

(PLUS) ULTRA OMNIS SOLISQUE VIAS. LA IMAGEN DE CARLOS V EN EL REINADO DE FELIPE II

Por Fernando Checa Cremades

La figura de Carlos V y la imagen que la cultura simbólica, plástica y arquitectónica creó en torno suyo durante la primera mitad del siglo I constituyó un verdadero paradigma en la fijación definitiva del tipo heroico "ad usum monarchas" de la Edad Moderna.

Sus hechos continuaron siendo motivo de ejemplo y lección para generaciones posteriores y las series grabadas por Antonio Tempesta y Heescker (esta última mandada imprimir por su hijo Felipe II) alcanzaron una gran difusión por toda Europa. Ellas, como veremos mas adelante, constituyen un resumen de la actividad imperial y adquieren n carácter operativo al incidir en aspectos políticos más propios del tiempo de Felipe II que de la primera mitad del siglo XVI.

Nos encontramos así ante el tema que queremos tratar, que no es otro que el de la manipulación de la imagen de un personaje que había resultado decisivo en los acontecimientos políticos de la época inmediatamente anterior (1).

Una figura que había sido retratada en la primera mitad del siglo por artistas como Bernard Strigel, Antonio Moro, Tziano, Cranach y Pourbus, y esculpido por hombres como Conrad Meit, Leon Leoni o Montorsoli, forzosamente había de dejar huella en el arte posterior. Desde pequeños objetos suntuarios (IL. I) a nuevas series grabadas en la sucesión de emperadores, su imagen continúa presente en el arte de los siglos posteriores, desde Rubens a Hans Makart, pasando por las citas musicales de Giuseppe Verdi o en óperas de nuestro tiempo como la de Ernst Krenek.

Carlos V proporciona, en el momento clave de la primera mitad del XVI, el esquema ideal de la imagen del monarca cristiano, al articular de manera definitiva los tópicos ideológicos y formales para la formulación de la misma. La escena de su abdicación es grabada por Hohenberg de manera narrativa, y por Ruscelli en forma simbólica (IL. II) e obras de amplia circulación europea, y aún aparece en el programa iconográfico del túmulo sevillano en honor de Felipe II. También, y como veremos, la idea de su célebre emblema columnario se retoma con variantes y con relativa frecuencia por distintos monarcas del momento.

A la muerte de Carlos V (1558), los principales centro políticos de su tiempo están en las más perfectas condiciones de plantear un arte de corte en el pleno sentido del término: la Francia de los Valois, la Inglaterra Isabelina, la España de Felipe II y la Austria de Fernando I (cuyo papel como aglutinante del arte centroeuropeo es en cierta manera paralelo al d Carlos V) y Maximiliano II, son los centros fundamentales que recibirán el" pacto de la creación de una leyenda mítica en torno a la imagen imperial de Carlos de Borgoña.

La idea de stirpe

En la base de la manipulación que de la figura de Carlos V se hará en el reinado de su hijo está, naturalmente, la idea de stirpe. La continuidad dinástica se constituye como hito ideológico y político que justifica la aparición de la imagen mitificada del padre como elemento legitimatorio de una determinada idea del Estado y del gobierno.

Con Carlos V se instaura en España una nueva dinastía que inserta a nuestro país aún más en los avatares europeos y que plantea una nueva forma de Estado -el Imperio- de profundas repercusiones en el futuro. La ascendencia romano-medieval de Carlos es uno de los puntos de mayor recurrencia plástica a lo largo de su reinado. Este será uno d los temas más socorridos en la iconografía imperial

desde las entradas triunfales de sus viajes por Italia y España, a las coronaciones de sus coronaciones en Aquisgrán, donde se le relaciona sobre todo con Carlomagno, y en Bolonia, en donde la ciudad, disfrazada de Roma clásica, propone simbólicamente a Carlos un triple viaje: espiritual y conceptual el primero, desde la antigüedad pagana a la modernidad cristiana, doctrinal el segundo, que iba desde la referencia puramente triunfal del primer arco, al recuerdo de las virtudes políticas del príncipe cristiano, y, sobre todo, histórico, el último, desde la Antigüedad romana a la actualidad de la propia figura de Carlos V pasando a través del imperio medieval y las figuras de los inmediatos precursores Fernando el Católico y Segismundo de Polonia.

