



ARTE E DIPLOMACIA: RETRATOS E NEGOCIAÇÕES MATRIMONIAIS (SÉCULOS XV E XVI)

ART AND DIPLOMACY: PORTRAITS AND MARRIAGE NEGOTIATIONS (15TH AND 16TH CENTURIES)

Douglas Mota Xavier de Lima*

Universidade Federal do Oeste do Pará – UFOPA

<https://orcid.org/0000-0002-7197-7930>

dougmotahistoria@gmail.com

RESUMO: O artigo analisa a produção de retratos em duas negociações de casamentos entre os séculos XV e XVI, o enlace matrimonial de Filipe, o Bom, duque de Borgonha, com a infanta D. Isabel de Portugal, e as negociações de Henrique VII, rei da Inglaterra, com Margarida de Áustria. O estudo evidencia a importância dos retratos para a diplomacia e as relações estabelecidas entre as práticas diplomáticas e o cenário cultural do período, marcado pelo desenvolvimento artístico em diferentes partes da Europa e por novas referências estéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Diplomacia; casamentos; retratos.

ABSTRACT: The article analyzes the production of portraits in two marriage negotiations between the 15th and 16th centuries, the marriage between Philip the Good, Duke of Burgundy, with the Infanta D. Isabel of Portugal, and the negotiations between Henry VII, King of England, with Margaret of Austria. The study highlights the importance of portraits for diplomacy and the relationships established between diplomatic practices and the cultural scene of the period, marked by artistic development in different parts of Europe and by new aesthetic references.

KEYWORDS: Diplomacy; marriages; portraits.

* Professor Adjunto da Universidade Federal do Oeste do Pará, campus Santarém, na área de História Antiga, Medieval e Moderna. Coordenador do LEGATIO: Grupo de Pesquisa, Ensino e Extensão em História Medieval e Ensino de história. Vice-líder do Sigillum: Estudos sobre Diplomacia e história diplomática. Membro da Rede Brasileira de Estudos em História Moderna (H_Moderna), da American Academy of Research Historians of Medieval Spain (AARHMS), da Renaissance Society of America (RSA), da Royal Studies Network, do Scriptorium - Laboratório de Estudos Medievais e ibéricos da UFF e do Grupo de Estudo e Pesquisa em História do Baixo Amazonas.

INTRODUÇÃO

A diplomacia é comumente associada ao uso apurado da linguagem para a negociação e o diálogo entre estados, uma linguagem especializada, caracterizada pelo emprego de termos codificados, eufemismos e silêncios capazes de induzir ações ou omissões nas relações diplomáticas. No entanto, embora desde a antiguidade greco-romana a diplomacia esteja deveras atrelada à arte da oratória e da retórica, aspectos acentuados com o humanismo renascentista, os elementos visuais também desempenharam ao longo do tempo um papel crucial para a diplomacia, não constituindo apenas ornamentos cerimoniais ou acessórios das negociações diplomáticas. (CONSTANTINOU, 2018) Não obstante, compreender a importância das artes visuais para as práticas da diplomacia, ou deslocar para o centro da pesquisa as fontes visuais, implica, necessariamente, numa revisão sobre o campo da história da diplomacia ou da história diplomática.

A diplomacia como objeto de investigação constitui uma área tradicional da História que recua à própria institucionalização do campo disciplinar, nos séculos XVIII e XIX. Nesse período formou-se a história diplomática, ligada ao viés nacionalista e cientificista em voga na produção historiográfica, direcionada à exposição das relações entre os Estados. Para tal, estabeleceram-se documentos seguros que pudessem compor a história de cada estado-nação e as relações internacionais, fontes escritas que, como era a crença do pensamento científico do período, veiculavam de forma segura e imparcial os acontecimentos. Esse viés, como se pode inferir, deixou em segundo plano parte das fontes narrativas, por vezes desacreditadas por critérios de autenticidade e autoria marcantes na historiografia da época, e as fontes visuais, consideradas como meramente ilustrativas.

A passagem da história diplomática para a área das Relações Internacionais, nas primeiras décadas do século XX, não alterou substancialmente esse quadro, visto que o novo campo disciplinar estruturou-se em torno do Estado e da documentação produzida por ele, inclinando-se sobremaneira à época contemporânea. (CASTAÑARES, 1992) Os ares de renovação começaram a se esboçar em meados do século, por um lado, com as críticas ao paradigma realista das relações internacionais e a incorporação de uma agenda diversa tanto para a relação entre os estados, como para as relações estabelecidas entre agências e outros atores internacionais não estatais; por outro lado, com a constituição da nova história política, campo interdisciplinar pautado no diálogo com áreas como a Antropologia e a Ciência Política, que ressignificou a compreensão do poder e da política.

(LIMA, 2015) No bojo dessas discussões, em inícios do novo milênio Michael Hogan (2004) declarou que, após algumas décadas de introspecção crítica, a história diplomática deixava as margens dos estudos históricos e, revitalizada pela globalização e pelo multiculturalismo, estava em vias de um grande renascimento, movimento que se convencionou denominar de nova história da diplomacia.

Em tom igualmente vanguardista, John Watkins afirmou que: “Chegou a hora de uma reavaliação multidisciplinar de um dos mais antigos e tradicionalmente um dos mais conservadores subcampos da disciplina moderna da história: o estudo da diplomacia pré-moderna” (WATKINS, 2008, p. 1).¹ Referindo-se especialmente ao estudo da diplomacia anterior à paz de Westfália (1648), as palavras de Watkins deram voz a esse movimento de reavaliação multidisciplinar da área e de constituição de uma nova história da diplomacia, uma história multidisciplinar, fundada numa noção alargada de práticas diplomáticas que abarca interações culturais e uma variedade de atores sociais, afastando-se, conseqüentemente, de uma ode ao Estado e de abordagens voltadas a enfoques exclusivamente institucionais e militares. Esse revigoramento das pesquisas sobre a diplomacia enraizou-se primeiramente nos trabalhos relativos ao contexto italiano entre os séculos XIV e XVI, que demonstraram a diversidade inerente ao processo de aprimoramento do dispositivo diplomático pelas autoridades italianas.² Os ecos da nova história da diplomacia também estabeleceram diálogos com os estudos sobre a cultura. Assim, ao passo que na historiografia convencional a cultura era considerada como elemento secundário do exercício da diplomacia, após a “*cultural turn*” as pesquisas empreenderam uma ampla revisão e incorporação de novos temas e documentos, com as investigações atuais deslocando para o centro dos debates os elementos culturais. (REYNOLDS, 2006)³

Em meio à amplitude da virada cultural, os estudos sobre a diplomacia pré-moderna têm ressaltado, entre outros aspectos, o papel das artes para as práticas diplomáticas do período, com investigações analisando as artes cênicas, a literatura, as artes visuais, a cultura material e suas respectivas interseções com a diplomacia. Exemplificam

¹ “The time has come for a multidisciplinary reevaluation of one of the oldest, and traditionally one of the most conservative, subfields in the modern discipline of history: the study of premodern diplomacy”. (tradução livre)

² Há uma vasta e significativa produção a partir dos anos 1990, sendo representativos do revigoramento dos estudos os trabalhos de Fubini (1994) e Frigo (2000).

