

Imagem 11 - Ticiano. *Pala Pesaro*. c. 1519-1526. Óleo sobre tela, 478 cm x 268 cm. Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneza[33].

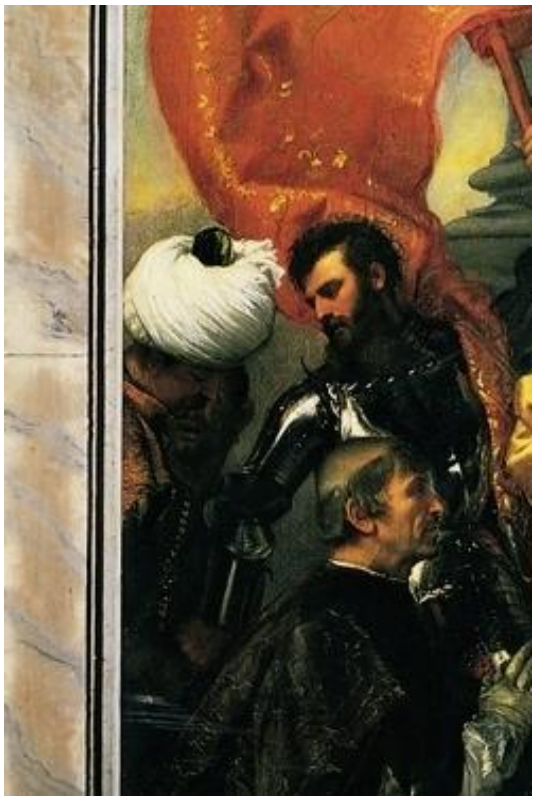


Imagem 12 - Ticiano. Detalhe do turco. *Pala Pesaro*.

[31] WETHEY, *op. cit.* 1971. pp. 132-133.
[32] CARDUCHO. *op. cit.*, pp. 434-435.
[33] Disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Tizian_039.jpg Acesso em: 10/11/2013

Apesar de ter sido denominada como “la batalla” pelo próprio Ticiano, e constantemente referenciada em outros documentos pelo tema de Lepanto, o foco principal da obra não está na representação do enfrentamento naval entra a frota turca e a da Santa Liga, localizada em último plano no centro da pintura. É na figura do infante Dom Fernando que está centrada a pintura, e, consequentemente, na garantia que o nascimento da criança assegurava para a linha sucessória da Casa de Áustria no trono espanhol.

Imagem 13- Ticiano. Detalhe da batalha. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto.*

A vitória de Lepanto e o nascimento de Dom Fernando no mesmo ano foram considerados dons divinos no círculo próximo a Felipe II, como faz referência uma carta enviada em 21 de dezembro de 1571 por Luis de Requensens, governador de Milão, a Sancho Padilla:

> ... la gran merced que Dios nos a hecho a todos los vasallos de S.M. en darnos príncipe de que tanta necesidad tenían todos sus reinos. Bendito sea Dios por ello, que buenas dos nuevas han sido en breve tiempo, la del nacimiento y de la victoria pasada[34].

A postura de Felipe II, elevando seu herdeiro, foi destacada por Panosky[35]. A fórmula já era conhecida, ao menos por três séculos, em ilustrações frequentes do *ad te levavi* em diversos livros litúrgicos, missais e saltérios. Neles o versículo inicial do salmo 24, *ad te domine, levavi animam meam* (“a ti, Senhor, elevo minha alma”), se encontra frequentemente ilustrado pela figura de um sacerdote diante de um altar elevando uma criança pequena e desnuda, simbolizando sua alma, em direção aos céus e a imagem de Deus. A ideia de “elevar” um príncipe recém-nascido, segundo

[34] *Apud* FALOMIR. *op. cit.* 2005. p. 153.
[35] PANOSFKY. *op. cit.* 2003. p. 85.

Panofsky[36], seria pouco frequente, o que supõe que pode ter sido uma sugestão consciente do programa pictórico elaborado por Felipe II e Sánchez Coello enviado a Ticiano.

