

**MAIORA TIBI**  
**TRIUNFO DINÁSTICO DE FELIPE II NA ALEGORIA DA**  
**BATALHA DE LEPANTO (C. 1573-1575), DE TICIANO VECELLIO**

**MAIORA TIBI**  
***DYNASTIC TRIUMPH OF PHILIP II IN THE ALLEGORY OF THE***  
***BATTLE OF LEPANTO (C. 1573-1575), BY TITIAN VECELLIO***

Rivadavia Padilha Vieira JÚNIOR\*

**Resumo:** Este estudo propõe uma análise centrada na pintura *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofrece al cielo al príncipe don Fernando* (Madri, Museu do Prado), de Ticiano Vecellio. Produzida em resposta à encomenda do rei espanhol Felipe II, teve por intenção celebrar dois momentos marcantes de seu reinado no ano de 1571: a vitória sobre a frota turca na batalha de Lepanto e o nascimento de seu herdeiro, o infante Dom Fernando. Com o objetivo de compreender os sentidos e funções do objeto imagético nesse contexto, a linguagem simbólica da pintura é interpretada em conexão com os acontecimentos contemporâneos à sua produção. Apesar de ser reconhecida como a “alegoria da batalha de Lepanto”, *de facto*, esta é representada em último plano, eclipsada por uma série de elementos carregados de simbolismo dinástico e religioso.

**Palavras-chave:** Felipe II de Espanha; Ticiano Vecellio; Batalha de Lepanto; Iconografia; História e Imagem.

**Abstract:** This study proposes an analysis focused on the painting *Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofrece al cielo al príncipe don Fernando* (Madrid, Museum of Prado), by Titian Vecellio. It was produced in response to the request of the Spanish King Philip II, with the intention to celebrate two key moments of his reign in the year 1571: the victory over the turkish fleet at the Battle of Lepanto and the birth of his heir, the *infante* Don Fernando. In order to understand the meanings and functions of imagery object in this context, the symbolic language of painting is interpreted in connection with contemporary events to its production. Despite being recognized as the "Allegory of the Battle of Lepanto", in fact, this is represented in the last level, eclipsed by a series of loaded elements of dynastic and religious symbolism.

**Keywords:** Philip II of Spain; Titian Vecellio; Battle of Lepanto; Iconography; History and Image.

---

\* Mestre em História (2013) pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Nunes Bentes Monteiro, com a dissertação "Retratos do poder: A imagem pictórica de Felipe de Habsburgo por Ticiano Vecellio e Antonio Moro (1548-1558)". Bacharel (2009) e Licenciado (2013) em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do Programa de Educação Continuada do Colégio de Aplicação da UFRGS. Atua em pesquisas nas áreas de: História Moderna, História Político-Cultural, História da Arte, Patrimônio Histórico-Cultural.

Dentre a vasta produção pictórica realizada por Ticiano Vecellio (c. 1490-1576), 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 com uma análise de viés político, sejam elas mitologias, religiosas ou retratos<sup>1</sup>, devido ao fato de 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 desse contexto, onde a imagem foi adquirindo cada vez mais um sentido celebrativo e político, que analisamos o quadro a seguir:

**Figura 1: Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al infante Don Fernando.**



**Fonte:** Madri. Museu do Prado. 1572-1575. Óleo sobre tela. 335 x 274 cm (com ampliação).<sup>2</sup>

O crescente interesse pelas formas de representação do poder político no Antigo Regime corresponde a uma tendência geral da historiografia que nas últimas décadas tem questionado o paradigma dos modos de coerção e controle político. Os dispositivos

simbólicos se destacam como fundamentais na compreensão da manutenção e ampliação do poder das monarquias. A imagem, atualmente, é considerada como documento histórico e compreendida como objeto de indiscutível valor (BURKE, 2001; ELKINS, 2003; HOWEELS, 2003), cabendo ao historiador estabelecer sua historicidade por meio da análise de sua natureza, atributos e condições de documento, procurando penetrar na compreensão do seu meio produtor e compreendê-la a partir do estudo e da análise da sociedade onde ela se inseria sua recepção e os efeitos por elas produzidos (FERNIE, 1995. p. 326-327).

Segundo Gruzinski (2003, p. 7), o historiador consegue ampliar seu campo de compreensão quando deixa de buscar somente nos documentos escritos as evidências de uma sociedade, aliando outras formas de expressão que constroem a memória e a história, como as imagens que adquirem um importante papel social. Esta tendência metodológica atual, como destaca Bezerra de Menezes (2003), ao fazer uso da imagem como fonte histórica, deve investigar mais o estudo da recepção da imagem, buscando o seu significado a partir do seu contexto social e estudando o ambiente cultural e político, além das circunstâncias concretas que permitiram a criação da imagem, nos quais seja possível procurar respostas, a serem confrontadas também com textos. Porém, a imagem tem determinada capacidade para transmitir conceitos e ideias, podendo fazer uso de códigos de comunicação extra-artísticos e metalinguísticos, transcendendo assim uma função mimética e incorporando uma dimensão simbólica. Dessa forma, é igualmente importante o contato com fontes que permitam o resgate das formas de recepção da imagem, bem como a percepção e a interpretação das obras de arte no centro de uma determinada cultura, ou seja, descobrir o olhar da época (BAXANDALL, 1991; 2006).