³ A citada reorientação abarca as pesquisas sobre a diplomacia pré-moderna, temática do presente artigo, mas também se manifesta nas investigações acerca das relações internacionais na contemporaneidade. Exemplificam essa tendência em relação ao tempo presente: Bound, Briggs, Holden e Jones (2007) e Carta e Higgott (2020).

essa tendência o trabalho de Timothy Hampton, *Fictions of embassy: literature and diplomacy in Early modern Europe* (2009) e as coletâneas de Adams e Cox, *Diplomacy and Early modern culture* (2011), Bierdermann, Gerritsen e Riello, *Global Gifts: the material culture of diplomacy in Early modern Eurasia* (2017), e Sowerby e Craigwood, *Cultures of diplomacy and literary writing in the Early modern world* (2019). No que se refere às pinturas, os estudos organizados por Elizabeth Cropper, *The Diplomacy of Art: artistic creation and politics in Seicento Italy* (2000), e José Luis Colomer, *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII* (2003), resultados de colóquios realizados em Florença, 1998, e Madrid, 2001, permanecem como obras seminais, responsáveis por demonstrar que a arte desempenhava um papel relevante nas relações diplomáticas europeias do século XVII, criando uma linguagem de comunicação visual capaz de facilitar negociações, veicular mensagens e construir laços de afinidade.

Não obstante, o papel da arte para a diplomacia não é atributo exclusivo do século XVII. De fato, pode-se recuar alguns séculos a fim de delimitar as relações íntimas entre pinturas e diplomacia, em especial no que se refere aos usos das pinturas para representar grandes feitos militares ou alianças dinásticas. Do mesmo modo, ao menos desde o século XIV evidencia-se a presença de artistas, em especial pintores, como embaixadores ou como membros de relevo nas embaixadas, o que contribuiu para a ampliação das trocas artísticas por meio das missões diplomáticas e para o gradativo estabelecimento dos embaixadores como agentes culturais. (HOWARTH, 1997) Na década de 1370, por exemplo, sabe-se que Andrea Vanni atuou como enviado diplomático em Avignon, Nápoles e Roma, e Bartolo di Fredi teve atividades diplomáticas ao serviço dos governos de Siena e Montalcino, as primeiras evidências da diplomacia conduzida por artistas. (WARNKE, 1985) A presença cada vez mais recorrente de pintores nas missões diplomáticas demonstra que arte e diplomacia estavam imbricadas, simbiose que se acentuou nos séculos seguintes e fez com que, no século XVI, os escritos sobre o ofício da diplomacia passassem a prescrever que, além das técnicas e da astúcia da negociação, o conhecimento da arte era essencial aos embaixadores. (MATTINGLY, 1964)

A fim de discutir a relação entre arte e diplomacia na época que se convencionou denominar de Renascimento, o presente artigo se propõe a analisar a produção de retratos em duas negociações de casamentos entre os séculos XV e XVI: as tratativas do enlace matrimonial de Filipe, o Bom, duque de Borgonha, com a infanta D. Isabel de Portugal (1428-1430), e as negociações para o casamento de Henrique VII, rei da Inglaterra (1404-1405). O estudo também procura demonstrar as relações estabelecidas entre as práticas

diplomáticas e o cenário cultural do período, marcado pelo desenvolvimento artístico em diferentes partes da Europa e por novas referências estéticas.

RETRATOS, CASAMENTOS E DIPLOMACIA

Ao tratar das relações entre artes visuais e diplomacia, os retratos ocupam lugar de destaque nas discussões, fornecendo um meio útil de explorar o relacionamento complexo entre arte e diplomacia. Como analisa Tracey Sowerby (2014), retratos de governantes, medalhas e outras imagens de figuras políticas, foram amplamente utilizados na prática diplomática moderna, assim como imagens de batalhas e alegorias clássicas. Sowerby ressalta que o retrato renascentista era entendido como substituto da pessoa que representava, condição que o tornava útil aos governantes que buscavam criar e manter afinidades políticas. Considerados instrumentos principais da política artística das cortes, seja internamente nos ambientes cortesãos ou externamente nas relações com as demais cortes, os retratos foram constantemente utilizados como presentes e como meio de representar importantes acontecimentos. Não obstante, um dos principais usos diplomáticos dos retratos foram nas negociações matrimoniais. (COLOMER, 2003b)

Casamentos entre casas principescas eram uma forma de pacificação entre partes em guerra, de estabelecimento de alianças dinásticas e de transferência de bens e territórios, envolvendo questões como heranças, dotes, o prestígio e a honra ligados ao sangue do esposo ou esposa pretendidos. Ao lado dos fatores políticos, outros elementos eram levados em conta nas escolhas matrimoniais, sobretudo em relação às mulheres: a idade e a ausência de defeitos físicos, associadas à capacidade de fornecer herdeiros; as virtudes e boas maneiras, refletindo a educação esmerada esperada da dama e o papel futuro que ela exerceria na corte de destino; e eventualmente a beleza. (MOEGLIN, 2017) Para essa derradeira dimensão, em finais do século XIV, tornou-se comum a prática de elaborar um retrato realista das partes em negociação, especialmente das princesas.

A nova prática evidencia que o exercício da diplomacia acompanhava e incorporava as inovações do período, visto que nessa época a arte do retrato se afirmou e passou a ocupar lugar de destaque na produção artística da Europa. Como assinala Norbert Schneider (2002), entre o século XV e o século XVII a arte do retrato ganhou novo relevo com a renovação da representação individualizada e realista das pessoas, inicialmente de estratos sociais elevados e, gradativamente, de outros setores da sociedade – como mercadores, banqueiros, artesãos e humanistas. Ademais, a arte do retrato se diversificou com o desenvolvimento de retratos de corpo inteiro, retratos de três quartos e retratos de

cabeça e ombro, variando em ângulos de representação – frontal, perfil, entre outros. Schneider afirma que um critério essencial dos retratos de finais do medievo e do Renascimento, que os caracteriza frente às produções do século XIX, por exemplo, é a semelhança verificável, posto que no período observa-se a intensificação das demandas naturalistas por uma fiel imitação pictórica da realidade. Para o autor, nas primeiras obras do gênero, com as de Jan van Eyck, a questão da beleza e da feiura não eram categorias centrais das representações, contudo, ao final do século XV, com os novos estudos acerca das proporções ideais, estabeleceram-se normas estéticas acerca da beleza que impactaram a produção dos retratos.

Um dos primeiros exemplos conhecidos de missões diplomáticas que incorporaram retratos ocorreu em 1414, quando o duque de Borgonha, João sem Medo, contratou mestre Vranque, pintor de Mechelen, para produzir um retrato de Catherine de Borgonha para as tratativas matrimoniais com o rei da Inglaterra, Henrique V. O duque João almejava o enlace desde 1411, mas fracassou em suas tentativas. Anos depois, aproveitando-se das primeiras realizações do chamado renascimento artístico do norte da Europa, que floresceu de maneira especial nas terras da Borgonha, o duque optou por acrescentar o retrato nas negociações, escolha que possivelmente almejava oferecer um novo recurso para fortalecer os argumentos dos embaixadores borguinhões nas tratativas. Com auxílio do retrato ou não, durante as negociações os representantes do rei inglês escolheram estabelecer contrato de casamento com Catherine de Borgonha, a dama retratada, e não com sua irmã, Anne. (ARMSTRONG, 1983) Em 1428, novamente a corte borguinã optou por usar os retratos como um recurso dos esponsais e incorporou o pintor Jan van Eyck na embaixada que tratou do enlace entre Filipe, o Bom, e Isabel de Portugal, numa clara demonstração da inserção dos pintores no ambiente cortesão e do enraizamento das artes na prática diplomática do ducado.