Imagem 14 – Desconhecido. Iluminura em manuscrito holandês (Detalhe). c. 1300-1320. Pigmento à base de água e ouro em pergaminho[37].

Imagem 15 – Luçon Mestre. *Pontifical-missel d'Étienne Loypeau, évêque de Luçon à destination de Jean de Berry Ad Te Levavi* (Detalhe). c. 1405. Iluminura em pergaminho. Biblioteca Nacional da França, Paris[38].

Imagem 16 – Ticiano. Detalhe da inscrição. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto.*

O rosto do rei espanhol aparece praticamente de perfil, tipologia pouco usual nos retratos do monarca e nos de Ticiano, mas utilizado frequentemente na retratística, principalmente pelo seu "sentido clássico", ao fazer referência ao perfil de imperadores em moedas da Antiguidade.

A atmosfera litúrgica da pintura nos permite compreender por que se descreve a figura alada que desce dos céus

[36] *Idem*.

[37] Disponível em: http://collections.vam.ac.uk/item/O122517/manuscript-unknown/ Acesso em: 10/11/2013

[38] Disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Pontifical-missel_%C3%A0_l%27usage_de_Lu%C3%A7on_-_BNF_Lat8886_f94_Ad_Te_Levavi.jpeg Acesso em: 10/11/2013

em um prodigioso escorço, carregando nas mãos um laurel e uma palma – símbolos habituais da vitória e da fé cristã – como um "anjo", em vez de uma alegoria da "Vitória". A inscrição que a figura entrega na mão de Dom Fernando diz *MAIORA TIBI*, "maiores triunfos te esperam", aludindo à continuidade dinástica de Felipe II e projetando ao seu herdeiro alcançar mais conquistas. O rei não proclama a vitória para ele, senão para a sua dinastia. E, obviamente, a vitória é um presente dos céus. Panofsky[39] destaca que a inscrição não é um *motto* ou um *titulus*, mas um elemento que integra a própria pintura, desempenhando um significado semelhante à *AVE MARIA* do Anjo Gabriel nas representações da Anunciação. Na tela também podemos observar outra inscrição, a assinatura *TITIANUS VECELIUS EQUES. CAES. FECIT*, em um pergaminho colado sobre uma das colunas do cenário.

É bem provável que a inclusão do "anjo" tenha sido imposta por Madri, mas seu vertiginoso (mesmo que de pouca qualidade técnica) escorço foi de responsabilidade de Ticiano. Pallucchini[40] apontou um tom "tintorettiano" ao escorço, que seria pouco usual nas pinturas do cadorino. Este detalhe fez com que Falomir[41] levantasse a hipótese de que até que ponto *Felipe II, después de la victoria de Lepanto*, não teria sido uma resposta de Ticiano ao seu principal rival veneziano, Jacopo Tintoretto, que havia recebido do Conselho dos Dez a encomenda de pintar para a Sala da Livraria um quadro comemorativo de Lepanto, entregue em 1573, mas que perdeu-se num incêndio do Palácio Ducal em 1577.

Imagem 17 – Ticiano. Detalhe do escorço. *Felipe II, después de la victoria de Lepanto.*

[39] PANOFSKY. *op. cit.* 2007. p. 195. Nota 8.
[40] PALLUCCHINI, R. *Tiziano e il manierismo europeo.* Vol. I. Firenze: Leo S. Olschki Editore. 1969. p. 194.
[41] FALOMIR. *op. cit. 2005.* p. 157.

Imagem 18 - Jacobo Tintoretto. *Milagre de São Marcos libertando o escravo*. c. 1548. Óleo sobre tela, 416 cm x 544 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza[42].

Entretanto, o escorço, às vezes mais ousado e em outras meno, de forma alguma era uma novidade ou um recurso pouco recorrente nas pinturas de Ticiano. Para lembrarmos alguns, cito: Caim e Abel (Veneza, Santa Maria della Salute); Tício (Madri, Museu do Prado); Venus e Adônis (Madri, Museu do Prado); Perseu e Andrômeda (Madri, Museu do Prado); O rapto de Europa (Boston, Museu Gardner).