Foi devido a dois importantes acontecimentos políticos, no começo da década de 1570, que se justificou a encomenda do quadro realizado por Ticiano. A relação de mecenato entre Felipe II e Ticiano começou a se desenvolver no final de 1548, quando o pintor se dirigiu a Milão a convite do então príncipe Felipe de Habsburgo. Devido ao êxito de suas obras, Ticiano foi convidado para ir a Augsburgo, entre novembro de 1550 e agosto de 1551, durante uma dieta da Casa de Áustria, novamente a convite de Felipe (MANCINI, 1998. p. 237), entrando de forma permanente aos serviços do príncipe. Ticiano comprometeu-se a proporcionar-lhe mais dez quadros, em intervalos regulares, em troca de uma pensão vitalícia. Entre essas obras, as mais famosas são as chamadas *Poesias*, uma série de tema mitológico que inclui os quadros *Perseu e Andrômeda* [Figura 15] e *O rapto de Europa* [Figura 16] (FLETCHER, 2006, p. 46).

Em 7 de outubro de 1571, uma frota composta pelos membros da Santa Liga (Monarquia Católica, papado e Veneza) alcançou uma vitória de grande repercussão sobre a armada turca; evento que ficou conhecido como a vitória de Lepanto<sup>3</sup>. Aproximadamente dois meses depois dessa vitória, no dia 4 de dezembro, nasceu o primeiro filho fruto do quarto matrimônio de Felipe II<sup>4</sup>, o infante Dom Fernando.

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 que destacava a crença em uma intervenção divina para a conquista da vitória, 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 Andrea Marelli em Roma. Também na Monarquia Católica, elaboraram-se ambos os tipos de imagens, nas seis telas que Felipe II teria encomendado ao pintor Luca Cambiaso sobre Lepanto para El Escorial com cenas de vitória espanholas decisivas e que proclamavam o papel da guerra como um instrumento de poder<sup>5</sup>. Em 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<sup>6</sup>. Estampas e gravados 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* (Madri, Biblioteca Nacional)<sup>7</sup>, Roma [1572]. Na qualidade de principal aliado da Santa Liga, era de se esperar que Felipe II superasse ao papado e Veneza nas celebrações e comemorações da vitória.

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 Monarquia Católica a que apresentava a possibilidade de maior contenção aos ataques otomanos, mesmo que inferior na sua organização e recursos diante do império turco (ELLIOTT, 2002, p. 177). A mesma Monarquia Católica 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 mouriscos. 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.

Em 1560, uma armada de 50 galeras italianas foi derrotada em Djerba (Tripoli) por uma armada turca. Nesse momento, Felipe II se convenceu de 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 Monarquia Católica continuava a depender fortemente do auxílio de Estados aliados, como Gênova.

Diante dos problemas financeiros e do aumento dos distúrbios nos Países Baixos, que se acentuavam desde 1566, Felipe II mostrou-se prudente durante a segunda metade da década de 1560 ao evitar um conflito direto com o império otomano. Em 1567, os esforços foram destinados para a preparação da marcha do duque de Alba aos territórios ao norte (PARKER, 2006). Os êxitos protestantes apresentados no norte da Europa causavam profundo desconforto ao governo do rei espanhol, mas não seria possível baixar a guarda sobre o Mediterrâneo, desviando recursos para o norte, deixando os territórios italianos vulneráveis a uma investida turca.

O ano de 1568 ficaria marcado como *annus horribilis*, do ponto de vista pessoal e político, 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 também não sobreviveu<sup>8</sup>. O *annus horribilis* 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<sup>9</sup>.

Felipe II, com 41 anos, encontrava-se sem herdeiro masculino 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, e tornava-se urgente um novo matrimônio para garantir sua descendência com um filho, apesar de não haver na Monarquia Católica uma proibição para a sucessão feminina ao trono. A escolhida para o quarto matrimônio de Felipe II foi sua sobrinha, Ana de Áustria<sup>10</sup>, que originalmente havia sido prometida para Dom Carlos.

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 (ELLIOTT, 2002, p. 186). 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 estava destruída.

Parecia o momento ideal para o sultão pôr em ação uma nova investida sobre o Mediterrâneo e a ilha de Chipre. Além disso, a atenção e recursos espanhóis estavam forçados ao limite pelos conflitos nos Países Baixos e a revolta em Granada (*Idem*). 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 (MIRA CABALLOS, 2005, p. 169; RIVERO RODRÍGUEZ, 2008, p. 63).