Se, em inícios do século XV, a presença dos retratos na diplomacia dos casamentos e a questão da beleza eram relativamente casuais para o desenvolvimento dos esponsais (MOEGLIN, 2017), o cenário mudou significativamente um século depois. Em meio ao aprofundamento do renascimento artístico e cultural, tanto a técnica da pintura dos retratos havia se desenvolvido significativamente, como o tema da beleza alcançara maior importância teórica e prática,⁴ em especial no ambiente cortesão cada vez mais afeito

⁴ Umberto Eco assinala que: “No século XV, sob efeito de fatores distintos, mas convergentes – a descoberta da perspectiva na Itália, a difusão de novas técnicas pictóricas em Flandres, o influxo do neoplatonismo sobre as artes liberais, o clima de misticismo promovido por Savonarola –, a Beleza foi concebida segundo uma dupla orientação que para nós, modernos, parece contraditória, mas que para os homens da época era, ao contrário, coerente. A Beleza é, de fato, entendida seja como imitação da

à exibição do poder, com ambos os elementos afetando as práticas diplomáticas, particularmente as negociações matrimoniais. Em 1504, por exemplo, Henrique VII da Inglaterra, demandou insistentemente ao embaixador espanhol em Londres um retrato de Joana, rainha viúva de Nápoles, a fim de prosseguir com as negociações de casamento. Sem receber a imagem, enviou embaixada e instruiu seus embaixadores para encontrar um artista que pintasse o retrato para concordar em semelhança o mais próximo possível do próprio rosto da dita rainha, condicionando as tratativas ao acesso ao retrato.

Figura 1. Retrato de Cristina da Dinamarca (1538)



Fonte: Retrato de Cristina da Dinamarca, duquesa de Milão, 1538. Pintor: Hans Holbein. Óleo sobre carvalho, 179,1 x 82,6 cm. Londres, National Gallery, NG2475. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-christina-of-denmark-duchess-of-milan#VideoPlayer96150>

Outro caso, ainda mais emblemático da importância adquirida pelos retratos nas negociações de casamento, ocorreu em 1538 e 1539, quando o pintor Hans Holbein, ícone

natureza segundo regras cientificamente estabelecidas, seja como contemplação de um grau de perfeição sobrenatural, não perceptível com a visão, porque não completamente realizado no mundo sublunar” (ECO, 2004, p. 176). O autor acrescenta que, ao lado dessas reflexões teóricas, uma série de questões práticas se acentuaram nas pinturas do período, tais como: quais cânones, gostos e costumes sociais permitem considerar “belo” um corpo? Nesse sentido, de acordo com Eco, diferentemente dos séculos anteriores, a mulher renascentista se destacava por saber cuidar e mostrar, sem reticências, o próprio corpo, aspectos que alteraram a percepção sobre a Beleza e contribuíram para a exaltação do corpo feminino. Conforme Veronique Nahoum-Grappe (1994), a questão da beleza expressa ainda os laços específicos entre os lugares de poder e as ênfases do parecer, vínculo exacerbado nas cortes europeias do período que passam a utilizar a ênfase ostentatória das aparências como sinal espetacular de poder, envolvendo elementos como o vestuário, as joias e a beleza corporal dos membros da corte, particularmente das mulheres.

da arte quinhentista, foi enviado por Henrique VIII em missões diplomáticas para pintar retratos de noivas em potencial. A escolha matrimonial era de suma importância para o trono inglês e sabe-se que Holbein pintou retratos de Cristina da Dinamarca, Louise de Guise, Anna de Lorraine e Anne de Cleves. Dessas obras, apenas a primeira e a última sobreviveram. A pintura de Cristina (Figura 1) é considerada um dos melhores retratos femininos já realizados e, de acordo com relatos da época, parece ter impressionado o monarca – que após ver a imagem apresentou melhora de humor e passou a solicitar que os músicos da corte tocassem constantemente –, favorecendo o desejo pela consumação do enlace matrimonial. Trata-se de um retrato de corpo inteiro, com a proposta de representar tanto o rosto como a estatura da princesa, seguindo os pedidos do monarca. No entanto, nem a beleza de Cristina, a qualidade do retrato e nem o interesse do rei foram suficientes para o desfecho positivo do casamento, que não veio a ocorrer por uma série de obstáculos políticos. (WILSON, 2006)

A segunda pintura, o retrato de Anne de Cleves (Figura 2), também impressionou Henrique VIII. Contudo, o descompasso entre a expectativa gerada pela imagem, que incentivou o avanço nas tratativas de casamento, e o encontro entre as partes é uma das páginas mais conhecidas da história político-diplomática do reinado de Henrique VIII, tendo contribuído para o descenso de Cromwell na corte inglesa e para a criação de uma verdadeira lenda em torno das feições e traços corporais de Anne de Cleves. Como argumenta Derek Wilson (2006), o encontro do pintor com Anne confirmou o relato dos embaixadores que anteriormente contataram a corte do duque de Cleves para iniciar as negociações dos esponsais: a jovem de cerca de vinte anos era agradável, mas não se destacava pela beleza. Assim, contrastando com a simplicidade do retrato de Cristina da Dinamarca, onde o pintor concentrou a atenção no rosto e nas mãos, deixando a beleza da dama falar por si, no retrato de Anne de Cleves a opção de Holbein foi oposta, desviando a atenção das feições da princesa para as joias, o elaborado vestido e a cobertura do cabelo cravejada de pedras preciosas. O retrato agradou ao monarca, assim como os relatos dos embaixadores, levando à conclusão do acordo de casamento, no entanto, o enlace não sobreviveu às intempéries dos primeiros encontros entre as partes e, mesmo desconsiderando parte da lenda em torno do acontecimento e da feiura da jovem dama, o fato é que Henrique VIII não se agradou da princesa alemã, insatisfação relacionada, entre outros elementos, às feições de Anne de Cleves. (NORTON, 2011)

Figura 2. Retrato de Anne de Cleves (1539)

Fonte: Retrato de Anne de Cleves, 1539. Pintor: Hans Holbein. Óleo sobre pergaminho, 60 x 40 cm. Paris, Museu do Louvre, INV. 1348. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anne_of_Cleves,_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg#/media/File:Anne_of_Cleves,_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg

Esses exemplos permitem observar que os pintores e os retratos estavam inseridos nas práticas diplomáticas desde finais da Idade Média, sendo tais presenças acentuadas nos séculos seguintes conforme as exigências da cultura de corte e da estética se desenvolveram. Os retratos tornaram-se, portanto, parte integrante das negociações de casamentos, tanto constituindo presentes entre as cortes, como em forma de representação realista que visava dar a conhecer as partes ligadas no consórcio. A qualidade dos retratos ou a beleza/feiura dos nubentes não explicam isoladamente o sucesso ou o fracasso das negociações, no entanto, esses elementos exerciam relevante papel nas tratativas, podendo contribuir ou prejudicar o desfecho dos esponsais. Feito esse panorama, analisam-se a seguir dois casos, um de inícios do século XV e outro do século XVI, que permitem notar a inserção dos retratos nas negociações matrimoniais do período.