O "estilo espanhol" da composição da alegoria fica mais evidente quando comparamos com as tradicionais pinturas votivas realizadas por Veneza. Nas obras realizada para a Sereníssima, o Dux aparece invariavelmente ajoelhado diante da Virgem e do Menino Jesus, acompanhado por santos e figuras alegóricas, como na obra de Paolo Veronese (c. 1577-1578), na qual o Dux Sebastião Venier é representado entre São Marcos e Santa Justina, acompanhados das alegorias da Fé e de Veneza, agradecendo ao Senhor pela vitória de Lepanto (Veneza, Sala do Colégio do Palácio Ducal)

[42] Disponível em: http://lostonsite.files.wordpress.com/2009/12/venecia-la-academia-tintoretto-san-marcos-liberando-un-esclavo-1566.jpg Acesso em: 10/11/2013

Imagem 19 - Paolo Veronese. *Retrato votivo do Dux Sebastiano Vernier*. c. 1582-1583. Óleo sobre tela, 285cm x 565 cm. Palácio Ducal, Veneza[43].

Como destaca Falomir[44], é possível pensar que as diferenças compositivas entre as telas de Veronese e Ticiano traduzindo distintas percepções de poder. Felipe II, como monarca, se erige único agente da providência divina, com a que estabelece uma relação vedada a terceiros, da qual faz parte somente sua dinastia na figura do herdeiro, em uma atitude agradecida, mas de modo algum passiva. Enquanto o Dux possui um protagonismo lógico, mas como "príncipe eleito" de uma república, o tem enquanto encarnação do Estado, o que explica a aparição de figuras alegóricas de Veneza e dos santos protetores da Sereníssima.

As críticas contemporâneas às qualidades técnica e estética do quadro não eram compartilhadas nos séculos XVI e XVII. Cassiano dal Pozzo, erudito mecenas italiano, chegou a qualificar o quadro de Ticiano como "stupendissimo e grande e straordinario", em 1626[45]. Testemunho de sua popularidade são as réplicas e variações conservadas e documentadas. A uma das cópias teria sido encomendada para o duque Guiobaldo II de Urbino, pelo seu agente em Veneza após ver o quadro no atelier de Ticiano em maio de 1573, outra pelo secretário espanhol de Felipe II, Antonio Pérez.

A localização do quadro após ser recebido na corte espanhol ainda permanece difícil definir. É preciso ter consciência que o significado de uma pintura não está dado

[43] Disponível em: http://uploads4.wikipaintings.org/images/paolo-veronese/votive-portrait-of-doge-sebastiano-venier-1582.jpg Acesso em: 10/11/2013
[44] FALOMIR. *op. cit.* 2005. p. 156
[45] *Idem*. p. 158.

simplesmente por sua representação, podendo alterar-se ou reforçar-se segundo as condições de sua exibição.

Em 1575, quando recebeu o quadro, as prioridades de Felipe II haviam mudado. Após 1573, Veneza cedeu a ilha de Chipre aos turcos em troca da paz. O foco de atenção espanhol se afastava do Mediterrâneo, centrando-se no norte da Europa. A ameaça que representava o Islã e o império otomano começava a ocupar um segundo plano diante dos desafios da heresia protestante nos Países Baixos, Inglaterra e França.

Ticiano, a quem Felipe II tinha sincera admiração, faleceu em 24 agosto de 1576 em Veneza. Dois anos depois, a tragédia da perda de seu sucessor voltava a abater Felipe II. Em 18 de outubro de 1578, morria Dom Fernando, com apenas 6 anos. A pintura talvez tenha se convertido em uma dolorosa recordação de esperanças que foram perdidas. A tranquilidade de uma descendência masculina não foi concedida a Felipe II senão no final de seu reinado, quando nasceu o príncipe Dom Felipe (1578), que conseguiu superar as doenças infantis e pode ser considerado um herdeiro seguro, tornando-se o futuro Felipe III.