Veneza precisava convencer Felipe II da importância de uma aliança contra os turcos e que os espanhóis superassem a falta de confiança com a Sereníssima. Leonardo Donà, embaixador veneziano, foi enviado à Península Ibérica 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 Península Ibérica para pedir aos reis da Monarquia Católica e Portugal enviarem 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 (RIVERO RODRÍGUEZ, 2008, p. 61).

Os acontecimentos no sul da Península Ibérica 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. O ingresso da Monarquia Católica 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, Euldj Alí, aproveitando-se das dificuldades internas na Monarquia Católica, tomou de assalto Túnis, 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 (*Idem*, p. 96), 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 se afastar 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 Adriático, Jônico e Egeu, 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 (*Idem*, p. 119).

Em julho de 1570, 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 1º de agosto de 1571. A negociação para a conclusão da Santa Liga se arrastava entre a Monarquia Católica, papado e Veneza, devido a maliciosas suspeitas mútuas. Finalmente, em 20 de maio de 1571, a Santa Liga estava formada. Felipe II deveria contribuir com metade dos recursos, tropas e barcos, e Dom Juan de Áustria<sup>11</sup> foi designado o comandante-chefe da frota.

Reunida em Messina, na Sicília, a frota cristã era composta por cerca de 200 navios. Ali foi celebrada uma missa especial diante de boa parte da tripulação. 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 Corfu, 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...” (*Apud* VARGAS-HIDALGO, 2003, p. 767). 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 Sicília uma estação mais apropriada para a partida (*Idem*, p. 768). Caso a ordem da carta tivesse chegado a tempo, ela mudaria rumos da história da batalha de Lepanto.

Em Corfu, a armada da Santa Liga soube que a frota otomana, sob o comando de Alí Paxá<sup>12</sup>, 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 (RIVERO RODRÍGUEZ, 2008, p. 161). Ao amanhecer do dia 7 de outubro de 1571, as duas frotas se avistaram na entrada do golfo de Patras. A esquadra turca era formada por aproximadamente 260 embarcações (RIVERO RODRÍGUEZ, 2008, p. 173; MIRA CABALLOS, 2005, p. 171). Os barcos de ambas as frotas se posicionaram frente a frente e o ataque foi deflagrado pelas galeras de Veneza (RIVERO RODRÍGUEZ, 2008, p. 174).

Durante a batalha, a capitania de Dom Juan se dirigiu diante a de Alí Paxá, até ser feita a abordagem. Após derrotarem Alí Paxá, a cabeça 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 (MIRA CABALLOS, 2005, p. 171-172). 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<sup>13</sup>. Por volta das 4 horas da tarde de 7 de outubro, a batalha estava encerrada. Da armada turca, 130 embarcações caíram nas mãos dos cristãos, 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 Miguel de Cervantes (RIVERO RODRÍGUEZ, 2008, p. 188-189).

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 (*Apud* ELLIOTT, 2002, p. 191), os cristãos não conquistaram com Lepanto nem um só palmo de terra. Apesar da perda irreparável de sua qualificada força humana em Lepanto, o império otomano manteve sua solidez e recursos. Não houve paz nem trégua nas costas dos territórios espanhóis e italianos, onde corsários berberíscos 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 (FENLON, 1991, p. 379), foi Veneza, doze dias após a batalha. Imediatamente, o feito foi celebrado na Praça de São Marcos<sup>14</sup>. Na Península Ibérica, 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 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 (RIVERO RODRÍGUEZ, 2008, p. 260). 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.

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 desse marco que Felipe II idealizou e propôs a pintor cadorino Ticiano Vecellio a realização da obra comemorativa conhecida atualmente como *Felipe II, después de la victoria de Lepanto*.

A iniciativa da composição do quadro *Felipe II, después de la victoria de Lepanto* partiu diretamente da corte espanhola. Segundo Falomir, a decisão teria sido do próprio monarca e iria implícita a sua concepção da obra como um ex-voto (FALOMIR, 2005, p. 155). 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:

Mandóle de nuevo al Tiziano que le hiciera un cuadro de la misma grandeza de aquel que había hecho para el invictísimo Carlos V, suo amado padre, á caballo, y armado de todas armas, y en él pintase lo que por un diseño le remitiría. Mandó S.M. llamar a Alonso Sánchez, comunicándole su intento, y como había de hacer el diseño para enviarlo a Tiziano; y aunque se excusó todo lo posible nuestro Alonso Sánchez (con su acostumbrada modestia), hubo de obedecer, haciendo lo que S. M. le mandó de esta manera: S. M. retratado en pie, ofreciendo al cielo a su hijo primogénito, alzando los brazos: en la parte de arriba hay un ángel volando, que le presenta palma y corona, y abajo se descubre un país con unos moros postrados en tierra. Hecho esto, le mandó S.M. le retratara en acto de mirar arriba, algo retirado: hízolo así nuestro Alonso Sánchez, en un lienzo de poco más de tres palmos; mas la cabeza de la grandeza natural. Salió con excelencia y á gusto, no solo de S.M., sino de todo entendido: remitióse a Venecia, y visto del Tiziano la cabeza y dibujo, escribió a S.M. que pues tenía pintor tan excelente, no tenía necesidad de pinturas ajenas; respondióle que así creía; pero que se daría por bien servido lo hiciese de su mano, como lo hizo así (*Apud* GALLEGO, 1988, p. 204-206).