O RETRATO DE ISABEL E O CASAMENTO ENTRE A BORGONHA E PORTUGAL

Em outubro de 1428, os embaixadores do duque de Borgonha, Filipe, o Bom, iniciaram uma longa viagem a fim de negociar o casamento do duque com a infanta D. Isabel de Avis, filha de D. João I e Filipa de Lancaster. A ilustre comitiva foi composta por

Jean, senhor de Roubaix e Herzele, líder da missão, e acompanhada por Baudouin de Lannoy, senhor de Molembais, André de Toulangeon, senhor de Mornay, mestre Gilles d'Escornaix, doutor em decretos e auditor das petições do palácio, Guy Guibaut, conselheiro e governador das finanças, e Baudouin d'Ongnies, escudeiro e administrador das finanças. Outros homens também estiveram presentes na comitiva, como o rei de armas Flandres, possivelmente o responsável pela elaboração do relato da embaixada conservado em Bruxelas que narra as atividades da missão diplomática, e o pintor Jan van Eyck, um dos expoentes da pintura renascentista flamenga.

Tratava-se de uma embaixada de suma importância, afinal, em meio ao acirramento da Guerra dos Cem Anos e aos conflitos entre a casa de Borgonha e a monarquia Valois, o ducado borguinhão permanecia sem um herdeiro. Único filho de João Sem Medo e Margarida da Baviera, Filipe, o Bom, casou-se em 1409 com Michelle de Valois, filha de Carlos VI, rei da França, e tornou-se duque de Borgonha em 1419. O matrimônio não gerou herdeiros e, em julho de 1422, Michelle faleceu. Cerca de dois anos depois, em novembro de 1424, Filipe desposou Bonne de Artois, viúva do conde de Nevers, numa tentativa de reconciliação franco-borguinhã. Em setembro de 1425, a duquesa faleceu sem deixar herdeiros. (ARMSTRONG, 1983; SCHNERB, 2005) Assim, por volta dos trinta anos, Filipe, o Bom, alcançava a segunda viuvez sem herdeiros, um dos principais temores de qualquer governante do período. Restava ao duque retornar ao competitivo mercado matrimonial em busca de uma esposa capaz de garantir a continuidade da linhagem. Em 1427, a primeira opção foi a princesa Leonor de Aragão, filha de Fernando de Antequera e irmã de D. Alfonso V, o Magnânimo, mas os interesses do duque sucumbiram diante do projeto matrimonial concorrente oferecido pelos portugueses e negociado entre as cortes desde 1422, o qual resultou no casamento entre a infanta Leonor e D. Duarte, primogênito de D. João I. Sem demora o duque Filipe direcionou sua busca a outro reino ibérico, o reino de Portugal, que então tinha uma princesa apta ao casamento, filha dos reis de Avis e ligada à linhagem dos Lancaster.

Do lado português o projeto matrimonial era uma verdadeira ambição, tendo em vista os perenes laços comerciais luso-borguinhões e a importância da aliança com a Borgonha para a diplomacia portuguesa no mar do Norte. Estabelecida no trono com a ascensão de D. João, mestre da ordem de Avis, durante o conflito sucessório de 1383-1385, a nova dinastia necessitava legitimar-se à frente do reino de Portugal. As vitórias militares contra Castela e a posterior conquista de Ceuta, em 1415, foram fundamentais para tal legitimação, porém a construção de uma rede de alianças externas também era crucial.

(LIMA, 2014; RODRIGUES, 2017) Essas alianças começaram a ser estabelecidas com o casamento de D. João com Filipa de Lencastre, em 1387, e com o enlace de D. Beatriz, filha natural do monarca, com o conde de Arundel, em 1405. Restava desposar a vasta prole de filhos do casal régio.

Após tentativas fracassadas, foi apenas na década de 1420 que as tratativas ganharam novo fôlego na corte portuguesa. Entre 1422 e 1423, ao passo que iniciava a negociação para o consórcio entre D. Duarte e D. Leonor, D. João I enviou embaixada à Borgonha para propor o casamento de D. Isabel com Filipe, o Bom. O tema da aliança matrimonial foi apreciado pela assembleia borguinhã, mas não teve sucesso. Isabel era praticamente a única senhora na corte portuguesa desde a morte da rainha D. Filipa, em 1415, e desempenhava funções provavelmente muito semelhantes às de uma rainha, mas essas aptidões, somadas à exímia educação da donzela, não foram capazes de suscitar propostas de casamento. (SILVA, 2013) Em 1425, ciente da segunda viuvez do duque, uma nova embaixada foi enviada, mas o desfecho permaneceu negativo, sem que Filipe, o Bom, demonstrasse inclinação ao projeto matrimonial. (PAVIOT, 1995) Com mais de trinta anos e a falta de propostas de casamento, a concretização do matrimônio de Isabel mostrava-se cada vez mais difícil, sendo possível que a bastardia ligada à casa de Avis ainda ecoasse nas demais cortes da Europa e, conseqüentemente, envolvesse a donzela nesse estigma. Contudo, o cenário mudou rapidamente e, com o aumento das pressões para que o duque se casasse e tivesse herdeiros legítimos, em outubro de 1428, as iniciativas pelos esponsais foram assumidas pela Borgonha, sinalizando pela primeira vez um desfecho positivo à aliança pleiteada pelos portugueses há seis anos.

Em 19 de outubro de 1428, os embaixadores do duque de Borgonha adentraram em duas galés de Veneza, estacionadas no porto holandês de Sluss, e seguiram até a Inglaterra. A comitiva borguinhã enfrentou uma série de dificuldades entre a parada no reino inglês e a chegada a Portugal, aportando em terras lusitanas, na vila de Cascais, cerca de dois meses depois, no dia 16 de dezembro. Os embaixadores direcionaram-se para Lisboa, mas não encontraram o rei e sua corte. D. João I e os infantes de Avis estavam ausentes da urbe lisboeta residindo em outra cidade, Estremoz. Foi necessário que o rei de armas Flandres fosse até o monarca a fim de apresentar as cartas que explicavam a embaixada e organizar a recepção aos embaixadores. A comitiva foi orientada a aguardar em Arraiolos e foi recebida apenas em 13 de janeiro de 1429, na vila de Avis. O alojamento, a recepção, a audiência e as negociações foram realizadas devidamente, com as partes comunicando-se em latim, como era comum nos colóquios do período envolvendo

representantes de diferentes partes da Cristandade latina. As tratativas avançaram por quase sete meses, tempo suficiente para mensagens serem trocadas entre as cortes, informações sobre a fama e as virtudes de Isabel serem coletadas e o retrato da princesa ser terminado e enviado ao duque. (LÓPES DE CORSELAS, 2016)