A única referência à localização do quadro está no inventário *post mortem* de Felipe II, produzido em 1600, que situa na "Quinta pieza de la Casa del Tesoro" os dois mais preciosos e emblemáticos quadros do ramo espanhol da Casa de Áustria: *Felipe II, después de la victoria de Lepanto* e *Carlos V em Mülhberg*, ambos de Ticiano[46].

Gerard-Powell, surpreso com a localização modesta para os quadros, um edifício junto ao Alcázar de Madri, que servia de moradia aos artistas da corte, levantou a hipótese de que as pinturas estariam ali de forma provisória após a corte ser transferida para Valladolid, entre 1601 e 1606[47]. Contudo, Falomir[48] descarta a hipótese ao afirmar que isso não explicaria por que essas e não outras pinturas foram depositadas ali, além do fato da distribuição de obras na Casa do Tesouro não ser tão aleatória como poderia se esperar de uma mudança momentânea. Outras obras que celebravam a continuidade dinástica, os domínios territoriais e os sucessos dos reinados encontravam-se reunidas, mesmo que outras pinturas carecessem de relação com estas também[49].

[46] FALOMIR. *op. cit. 2005*. p. 164
[47] GERARD-POWELL, V. La decoración del Alcázar de Madrid y el ceremonial en tiempos de Felipe II. In: VVAA. *op. cit.* 1998. p. 339.
[48] FALOMIR. *op. cit. 2005*. p. 164
[49] *Idem*. 164-165.

Conclusão

Apesar de a pintura ser reconhecida nos textos modernos muitas vezes como *Alegoría de la batalla de Lepanto*, não se trata de uma pintura que destaque o acontecimento bélico. A batalha, *de facto*, é representada em último plano, eclipsada por uma série de elementos carregados de simbolismo dinástico e religioso em sua composição.

A ausência do esboço enviado pela corte espanhola, citado por Martínez, resulta difícil discernir quanto de Sánchez Coello e quanto de Ticiano há na pintura. É evidente que Ticiano deve ter aproveitado o retrato da cabeça de Felipe II, a quem não via desde 1551 e que apresenta uma fisionomia de acordo com seus 44 anos, como podemos observar em outros retratos do mesmo período. De qualquer forma, Ticiano conseguiu compor de forma muito eficaz dois acontecimentos que, em realidade, nada tinham a ver entre si, mas que são trabalhados de uma forma que cumpre sua função retórica em um momento triunfal da Monarquia Católica de Felipe II.

O caráter votivo do quadro explica tanto o todo como as partes. A atitude de oferta do monarca, associada às imagens medievais e litúrgicas de "Ad te levavi", a mesa coberta com veludo como se fosse um altar e inclusive o turco acorrentado com os despojos da guerra, constituem o cenário de uma graça e oferenda divina.

A compreensão de uma pintura como *Felipe II, después de la victoria de Lepanto* está mediada por diversas circunstâncias que reforçam, diluem ou modificam seu sentido inicial. Sua excepcionalidade pressupõe maior cuidado ao analisarmos sua composição e atribuirmos significados. Felipe II parece ter se envolvido de forma muito próxima na concepção da encomenda que fez a Ticiano, delimitações que podem ter influenciado também na criatividade do artista. Outro ponto importante refere-se à eficácia da imagem. Parece claro que no programa pictórico da imagem não foi muito eficaz a clareza com relação à alegoria apresentada, inclusive entre letrados houve ambiguidade na interpretação da figura alada no quadro, entendida por alguns como um "anjo".