Colabora para esse relato um “dibujo de un triumph del Sr. Rey D. Phelipe el II” que aparece no inventário do filho de Sánchez Coello após a morte do pintor em 1623 (BORJA DE SAN ROMAN, 1928, p. 62). Porém, Checa Cremades (2003, p. 22)

acredita que a influência do programa iconográfico idealizado por Sánchez Coello é, de certa forma, exagerada por parte de Martínez, mas o envio dessas provavelmente devem ter incomodado o velho pintor cadorino que, ao que parece, mandou uma resposta, se acreditarmos no relato citado, carregada de ironia.

A pintura da obra teve início, 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 (GRONAU *Apud* FALOMIR, 2005, p. 153. Nota 13). A ordem de pagamento foi dada em setembro de 1575 (PANOSFKY, 2003, p. 84). Denominada em uma carta de Ticiano a Antonio Pérez como “la batalla”, o secretário real de Felipe II também teria em sua coleção pessoal uma cópia da obra.

“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 referência à tela como “la gran Victoria que se hubo contra la armada del Turco” (*Idem*, p. 422). 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* (Madri, Museu do Prado) [Figura 2], além do *San Jerónimo* (El Escorial). Ao mesmo tempo, o pintor Michele Parrasio enviava sua obra *Alegoria del nacimiento del Infante Don Fernando*<sup>15</sup> (Madri, Museu do Prado) [Figura 3].

**Figura 2 - Ticiano. La religión socorrida por España.**



**Fonte:** Madri, Museu do Prado. 1572-1575. Óleo sobre tela. 168 cm x 168 cm.<sup>16</sup>

**Figura 3 - Michele Parrasio. Alegoria del nacimiento del Infante Don Fernando.**

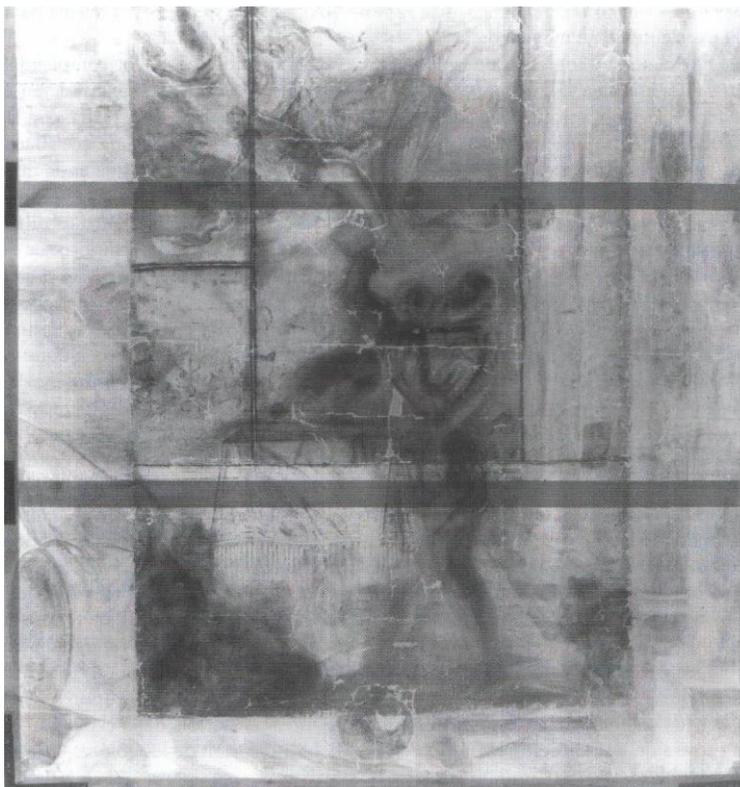


**Fonte:** Madri, Museu do Prado. c. 1575. Óleo sobre tela. 182 cm x 223 cm.<sup>17</sup>

Tal como se conserva atualmente, a pintura está alterada por uma restauração e uma 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 (MORENO VILLA, 1933, p. 113 e ss) para coincidir com o tamanho de outra pintura de Ticiano, *Carlos V a cavalo em Mühlberg* [1548] (Madri, 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 (CHECA CREMADES, 2003, p. 22). 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 [Figura 5] 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, à 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.

**Figura 4 - Ticiano. Detalhe da radiografia. Felipe II, después de la victoria de Lepanto.**<sup>18</sup>



De acordo com Checa Cremades (2003, p. 24), 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 (1971, p. 132-133).