Figura 3. Retrato de D. Isabel de Portugal



Fonte: Reprodução aguarelada do retrato da infanta D. Isabel, filha de D. João I, pintado em Avis, em janeiro de 1429, por Jean van Eyck, moço de câmara de Filipe o Bom, duque de Borgonha. ANTT, Códices e documentos de providência desconhecida, nº 201, 450x410mm, século XVII (?). Disponível em: <https://digitalrq.arquivos.pt/viewer?id=3909714>

A pintura em questão, conhecida por meio de uma cópia seiscentista conservada no Arquivo Nacional Torre do Tombo (Figura 3), consiste num retrato da infanta D. Isabel de meio corpo, em três quartos, com as mãos apoiadas no nicho arquitetônico que envolve a figura. Ladeando o nicho aparecem várias molduras e elementos ornados que encerram o texto: “Este é o retrato que foi enviado a Felipe, duque de Borgonha e de Brabante, da dama Isabel, filha do rei João de Portugal e do Algarve e senhor de Ceuta por ele conquistada, que foi depois mulher e esposa do sobredito duque Filipe”. De todo modo, ainda que o retrato original tenha se perdido, o relato da embaixada borguinã apresentado em 1430 atesta que Jan van Eyck, entre 13 de janeiro e 11 de fevereiro de 1429, produziu um retrato de Isabel que foi enviado para a apreciação do duque em duas vias, uma por terra e outra por mar, o que sugere que foi realizado em miniaturas incluídas nas cédulas por escrito.

Jan van Eyck era um artista da corte e sua presença na embaixada não foi fortuita. Sabe-se que foi servidor de João da Baviera e, a partir de 1425, foi incorporado à corte de Filipe, o Bom. Na corte borguinhã, alcançou rapidamente o apreço do duque, destacando-se entre os demais pintores à serviço de Filipe. (PAVIOT, 1990) A atividade diplomática do pintor não foi uma particularidade da embaixada de 1428-1430. Em 1426, nos meses de agosto e outubro, Van Eyck é mencionado por duas vezes fazendo viagens secretas a pedido do duque.⁵ Dois anos depois esteve presente na comitiva a Portugal – a única perfeitamente atestada – e, em 1436, aparece em nova missão secreta. (RIVIÈRE, 1992) No entanto, a participação de van Eyck na embaixada e a encomenda da pintura evidenciam a importância da missão e a complexidade dos critérios de escolha envolvidos na negociação do casamento.

Como era praxe nas negociações diplomáticas do período, os embaixadores borguinhões devem ter recebido instruções detalhadas de como proceder ao longo da missão e, em especial, dos termos a serem empregados no contrato de casamento. Conforme o relato, também é possível que os enviados tivessem orientações de quais informações levantar sobre a dama. Infelizmente, essas instruções não foram preservadas. Todavia, independentemente do documento, infere-se que os embaixadores não tinham autonomia para concluir o acordo desde a partida da comitiva. Como informa o relato da embaixada, o andamento da missão estava condicionado ao menos por dois elementos: as informações coletadas pelos embaixadores acerca da donzela portuguesa; e, como uma espécie de salvaguarda, o retrato de Isabel. De acordo com o cronista Georges Chastellain, entre inúmeras virtudes, Filipe, o Bom, tinha um vício, a luxúria, defeito deveras associado à visão, posto que o que agradava aos olhos do duque gerava cobiça em seu coração. (CHASTELLAIN, 1827) Considerando esse traço da personalidade de Filipe, avalia-se que a recepção do retrato feito por van Eyck deve ter sido positiva e, tanto quanto o relato dos embaixadores, deve ter contribuído para o avanço nas tratativas do casamento. Em 4 de junho, os representantes do duque retornaram a Portugal com autorização para prosseguirem com a assinatura do contrato matrimonial, o qual foi celebrado em 24 de julho. O retrato não explica isoladamente o sucesso das negociações matrimoniais entre Portugal e o ducado da Borgonha, mas a compreensão da complexa trama diplomática

⁵ A segunda missão, de outubro de 1426, é constantemente associada às negociações de casamento entre Filipe, o Bom, e D. Leonor de Aragão, ocorridas entre julho de 1427 e fevereiro de 1428. Contudo, como demonstrou Paviot (1990), Van Eyck esteve em Lille e em Bruges no período da embaixada, de modo que não pôde estar em Aragão.

envolvida no enlace passa, necessariamente, pela percepção de que os acordos políticos envolviam múltiplos fatores, entre eles a arte e a beleza.

OS RETRATOS E O SEGUNDO CASAMENTO DE HENRIQUE VII DA INGLATERRA

O retrato de Henrique VII, pintado em 1505, compõe uma complexa trama matrimonial envolvendo diferentes casas monárquicas em inícios do século XVI e oferece uma série de contrastes em relação às negociações citadas anteriormente. Ele é o ponto derradeiro das tratativas diplomáticas de Henrique para encontrar uma nova esposa após a morte da rainha Elizabeth de York, em 1503, e nessa busca os retratos ocuparam um lugar de destaque nas negociações.

Ainda em 1503, Henrique VII dispôs-se a casar com a jovem Catarina de Aragão, filha dos Reis Católicos, proposta prontamente rejeitada, mas que foi equacionada pela promessa de casamento entre Catarina e Henrique, Príncipe de Gales e herdeiro do trono inglês. Um novo projeto matrimonial se apresentou no ano seguinte, o casamento entre Henrique VII e a recém-viúva rainha de Nápoles, Joana, sobrinha de Fernando, rei da Espanha. Após a apreciação do enlace na corte inglesa, em 1505, o monarca empreendeu esforços para desposar Joana, enviando uma importante embaixada a Valência. As instruções dadas aos embaixadores surpreendem pelo detalhamento e pela variedade de elementos que os enviados deveriam observar durante a missão: ao lado de aspectos ligados aos bens da rainha viúva, a lista os orientava a averiguarem a idade, a estatura, as características corporais, o rosto, a clareza da pele, as cores do cabelo, os olhos, as sobrancelhas, os dentes, os lábios, o nariz, a testa, os braços, as mãos, os dedos, o pescoço, os seios, o hálito, se a dama tinha cabelos nos lábios, se usava calçados e qual a altura deles, a forma dos pés, se tinha doenças de nascença ou alguma deformidade no corpo, quais doenças costumava a ter e quais os hábitos alimentares. Contudo, o escrutínio levado a cabo pelos embaixadores – que, posteriormente, seria repassado de forma oral e textual, como era praxe nas práticas diplomáticas –, não era suficiente para os desígnios de Henrique VII. Nas mesmas instruções, o monarca demanda que embaixadores providenciem um criterioso retrato de Joana:

Item, os servidores do rei deverão também, em sua ida para as festas da Espanha, diligentemente perguntar por algum pintor astuto que tenha boa experiência em fazer e pintar rostos e retratos, e o levará consigo para o local onde as ditas rainhas fazem sua morada, com o intuito de que o referido pintor faça um retrato do semblante e da aparência da

referida jovem rainha tão parecido com ela quanto possa ou possa ser convenientemente feito, quadro e imagem que eles devem anotar e marcar substancialmente em todos os pontos e circunstância, de modo que concorde em semelhança e pareça o mais próximo possível do próprio rosto, semblante e aparência da referida rainha. (BERGENROTH, 1862, Spain: June 1505)⁶