Diferentemente de sua tia, Maria da Hungria, em sintonia com seu pai, Carlos V, antes de 1571, Felipe não se serviu de Ticiano como apologista da Casa de Áustria, e, inclusive, desestimulou propostas suas em tal sentido, como a estudada em 22 de abril

de 1560 relativa a uma série de pinturas celebrando as vitorias de Carlos V[1]. Contudo, após Lepanto, Felipe achou oportuno recorrer às artes para comemorar o triunfo. Isso se deveu à magnitude da vitória, principalmente em sua eficácia simbólica como forma de propaganda e legitimação de suas ações na defesa de seus súditos e da fé. Além de outros fatores, como a necessidade de emular Veneza e o papado, mais célebres em projetar visualmente sua participação.

O resultado final da pintura, tal como hoje podemos contemplá-la no Museu do Prado, é o resultado de uma complexa história, desde a idealização do programa pictórico ao envio do quadro, a incógnita sobre sua localização na época, e o processo de restauro e ampliação. Neste caso, os meio técnicos a serviço da história da arte puderam auxiliar, junto com a escassa documentação disponível, o esclarecimento de algumas questões.

[1] CLOULAS, A. Documents concernant Titien conserves aus Archives de Simancas. *Mélanges de La Casa de Velázquez*, III, 1967. p. 244; FALOMIR. El último Tiziano (1551-1576). In: _____. *op. cit.*. 2003. p. 246.

Bibliografia

- Teses e dissertações:

GONZALO SÁNCHEZ-MORELO. J. L. *El erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557).* Tesis Doctoral – Departamento de Historia Moderna. Facultad de Geografia e Historia. Universidade Complutense de Madrid. Madrid, 1997.

MANCINI. M. *Ut pictura poesis:* Tiziano y su recepción en España. Madrid: Tese de doctor. Universidad Complutense de Madrid, 2010. pp. 587.

PADILHA VIEIRA JÚNIOR, R. *Retratos do poder*: A imagem pictórica de Felipe de Habsburgo por Ticiano Vecellio e Antonio Moro (11548-1558). Dissertação de Mestrado – PPGH – UFF. Niterói, 2013. pp. 217.

- Livros, capítulos e periódicos:

ANTONIO GUILLÉN, J. *La idea de nobleza en Castilla durante el reinado de Felipe II*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007.

BORJA DE SAN ROMAN, F. de. *Alonso Sánchez Coello, ilustraciones a su biografia*. Lisboa: Amigos do Museu de Arte Antiga, 1928.

BOUZA, F. *Imagen y propaganda*. Madrid: Akal, 1998.

_____. Palabra e imagen en la corte. Madrid: Ábada, 2003.

BOUZA, F. (Org.). *Cartas de Felipe II a sus hijas.* Madrid: Akal, 1998.

BRAUDEL, F. *El Mediterranéo y el mundo miditerráneo em tiempos de Felipe II*. II Vol. México: FCE, 1974.

BROWN. D. A. Tiziano y Bellini: de discípulo a rival. In: VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005

BROWN, J. *La sala de batallas de El Escorial*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular – História e Imagem*. São Paulo: Edusc, 2004.

CARDUCHO, V. *Diálogos de la pintura.* Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias. CALVO SERRALLER, F. (Ed.). Madrid: Turner, 1979.

CHAVES MONTOYA, T. La entrada de Ana de Austria em Madrid (1570) según la relación de López de Hoyos. Fuentes iconográficas. *Boletín del Museu e Instituto Camón Aznar*, XXXVI, 1989.

CHECA CREMADES, F. *Tiziano y la monarquía hispánica:* usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII). Madrid: Nerea, 1994.

_____. *Felipe II, mecenas de las arte*. Madrid: Nerea, 1997.

_____. *Felipe II, un monarca y su época*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998

_____. Prólogo. In: PANOFSKY, E. *Tiziano.* Problemas de iconografía. Madrid: Akal, 2003.

CLOULAS, A. Documents concernant Titien conserves aus Archives de Simancas. *Mélanges de La Casa de Velázquez*, III, 1967.

ELLIOTT, J. *La Europa dividida (1559-1598).* Barcelona: Crítica, 2002.

FALOMIR, M. *Tiziano*. Cat. de Expo. Madrid: Museo Nacional del prado, 2003.