Devido à delimitação de nossa problemática, 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 [Figura 5].

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.

**Figura 5 - Ticiano. Felipe II, después de la victoria de Lepanto, ofreciendo al cielo al infante Don Fernando.**



**Fonte:** Madri. Museu do Prado. 1572-1575. Óleo sobre tela. 309 x 204 cm (sem ampliação).<sup>19</sup>.

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, 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.

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 (2005, p. 158), 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<sup>20</sup>, 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 de alguns elementos pictóricos da obra de Ticiano foi apresentada por Mulcahy (2006, p. 10). Dentro do contexto das festas públicas que foram celebradas conjuntamente aos 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* (Biblioteca Nacional de Madri, R/22848, Micro 3439), referente às celebrações realizadas em Sevilha e publicado em 1572. A partir desse documento, Mulcahy destaca a capacidade inventiva e a sofisticação da cultura andaluza.

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 (MULCAHY, 2006, 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) (*Idem*, p.10-12).

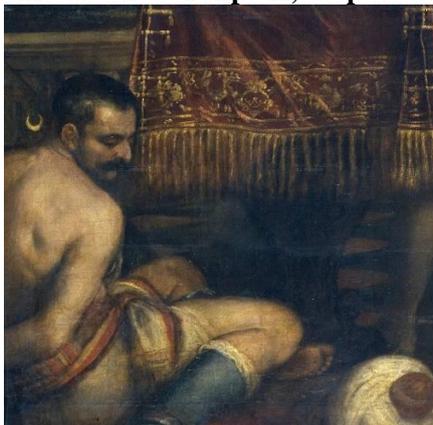
Como sugere Mulcahy (*Idem*, p. 12.), no quadro de Ticiano, o pintor combinou a Gloria e a Vitória em uma só figura, utilizando também a coluna como um importante elemento em sua composição. Na parte detrás do carro triunfal, seguiam muitos prisioneiros turcos encabeçados por dois generais vencidos. Na pintura de Ticiano, o prisioneiro turco [Imagem 6] 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.

(*Relación de las Sumptuosas y rica fiestas* f. 41 *apud*  
MULCAHY, 2006, p. 12)

José Moreno Villa, em seu estudo sobre a pintura de Ticiano (MORENO VILLA, 1933, p. 133-116), afirma que a figura do turco teria sido incluída após a ampliação de Carducho, uma ideia que foi aceita inclusive por Panofsky (2003, p. 84). Porém, como Wethey (1971, p. 132-133) ressalta, a personagem do turco já devia estar presente no original enviado por Ticiano, 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:

**Figura 6 - Ticiano. Detalhe do turco. Felipe II, después de la victoria de Lepanto.**



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 una palma, y dize el mote, *Maiora Tibi*: y en lexos la misma batalla excelentemente manchada... (*apud* CARDUCHO [1633] In: CALVO SERRALLER, 1979, p. 434-435)

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) [Figura 7], 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. A personagem do inimigo turco com turbante

**Figura 7 - Ticiano. Pala Pesaro. (Detalhe do turco).**



**Fonte:** Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneza. c. 1519-1526. Óleo sobre tela, 478 cm x 268 cm.<sup>21</sup>

também é apresentada em outra alegoria de temática religiosa enviada por Ticiano para Felipe II junto com o quadro da batalha de Lepanto. Trata-se da obra *La religión socorrida por España* [Figura 2], onde podemos observar a figura de uma mulher desnuda cercada por serpentes, símbolo das heresias, enquanto uma segunda figura feminina, portando escudo com o brasão de armas de Felipe II, vem diante de um exército. Ao centro da pintura, no plano ao fundo, uma figura de turbante sobre uma composição de cavalos no mar faz referência ao poder naval do inimigo turco [Figura 8] (MULCAHY, 2006, p. 7).

**Figura 8 - Ticiano. Detalhe da figura de turbante sobre uma composição de cavalos ao mar de *La religión socorrida por España*.**



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 entre a frota turca e a da Santa Liga, localizada em último plano no centro da pintura [Figura 9]. É na figura do infante Dom Fernando que está centrada a pintura, e, conseqüentemente, na garantia que o nascimento da criança assegurava para a linha sucessória da Casa de Áustria no trono espanhol.

**Figura 9 - 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 (*Apud FALOMIR, 2005, p. 153*).

A postura de Felipe II, elevando seu herdeiro, foi destacada por Panosky (2003, p. 85). A fórmula já era conhecida, ao menos por três séculos, em ilustrações frequentes do *ad te levavi* em diversos livros litúrgicos, missais e saltérios [Figura 10 e 11]. Neles, o versículo inicial do salmo 24, *ad te domine, levavi animam meam* (“a ti, Senhor, elevo minha alma”), encontra-se 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 “eivar” um príncipe recém-nascido, segundo Panofsky (*Idem*), seria pouco frequente, o que supõe que pode ter sido uma sugestão consciente do programa pictórico elaborado por Madri e enviado a Ticiano.