Ciente de que a orientação não era de simples resolução, as instruções reforçam que os embaixadores deveriam dar a tarefa como concluída apenas quando o retrato estivesse perfeito, agradável e semelhante ao rosto da rainha, mesmo que fosse preciso contratar novos pintores:

E no caso de perceberem que o pintor, no primeiro ou no segundo feito, não o fez perfeito à sua [da rainha] semelhança e aparência, ou que omitiu qualquer característica ou circunstância, seja em cores ou outras proporções do referido rosto, então eles [os embaixadores] devem fazer com que o mesmo pintor, ou algum outro pintor mais astuto que possam obter, tantas vezes renove e reforme o mesmo quadro até que seja feito perfeito e agradável em todos os aspectos com a própria imagem e semelhança do rosto da referida rainha. (BERGENROTH, 1862, Spain: June 1505)⁷

A inquirição foi devidamente respondida pelos embaixadores, porém o retrato demandado não foi realizado, quiçá pela ausência de pintores disponíveis para o serviço, e tal falta prejudicou significativamente a conclusão do acordo matrimonial. Para Henrique VII, não bastava as palavras do embaixador espanhol na Inglaterra ou a descrição dos seus enviados diplomáticos, ver a imagem de Joana representada numa pintura realista era condição imprescindível para o andamento dos esponsais.

A negociação para o casamento estava em curso ao menos desde janeiro de 1504 e, ao dar crédito às palavras do embaixador espanhol em Londres, Dr. Rodrigo González de la Puebla, em outubro Henrique VII demonstrava grande interesse em casar-se com a rainha de Nápoles, fazendo com que o embaixador afirmasse que: “Estou perfeitamente certo de que ele deseja tanto, e até mais, talvez, do que Vossas Altezas”. Não obstante, o

⁶ Item, the King's said servants shall also at their coming to the parties of Spain diligently inquire for some cunning painter having good experience in making and painting of visages and portraitures, and such one they shall take with them to the place where the said queens make their abode, to the intent that the said painter may draw a picture of the visage and semblance of the said young queen as like unto her as it can or may be conveniently done, which picture and image they shall substantially note and mark in every point and circumstance, so that it agree in similitude and likeness as near as it may possible to the very visage, countenance, and semblance of the said queen. (BERGENROTH, 1862, Spain: June 1505)

⁷ And in case they may perceive that the painter at the first or second making thereof hath not made the same perfect to her similitude and likeness, or that he hath omitted any feature or circumstance, either in colours or other proportions of the said visage, then they shall cause the same painter, or some other the most cunning painter that they can get, so often times to renew and reform the same picture till it be made perfect and agreeable in every behalf with the very image and likeness of visage of the said queen. (BERGENROTH, 1862, Spain: June 1505)

embaixador acrescenta que o rei o arguia constantemente sobre Joana e, para aplacar o desejo régio, solicita: “que me envie, o mais rápido possível, um retrato da dita Rainha, despejando sua figura e os traços de seu rosto, pintado em tela, e colocado em um estojo”. (BERGENROTH, 1862, Spain: October 1504)⁸

Em nova missiva, de 5 de dezembro, o embaixador informa que o enlace estava sendo discutido constantemente com o rei e o Conselho e que era considerado melhor do que qualquer outro oferecido ao monarca. Porém, em seguida, ressalta que Henrique VII e seu conselho decidiram que a conclusão do acordo matrimonial não deveria ocorrer antes do monarca ser certificado quanto a pessoa e a aparência da referida rainha. Rodrigo de la Puebla descreve o incômodo gerado na corte inglesa pelo não envio do retrato de Joana solicitado em outubro e pondera com os Reis Católicos sobre a importância da pintura: “Pois Vossas Altezas devem saber que se ela fosse feia e não bonita, o Rei da Inglaterra não a teria por todos os tesouros do mundo, nem ousaria levá-la, pois os ingleses pensam tanto quanto em aparência pessoal”. (BERGENROTH, 1862, Spain: December 1504)⁹

Foi na sequência desses acontecimentos que, em junho de 1505, a embaixada inglesa composta por Francis Marsin, James Braybroke e John Stile, partiu para Valência a fim de avaliar a possível esposa de Henrique VII. Por mais que o fortalecimento da aliança com a Espanha fosse almejado, com o casamento sendo mais um pilar do vínculo iniciado com o consórcio de Artur e Catarina de Aragão, tais interesses não se sobrepuseram à necessidade do rei da Inglaterra de observar a imagem da rainha. O retrato não era mais apenas um subterfúgio ou acessório das negociações, era um elemento-chave da

⁸ “I next spoke to the King, much at length, about his marriage with the Queen of Naples, your Highnesses' niece. With regard to this matter I am perfectly certain he wishes it as much, and even more, perchance, than your Highnesses, judging by what I have observed in him, and the pleasure with which he spoke of it, and which was not occasioned merely by what he heard from me. But, to avoid prolixity, I will say nothing more now, excepting that he desires it, notwithstanding that he told me of the death of the Duke of Savoy, and spoke much of the Duchess and her widowhood. But that will in no wise hinder the marriage, God willing. [...] Meantime, I humbly entreat you, if it be possible, and if it should not be considered an improper thing, that you would please to send me, as quickly as may be, a picture of the said Queen, portraying her figure and the features of her face, painted on canvas, and put in a case.” (BERGENROTH, 1862, Spain: October 1504)

⁹ “Finally, the conclusion arrived at by the King and his Council is, that it seems a thing which ought not to be, and an improper thing, for the King to conclude such a marriage without being first certified by his ambassadors and envoys as to the person and appearance of the said Queen. For your Highnesses must know that if she were ugly, and not beautiful, the King of England would not have her for all the treasures in the world, nor would he dare to take her, the English thinking so much as they do about personal appearance. Moreover, I was told that neither the King nor his Council had seen any letters or instruction from your Highnesses, in writing, to which they might have given entire credence, but had had to rely solely upon my relation, saying that your Highnesses had always written to me in cipher. Nor had they even seen the picture which I had begged your Highnesses to send.” (BERGENROTH, 1862, Spain: December 1504)

diplomacia. Outrossim, a questão da beleza não era mais um aspecto fortuito das alianças de parentesco, antes, estava cada vez mais impregnada na arte da diplomacia.