_____. Tiziano. Alegoría, política, religión. In: VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

FENLON, I. Lepanto: Le arti della celebrazione nella Venezia del Rinascimento. In: VITTORE, B; OSSOLA, C. (Eds.). *Crisi e Rinnovamento nell'autunno Del Rinascimento a Venezia.* Firenzi: Prometeo Libri, 1991.

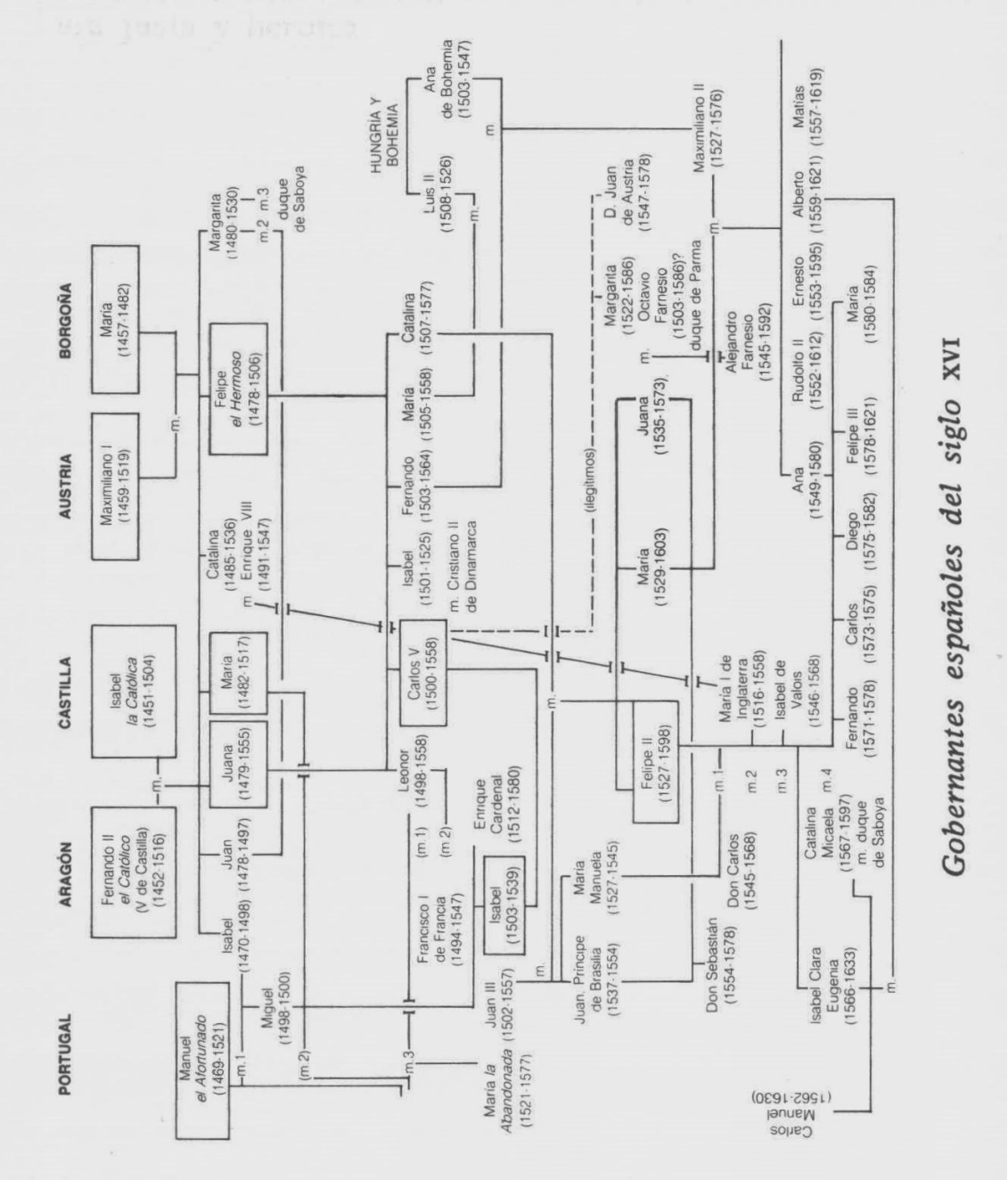
FERNÁNDEZ ÁLVAREZ. M. *Felipe II y su tiempo*. Madrid: Espaca Calpes, 2002.