**Figura 10 - Desconhecido. Iluminura em manuscrito holandês (Detalhe). c. 1300-1320. Pigmento à base de água e ouro em pergaminho.**<sup>22</sup>



**Figura 11 - Luçon Mestre. Pontifical-missal d'Étienne Loypeau, évêque de Luçon à destination de Jean de Berry Ad Te Levavi (Detalhe).**



**Fonte:** Biblioteca Nacional da França, Paris. Iluminura em pergaminho. c. 1405.<sup>23</sup>

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 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” [Figura 12]. 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 (2007, p. 195, Nota 8) 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 VECELLIUS EQUES. CAES. FECIT*, em um pergaminho colado sobre uma das colunas do cenário.

**Figura 12 - Ticiano. Detalhe da inscrição. Felipe II, después de la victoria de Lepanto**



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 [Figura 13]. Pallucchini (1969, p. 194) apontou um tom “tintoretiano” ao escorço [Figura 14], que seria pouco usual nas pinturas do cadorino. Esse detalhe fez

com que Falomir (2005, p. 157) 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 se perdeu num incêndio do Palácio Ducal em 1577.

**Figura 13 - Ticiano. Detalhe do escorço. Felipe II, después de la victoria de Lepanto.**



**Figura 14 - Jacobo Tintoretto. Milagre de São Marcos libertando o escravo.**



**Fonte:** Gallerie dell'Accademia, Veneza. c. 1548. Óleo sobre tela, 416 cm x 544 cm.<sup>24</sup>

Entretanto, o escorço, às vezes mais ousado e em outras menos, de forma alguma era uma novidade ou um recurso pouco recorrente nas pinturas de Ticiano, como podemos observar em obras como: *Caim e Abel* [Figura 15]; *Perseu e Andrômeda* [Figura 16]; *O rapto de Europa* [Figura 17]; *Tício* [Figura 18]; entre outras.

**Figura 15 - Ticiano. Caim e Abel.**



**Fonte:** Santa Maria della Salute, Veneza. 1542-1544. Óleo sobre tela. 298 cm x 282 cm.<sup>25</sup>

**Figura 16 - Ticiano. Perseu e Andrômeda.**



**Fonte:** Wallace Collection, Londres. 1554-1556. Óleo sobre tela. 185 cm x 199 cm.<sup>26</sup>

**Figura 17 - Ticiano. O rapto de Europa.**



**Fonte:** Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. 1559-1562. Óleo sobre tela. 185 cm x 205 cm.<sup>27</sup>

**Figura 18 - Ticiano. Ticio.**



**Fonte:** Museu Nacional do Prado, Madri. c. 1565. Óleo sobre tela. 253 cm x 217 cm.<sup>28</sup>

O “estilo espanhol” da composição da alegoria fica mais evidente quando comparamos com as tradicionais pinturas votivas realizadas por Veneza. Nas obras realizadas 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) [Figura 19], 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).

**Figura 19 - Paolo Veronese. Retrato votivo do Dux Sebastiano Vernier**



**Fonte:** Palácio Ducal, Veneza. c. 1582-1583. Óleo sobre tela, 285cm x 565 cm.<sup>29</sup>

Como destaca Falomir (2005, pp. 156), é possível pensar que as diferenças compositivas entre as telas de Veronese e Ticiano traduzem 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 (*Idem*, p. 158). Testemunho de sua popularidade são as réplicas e variações conservadas e documentadas. Uma das cópias teria sido encomendada para o duque Guiobaldo II de Urbino, pelo seu agente em Veneza, após ver o quadro no ateliê de Ticiano em maio de 1573, e outra pelo secretário espanhol de Felipe II, Antonio Pérez.

A localização do quadro após ser recebido na corte espanhola ainda permanece difícil de definir. É preciso ter consciência de que o significado de uma pintura não está dado 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, por 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 a cavalo em Mühlberg*, ambos de Ticiano (*Idem*, p. 164). Gerard-Powell (1998, p. 339), 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. Contudo, Falomir (2005, p.

164) descarta a hipótese ao afirmar que isso não explicaria por que essas e não outras pinturas foram depositadas ali, além do fato de a 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 (*Idem*, 164-165).

### *Considerações finais*

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. O caráter votivo do quadro explica tanto o todo quanto 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.

*Felipe II, después de la victoria de Lepanto* é um raro exemplo de quadro do gênero alegórico do monarca espanhol. Nesse 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. Essa tipologia não era muito apreciada ou difundida na Monarquia Católica da época, como podemos observar no exemplo de outro quadro realizado por Ticiano, *Carlos V a cavalo em Mühlberg* (Madri, Museu do Prado). O gosto estético dos Habsburgo espanhóis tradicionalmente preferia retratos com uma maior discricção na hora de celebrar acontecimentos bélicos.

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.