Figura 4. Retrato de Margarida de Áustria (c.1500)



Fonte: Retrato de Margarida de Áustria, duquesa de Sabóia, c.1500. Pintor: Pieter van Coninxloo. Óleo sobre painel, 36,7 x 22,5 cm. Londres, Hampton Court Palace. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Margaret_of_Austria_Pieter_van_Coninxloo.jpg#/media/File:Margaret_of_Austria_Pieter_van_Coninxloo.jpg

Dois meses depois da embaixada à Espanha, em 12 de agosto, o mesmo embaixador espanhol, Rodrigo de la Puebla, relata a chegada à Inglaterra de um enviado do imperador Maximiliano I que viera tratar de diferentes assuntos, entre eles a proposta de casamento entre Henrique VII e a duquesa de Saboia, Margarida de Áustria. Seja por saber das predileções do rei inglês ou apenas por respeitar um dos elementos cada vez mais indispensáveis às negociações matrimoniais, o embaixador Habsburgo trouxe consigo dois retratos de Margarida, um deles pintado em madeira e outro em tela.¹⁰ De acordo com Frederick Hepburn (2008), é provável que um terceiro retrato da duquesa tenha sido enviado a Henrique VII, a pintura feita por Pieter van Coninxloo (Figura 4) sob encomenda de Filipe, Arquiduque da Áustria, governante dos Países Baixos, rei de Castela e

¹⁰ “The Princess of Wales was very glad to hear the news; and the ambassador continued, that he had moreover to settle with the King of England about his marriage with the said Duchess (of Savoy), of whom, he said, he had brought two portraits. The Princess of Wales wished to see them, and the ambassador went to fetch them. One of them was painted on wood, the other on canvas.” (BERGENROTH, 1862, Spain: August 1505)

irmão de Margarida. Hepburn também assinala que o retrato em questão remonta à época das negociações de casamento entre Margarida e João de Aragão e Castela, sendo uma espécie de imagem padrão previamente aprovada de Margarida. Ademais, é possível que o retrato não tenha sido pintado para as tratativas de 1505, sendo, pelo contrário, um exemplar do estoque da oficina do artista, o que ajudaria a explicar as variações existentes do mesmo retrato.

De todo modo, independentemente de a pintura ser uma das duas apresentadas pelo embaixador alemão ou uma terceira acrescida às negociações, o fato é que diferentes retratos foram usados para promover o mesmo projeto matrimonial, possivelmente representando diferentes momentos da vida de Margarida de Áustria. E os retratos tiveram sucesso na promoção das negociações. Interessado na aliança com os Habsburgo e possivelmente satisfeito e cativado pelas imagens da duquesa, Henrique VII providenciou o seu próprio retrato a ser enviado à Margarida de Áustria. A imagem foi encomendada por Hermann Rinck, rico comerciante de Colônia radicado em Londres, que frequentemente era usado como embaixador de Maximiliano I. O retrato (Figura 5), pintado em 29 de outubro de 1505, não tem autoria definida.

No retrato, Henrique usa um vestido de veludo carmesim, aparado e forrado de pele branca, que provavelmente era arminho, e uma ponta de pelo castanho escuro contrastante, talvez zibelina. O luxuoso tecido do vestido possivelmente era seda italiana com fios de ouro. A espécie de gorro preto, sem joias, adiciona uma nota comedida à imagem, mas o efeito geral remete ao requinte e a riqueza do rei. A única joia na imagem é o colar do Tosão de Ouro, símbolo da ordem de cavalaria criada por Felipe, o Bom, para celebrar o casamento com Isabel de Portugal, em 1430. Desde então, o Tosão de Ouro representava a Borgonha e, no retrato quinhentista, expressava a aliança de Henrique VII com os Habsburgos da Borgonha.¹¹ Ademais, Henrique VII carrega em sua mão direita rosas vermelhas, que constituem tanto um símbolo do amor e do casamento, como uma marca heráldica dos Lancaster particularmente valorizada como elemento identitário do monarca. (HEPBURN, 2008)

¹¹ Henrique recebeu a ordem do Tosão de Ouro em 1491.

Figura 5. Retrato de Henrique VII (1505)

Fonte: Retrato de Henrique VII, rei da Inglaterra, 1505. Artista desconhecido. Óleo sobre painel de carvalho, 425mm x 305mm, topo arqueado. Londres, National Portrait Gallery. Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw03078/King-Henry-VII>

O esmerado retrato foi apresentado a Margarida de Áustria compondo uma espécie de novo ritual da diplomacia quinhentista, a troca de retratos durante as negociações de casamento. Não se sabe ao certo a recepção da imagem pela duquesa, mas as negociações avançaram e, entre março e maio de 1506, foi assinado entre Filipe, então rei de Castela, e Henrique VII, o contrato de casamento. (BERGENROTH, 1862, Spain: March 1506)

Margarida havia sido esposa do Príncipe das Astúrias, entre 1497 e 1498, e do duque de Sabóia, entre 1501 e 1504. Com vinte e quatro anos e vivendo a segunda viuvez, a duquesa era uma peça importante dos arranjos de parentesco pretendidos pelo pai, Maximiliano I, e o irmão, Felipe. Não obstante, o projeto matrimonial foi interrompido por, ao menos, três motivos interligados: a precoce morte do rei de Castela, em setembro de 1506, a falta de interesse da própria duquesa e as alterações políticas nos Países Baixos. Os esponsais haviam sido tratados sem a participação direta de Margarida, que havia exercido importante papel da condução do ducado de Sabóia e, com a manutenção da viuvez, tinha a oportunidade de permanecer fora da tutela direta de um novo marido. Ademais, com a morte de Filipe, Margarida foi nomeada como regente dos Países Baixos, em nome do sobrinho, o futuro Carlos V, duque de Borgonha e herdeiro da coroa imperial. Nesse período, a duquesa optou por estabelecer-se em Mechelen, que compunha a base do

seu poder pessoal, onde instituiu uma corte que cumpriu importante papel no Império Habsburgo e, por sua atuação política, ficou reconhecida como uma das principais governantes femininas do século XVI. Uma das características mais marcantes da corte de Margarida de Áustria foi o mecenato, com a duquesa possuindo uma das maiores coleções de retratos do período, composta por cerca de cem pinturas, entre elas a imagem de Henrique VII. Os retratos, exibidos no palácio de Margarida em Mechelen, além de representar a importância de sua própria família, também expressavam a rede de alianças diplomáticas estabelecida por toda a Europa, promovendo a causa Habsburgo. (EICHBERGER, BEAVEN, 1995) Eis outro uso dos retratos e da arte para a diplomacia do Renascimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura visual ocupou um lugar central, e não periférico, na diplomacia de finais da Idade Média e inícios do mundo moderno. Tal importância, ao passo que informa sobre as novas conformações políticas das cortes, cada vez mais afeitas ao cerimonial e à exibição do poder, também evidencia o desenvolvimento artístico e cultural do período, destacadamente com o aprimoramento das pinturas à óleo e miniaturas, e as novas concepções e percepções acerca da beleza. Todos esses elementos resultaram em alterações nas práticas diplomáticas, que passaram a incorporar pintores como embaixadores ou como membros das embaixadas, inserindo igualmente uma série de elementos artísticos na diplomacia, tanto na forma de presentes a serem trocados entre cortes, como na forma de recursos para as negociações. Para esse intuito, os retratos visavam celebrar alianças matrimoniais e, principalmente, facilitar os acordos de casamento, dando a conhecer os nubentes e informando, com mais realismo e, conseqüentemente, confiabilidade, a aparência do outro.

A negociação dos casamentos, tal como outros acordos diplomáticos, continuava a ser uma responsabilidade dos embaixadores, que tinham a incumbência de definir de maneira precisa os termos dos contratos matrimoniais; no entanto, além dos elementos protocolares da diplomacia e da coleta de informações variadas, cabia aos diplomatas uma série de outras tarefas, entre elas a descrição adequada das aptidões e da beleza dos futuros consortes. Outrossim, com o aprimoramento artístico, cada vez mais a palavra dos embaixadores deixou de ser o único ou o principal fundamento das negociações de casamento, com os retratos ocupando um papel de acentuada importância na condução dos acordos matrimoniais. Em meio ao alvorecer do Renascimento, arte e diplomacia

estavam associadas, numa simbiose que reafirma a importância da cultura visual e material para a compreensão das práticas diplomáticas do período.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Robyn; COX, Rosanna (ed.). **Diplomacy and Early modern culture**. Palgrave Macmillan, 2011.