FLETCHER, J. La vraie ressemble. Les portraits de Titien. In: POMMIER, E.; CASTELNUOVO, E.; PAOLUCCI, A. (Org.). *Titien.* Le pouvoir en face. Paris : Skira, 2006.

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
GARCÍA CARCEL, R. *La Leyenda Negra*. Historia y opinión. Madrid: Alianza, 1992.
GASKELL, I. História das imagens. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história*. São Paulo: UNESP, 1992.
GERARD-POWELL, V. La decoración del Alcázar de Madrid y el ceremonial en tiempos de Felipe II. In: VVAA. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Argentaria, 1998.
GINZBURG, C. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
_____. Representação. A palavra, a ideia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira.* Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
GOMBRICH, E. Celebrations in Venice of the Holy League and the Victory of Lepanto. *Studies in Renaissance* – Baroque art presented to Anthony Blunt in his 60th birthday. London/New York: Phaidon, 1967.
GRUZINSKI, S. *A colonização do imaginário: Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (sécs. XVI-XVIII).* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
HOPE, C. *Titian.* London/New York: Jupiter Books, 1980.
KAMEN, H. *Felipe de Espanha*. Rio de Janeiro: Record, 2003
JASON, H. W. *A Nova História de Arte de Jason. A Tradição Ocidental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
MAHÍQUES, R. G. Los conceptos de iconografía e iconología. Introducción. In: ____. *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia Cultural*. Vol 1. Madrid: Ed. Encuentro, 2008.
MANCINI. M. *Tiziano e le Corti d'Asburgo nei Documenti degli Archivi Spagnoli.* Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998.
MANCINI. M. El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas. In: CHECA CREMADES, F. (Dir.). *Felipe II, un monarca y su época*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998.
MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. GALLEGO, J. (Ed.). Madrid: Akal, 1988.
MIRA CABALLOS, E. *Las armadas imperiales*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2005.
MORENO VILLA, J. Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado. *Archivo Español de arte y arqueología*. IX, 1933.
MULCAHY, R. Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, Nº 168, 2006.
PALLUCCHINI, R. *Tiziano e il manierismo europeo.* Vol. I. Firenze: Leo S. Olschki Editore. 1969.
PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença. In: _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
_____. *Tiziano.* Problemas de iconografía. Madrid: Akal, 2003.
PÉREZ, J. *La leyenda negra*. Madrid: Gadir, 2009.
PETRIE, C. *Don John of Austria*. London/New York: Eyre & Spottiswoode, 1967.
PIERSON. P. *Felipe II de España*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998.
PREZIOSI, D. (Ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
RIVERO RODRIGUEZ, M. *La batalla de Lepanto*. Madrid: Sílex, 2008.
STARN, R. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, L. (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VARGAS-HIDALGO, R. *Guerra Y Diplomacia en el Mediterraneo*: Correspondencia inedita de Felipe II con Andrea Doria y Juan Andrea Doria. Madrid: Polifemo, 2003.
VVAA. *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: CSIC, 1999.
VVAA. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Argentaria, 1998.
VVAA. *Felipe II. Las tierras y los hombres del Rey*. Cat. Exp. Madrid: Museu Del Prado, 1998.
VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
WETHEY. H. E. *The paintings of Titian.* 3 Vol. London: Phaidon, 1969, 1971, 1975.

Apêndice



Árvore genealógica dos Trastâmara-Habsburgo, digitalizado de: Peter Pierson. *Felipe II de España*. Madrid: FCE, 1998. p. 282