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 atribuímos 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 se refere à eficácia da imagem. Parece claro que no programa pictórico não foi muito eficaz na clareza com relação à alegoria apresentada, inclusive entre letrados como Carducho houve ambiguidade na interpretação da figura alada no quadro, entendida 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 vitórias de Carlos V (CLOULAS, 1967, p. 244; FALOMIR, 2003, p. 246). Contudo, após Lepanto, Felipe achou oportuno recorrer ao pintor 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. Nesse caso, os meios técnicos a serviço da história da arte puderam auxiliar, com a escassa documentação disponível, o esclarecimento de algumas questões.

## Referências

- BAXANDALL, Michel. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. O ofício do historiador. Vol. 23, n. 45, ANPUH, 2003. p. 11-36.
- BORJA DE SAN ROMAN, Francisco de. *Alonso Sánchez Coello, ilustraciones a su biografía*. Lisboa: Amigos do Museu de Arte Antiga, 1928.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias [1633]*. CALVO SERRALLER, F. (Ed.). Madrid: Turner, 1979.

- CHECA CREMADES, Fernando. Prólogo. In: PANOFISKY, Erwin. *Tiziano*. Problemas de iconografía. Madrid: Akal, 2003.
- CLOULAS, Annie. Documents concernant Titien conserves aux Archives de Simancas. *Mélanges de La Casa de Velázquez*, III, 1967.
- ELKINS, James. *Visual culture: a sceptical introduction*. Londres: Routledge, 2003.
- ELLIOTT, John. *La Europa dividida (1559-1598)*. Barcelona: Crítica, 2002.
- FALOMIR, Miguel. Tiziano. Alegoría, política, religión. In: VVAA. *Tiziano y el legado veneciano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- FALOMIR, Miguel. (Ed.). *Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.
- FERNIE, Eric. *Art History and Its Methods*. Londres: Phaidon Press, 1995.
- FLETCHER, Jennifer. La vrai ressemble. Les portraits de Titien. In: POMMIER, E.; CASTELNUOVO, E.; PAOLUCCI, A. (Org.). *Titien*. Le pouvoir en face. Paris: Skira, 2006.
- GERARD-POWELL, Véronique. 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: Argenteria, 1998.
- GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (sécs. XVI-XVIII)*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.
- HOWELLS, Richard. *Visual culture*. Cambridge: Polity, 2003.
- MANCINI, Matteo. El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas. In: CHECA CREMADES, Fernando (Dir.). *Felipe II, un monarca y su época*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998.
- MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura [1675]*. GALLEGO, Julián. (Ed.). Madrid: Akal, 1988.
- MIRA CABALLOS, Esteban. *Las armadas imperiales*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2005.
- MORENO VILLA, José. Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado. *Archivo Español de arte y arqueología*. Madrid, IX, 1933.
- PALLUCCHINI, Rodolfo. *Tiziano e il manierismo europeo*. Vol. I. Firenze: Leo S. Olschki Editore. 1969.
- PANOFISKY, Erwin. *Tiziano*. Problemas de iconografía. Madrid: Akal, 2003.
- PANOFISKY, E. Iconografía e Iconología: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença. In: \_\_\_\_\_. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PARKER, Geoffrey. *El ejército de Flandes y el camino español 1567-1659*. Madrid: Alianza, 2006.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *La batalla de Lepanto*. Madrid: Sílex, 2008.
- VARGAS-HIDALGO, Rafael. *Guerra Y Diplomacia en el Mediterraneo: Correspondencia inédita de Felipe II con Andrea Doria y Juan Andrea Doria*. Madrid: Polifemo, 2003.
- WETHEY, Harold Edwin. *The paintings of Titian*. The portraits. Vol. II. London: Phaidon, 1971.

## Notas

<sup>1</sup> 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 (1548-1558)*. 2013. 217 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2011. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1693.pdf>>. Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>2</sup> Disponível em: <[http://www.museodelprado.es/imagen/alta\\_resolucion/P00431.jpg](http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00431.jpg)> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>3</sup> 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. O choque entre a cristandade e o islã se achava no núcleo das interpretações, resistindo com êxito a toda sorte e transformações historiográficas. Ver: RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *La batalla de Lepanto*. Madrid: Sílex, 2008. p. 10 e ss.

<sup>4</sup> Felipe II (1527-1598), filho primogênito do imperador Carlos V e Isabel de Portugal, casou-se pela primeira vez em 1543, com a princesa Maria de Portugal (1543-1545). Desse matrimônio, nasceu o príncipe Dom Carlos (1545-1568), em quem foi depositada a esperança sucessória e morto em 1568. 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.