ARMSTRONG, Charles A. **England, France, and Burgundy in the fifteenth century**. London: The Hambledon Press, 1983.

BERGENROTH, Gustav Adolf. **Calendar of Letters, Despatches, and State Papers, Relating to the Negotiations Between England and Spain: Preserved in the Archives at Simancas and Elsewhere. Henry VII. 1485-1509, volume 1**. London: 1862. Disponível em: <http://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/spain/vol1>

BIERDERMANN, Zoltán; GERRITSEN, Anne; RIELLO, Giorgio. **Global gifts**. The material culture of diplomacy in Early modern Eurasia. New York: Cambridge University Press, 2017.

BOUND, Kirsten; BRIGGS, Rachel; HOLDEN, John; JONES, Samuel. **Cultural diplomacy**. London: Demos, 2007.

CARTA, Caterina; HIGGOTT, Richard. **Cultural diplomacy in Europe**. Between the domestic and the international. Palgrave Macmillan, 2020.

CASTAÑARES, J. C. P. De la historia diplomática a la historia de las relaciones internacionales: algo más que el cambio de un término. **Historia Contemporánea**, 7, p.155-182, 1992.

CHASTELLAIN, Georges. Éloge du bon duc Philippe. p. XVII-XXX. In: **Chronique des ducs de Bourgogne**. Publiée pour J.-A. Buchon. Paris: 1827.

COLOMER, José Luis (dir.). **Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII**. Madrid: Casa de Velázquez, 2003.

COLOMER, José Luis. Introducción. Los senderos cruzados del arte y de la diplomacia. p. 13-34. In: COLOMER, José Luis (dir.). **Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII**. Madrid: Casa de Velázquez, 2003b.

CONSTANTINOU, Costas. Diplomacy. p.104-110. In: BLEIKER, Roland (ed.). **Visual global politics**. New York: Routledge, 2018.

CROPPER, Elizabeth. **The diplomacy of art: artistic creation and politics in Seicento Italy**. Milano: Nuova Alfa, 2000.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

EICHBERGER, Dagmar; BEAVEN, Lisa. Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria. **The Art Bulletin**, Vol. 77, No. 2, p. 225-248, Jun. 1995.

FRIGO, Daniela (org.). **Politics and Diplomacy in Early Modern Italy**. The Structure of Diplomatic Practice, 1450-1800. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FUBINI, Riccardo. **Italia quattrocentesca**: Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico. Milano: Franco Angeli, 1994.

HAMPTON, Timothy. **Fictions of Embassy**: Literature and Diplomacy in Early Modern Europe. Ithaca: Cornell University Press, 2009.

HEPBURN, Frederick. The 1505 portrait of Henry VII. **The Antiquaries journal**, v.88, p. 222-257, set. 2008.

HOGAN, Michael J. The "Next Big Thing": The Future of Diplomatic History in a Global Age, **Diplomatic History**, Volume 28, Issue 1, p.1-21, January 2004.

HOWARTH, David. **Images of rule**. Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649. London: MacMillan Press, 1997.

LIMA, Douglas Mota Xavier de. A política matrimonial de D. João I: um instrumento de afirmação dinástica. Portugal, 1387-1430. **Roda da Fortuna - Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medieval**, v.3, n.2, p.191-204, 2014.

LIMA, Douglas Mota Xavier de. Novos olhares sobre a diplomacia medieval. **Revista Transversos**, v. 3, p. 77-91, 2015.

LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel Parada. **El viaje de Jan van Eyck de Flandres a Granada (1428-1429)**. Madrid: La Érgastula, 2016.

MATTINGLY, Garrett. **Renaissance diplomacy**. Baltimore: Penguin Books, 1964.

MOEGLIN, Jean-Marie. Amitié et relations internationales. p.147-344. In: MOEGLIN, J-M. (dir.). **Diplomatie et "relations internationales" au Moyen Âge (IXe-XVe siècle)**. Paris: PUF, 2017.

NAHOUM-GRAPPE, Verónica. A mulher bela. p.121-139. In: DAVIS, Natalie Zemon; FARGE, Arlette (dir.). **História das Mulheres no Ocidente – do Renascimento à Idade Moderna**. Porto: Afrontamentos, 1994.

NORTON, Elizabeth. **Anne of Cleves**. Henry VIII's discarded bride. Stroud: Amberlay, 2011.

PAVIOT, Jacques. La vie de Jan van Eyck selon les documents écrits. **Revue des Archéologues et Historiens d'art de Louvain**, XXIII, p. 83-93, 1990.

PAVIOT, Jacques. **Portugal et Bourgogne au XVe siècle**: recueil de documents extraits des archives bourguignonnes. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1995.

REYNOLDS, David. International History, the Cultural Turn, and the Diplomatic Twitch, **Cultural and Social History**, 3:1, p.75-91, 2006.

RIVIÈRE, J. Les missions diplomatiques de Jean Van Eyck. In: CAUCHIES, Jean-Marie. **Les relations entre Etats et principautés des Pays-Bas a la Savoie (XIVe-XVIe siècles)**. Neuchâtel: Publications du Centre Européen d'Etudes Bourguignonnes, v.32, p.49-63, 1992.

RODRIGUES, Paula. A teia de Avis. Estratégias matrimoniais para a legitimação de uma dinastia. As primeiras gerações (1387-1430). p.133-184. In: RODRIGUES, Ana Maria; SILVA, Manuela Santos; FARIA, Ana Leal de. (coord.) **Casamentos da Família Real Portuguesa**. Diplomacia e cerimonial. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017.

SCHNEIDER, Norbert. **The art of the portrait**. Masterpieces of European portrait painting, 1420-1670. Koln: Taschen, 2002.

SCHNERB, Bernard. **L'État bourguignon (1363-1477)**. Paris: Editions Perrin, 2005.

SILVA, Manuela Santos. Princess Isabel of Portugal: first lady in a kingdom without a queen (1415-1428). p.191-206. In: WOODACRE, E. (ed.). **Queenship in the Mediterranean**. Negotiating the Role of the Queen in the Medieval and Early Modern Eras. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

SOWERBY, Tracey. 'A memorial and a Pledge of faith': portraiture and Early modern diplomatic culture. **The English Historical Review**, Volume 129, Issue 537, p. 296-331, April 2014.

SOWERBY, Tracey; CRAIGWOOD, Joanna (ed.). **Cultures of Diplomacy and Literary writing in the Early modern world**. Oxford: Oxford University Press, 2019.

WARNKE, Martin. **The court artist: on the ancestry of the modern artist**. New York: Cambridge University Press, 1993.

WATKINS, John. Toward a New Diplomatic History of Medieval and Early Modern Europe. **Journal of Medieval and Early Modern Studies**, 38, Winter 2008

WILSON, Derek. **Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man**. London: Pilmico, 2006.

RECEBIDO EM: 07/02/2022
PARECER DADO EM: 16/03/2022