<sup>5</sup> Ver: CHECA CREMADES, Fernando. *Felipe II, mecenas de las arte*. Madrid: Nerea, 1992. p. 172-173; \_\_\_\_\_. *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea, 1994, p. 56. Para um relato sobre a sala, ver: BROWN, Jonathan. *La sala de batallas de El Escorial*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

<sup>6</sup> Ver: GOMBRICH, Ernst. 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. p. 62-68; FENLON, Iain. Lepanto: Le arti della celebrazione nella Venezia del Rinascimento. In: BRANCA, Vittore; OSSOLA, Carlo. (Eds.). *Crisi e Rinnovamento nell'autunno Del Rinascimento a Venezia*. Firenze: Prometeo Libri, 1991. p. 373-406.

<sup>7</sup> Disponível em: <[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Cervantes/graf/fotos/30\\_s.jpg](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Cervantes/graf/fotos/30_s.jpg)> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>8</sup> A sucessão de mortes na família de Felipe II não passou em vão, gerando rumores e especulações. As mais extravagantes histórias circulavam em Madri e pela Europa. O mistério em volta da morte do príncipe deu origem a diversas intrigas que vieram a constituir a *leyenda negra*, inclusive culpando a morte de Dom Carlos e de Isabel ao próprio Felipe II. Sobre a *leyenda negra* espanhola, ver: GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *La Leyenda Negra*. Historia y opinión. Madrid: Alianza, 1992; PÉREZ, Joseph. *La leyenda negra*. Madrid: Gadir, 2009.

<sup>9</sup> 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 Monarquia Católica contra o Islã, a revolta era relacionada como prova dos perigos que ameaçavam o cristianismo se não completassem a cruzada contra o islamismo. 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. Sobre a revolta, ver: CARO BAROJA, Julio. *Los moriscos del Reino de Granada*. Madrid: Itsmo, 2000.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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 Península Ibérica 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, Charles. *Don John of Austria*. London/New York: Eyre & Spottiswoode, 1967.

<sup>12</sup> Paxá era um elevado título dignitário dentro do sistema político-militar do império otomano.

<sup>13</sup> Para maiores detalhes sobre a batalha, ver: RIVERO RODRÍGUEZ, 2008, p. 165-186.

<sup>14</sup> Para mais detalhes sobre a difusão e recepção da vitória de Lepanto, ver: RIVERO RODRÍGUEZ, 2008, p. 249 e ss.

<sup>15</sup> Realizada em forma de alegoria astrológica por Parrasio, é explicada pelo pintor em uma carta enviada a corte da Monarquia Católica. Parrasio, que confiava ganhar o favor de Felipe II com sua erudita celebração do nascimento de um herdeiro, não surpreendeu o gosto do monarca. CHECA CREMADES, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea, 1994. p. 56.

<sup>16</sup> Disponível em: <[http://www.museodelprado.es/imagen/alta\\_resolucion/P00430.jpg](http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00430.jpg)> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>17</sup> Disponível em: <[http://www.museodelprado.es/imagen/alta\\_resolucion/P00479.jpg](http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00479.jpg)> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>18</sup> Digitalizado de PANOFKY, 2003. p. 23.

<sup>19</sup> Digitalizado de FALOMIR, Miguel. (Ed.). *Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003. p. 289.

---

<sup>20</sup> Sobre a entrada ver: CHAVES MONTOYA, María Teresa. La entrada de Ana de Austria en Madrid (1570) según la relación de López de Hoyos. Fuentes iconográficas. *Boletín del Museu e Instituto Camón Aznar*, XXXVI, 1989. p. 91-105.

<sup>21</sup> Disponível em: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Tizian\\_039.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Tizian_039.jpg)> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O122517/manuscript-unknown>> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>23</sup> Disponível em: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Pontifical-missel\\_%C3%A0\\_1%27usage\\_de\\_Lu%C3%A7on\\_-\\_BNF\\_Lat8886\\_f94\\_Ad\\_Te\\_Levavi.jpeg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Pontifical-missel_%C3%A0_1%27usage_de_Lu%C3%A7on_-_BNF_Lat8886_f94_Ad_Te_Levavi.jpeg)> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://lostonsite.files.wordpress.com/2009/12/venecia-la-academia-tintoretto-san-marcos-liberando-un-esclavo-1566.jpg>> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>25</sup> Disponível em: <<http://www.wga.hu/art/t/tiziano/01b/4cain.jpg>> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>26</sup> Disponível em: <[http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection\\_detail.\\$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=SdetailView&sp=4&sp=Sdetail&sp=0&sp=F](http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=SdetailView&sp=4&sp=Sdetail&sp=0&sp=F)> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>27</sup> Disponível em: <<http://asset1.gardnermuseum.org/FILE/1508.jpg?w=800&h=750>> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>28</sup> Disponível em: <[https://www.museodelprado.es/imagen/alta\\_resolucion/P00427.jpg](https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00427.jpg)> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://uploads4.wikipaintings.org/images/paolo-veronese/votive-portrait-of-doge-sebastiano-venier-1582.jpg>> Acesso em: 13 de jan. de 2015.

Artigo recebido em: 20/02/2015. Aprovado em: 14/04/2015.