Con Carlos V la casa real española se introduce en la sucesión mítica y en la estela gloriosa de la dinastía de los Austrias, y Felipe II siente esta herencia como un precioso patrimonio a conservar. Por eso, no es de extrañar que, a partir de la muerte del emperador, la figura de Felipe II se incluya en las series de monarcas de la Casa de Habsburgo con unos caracteres iconográficos y estilísticos similares a los de su padre. La imagen imperial formulada en torno a Carlos V es la que, en definitiva, continúa y utiliza su hijo Felipe. Por ello, en la entrada triunfal de Felipe II en Lisboa el año 1581, en uno de los arcos, aparece el príncipe don Diego, sucesor de la corona, junto a Carlos V y su bisabuelo Felipe el Hermoso (2).

En un manuscrito repleto de dibujos conservado en la Biblioteca Real belga que narra la historia de los emperadores de la Casa de Austria se nos muestra a la perfección esta idea imperial (3). El tono heráldico del mismo es aquí muy importante, ya que se representan las armas de estos emperadores y las de sus posesiones. Pero no sólo es esto, también se dibujan las figuras de un cónsul romano, las de Julio César, Tiberio, Vespasiano, Constantino y las de los distintos emperadores medievales. Carlomagno se retrata a la manera habitual tal como se hará con Carlos V quien junto a la figura de Maximiliano I cierra la sucesión. Similares característica, aunque a un nivel artístico mayor, adquieren los monumentales libros que narran la misma historia de una estirpe desde Noé a Carlos V (Biblioteca de Eton (4) y Biblioteca de El Escorial), y que constituyen un resumen de la mayor parte de los aspectos simbólicos de la figura de Carlos V, sus orígenes bíblicos, míticos e históricos, la referencia a la Antigüedad clásica, el aspecto bélico- heroico, el caballeresco, el heráldico y el dinástico. En una de las últimas imágenes de uno de estos libros aparece Carlos V con su hijo el príncipe Felipe y un niño que no es otro que el desgraciado infante don Carlos (IL. III).

Pero estos libros no son sino los precedentes de un género artístico muy extendido durante la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII en los que se concebía a la Casa de Austria, y en especial la figura de Carlos, como producto de un acontecer histórico, lógico, sistemático y providencial. Libros como el de Hutticchius, en el que la efigie de Carlos V se enmarca en algo tan clásico como un "tondo", el de A. Angelo, dedicado a Carlos V y a Enrique II (que no es otra cosa que una genealogía de los reyes desde Adán a Carlos V y su hijo Felipe, y Fernando I de Austria los suyos Maximiliano y Carlos), la *Austriacae Gentis Imagines* de Francesco Tertii, el de Wolfgang Lazius, el de Palatio, el de Goltzius... son clara prueba, a través de su insistencia en los atributos imperiales y en la idea de sucesión dinástica, de lo que venimos diciendo. En ellos la imagen de Carlos V se manipula y utiliza como el hito esencial que une la Antigüedad clásica y medieval con el mundo moderno y legitima el poder de la Monarquía Española de Felipe II y la imperial austríaca (5).

Y así, y desde este punto de vista, en la entrada del príncipe Felipe en Milán en 1549 la estatua de Carlos V aparece junto a las de Maximiliano, Fernando I y el mismo Felipe en un contexto triunfal, rodeado de dos figuras de la Fama y "encima de la cabeza dos niños que le sostenían una imperial corona... (y) -dice el cronista- tenía a sus pies tendidos dos turcos como sujetos y vencidos", En otro de los arcos aparecía el emperador "sentado con imperial majestad y el príncipe delante de él, que con grande acatamiento se le humillaba" y en el palacio de los Duques de Milán, y en el mismo viaje, aparecía la figura de Carlos en majestad, con sus atributos imperiales, y en medio "muchas cabezas de romanos..." (6).

La propia imagen de Felipe se resiente de esta pasada herencia, y cuando es retratado en la serie de la *Austriacae Gentis* ..antes mencionada, se le rodea de dos representaciones de Hércules, que había sido uno de los temas mitológicos que con mayor frecuencia había alegorizado el sentido heroico del emperador y de la propia Casa de Austria (7). Por otra parte y en esta misma imagen, el aspecto de Felipe II coronado con armadura y cetro de mando, es muy similar a la de su padre, en la que la inflación de símbolos de poder susceptibles de ser portados por él hace que el cetro tenga que ser portado por el águila, uno de los emblemas clave de la simbología imperial. Se trata de imágenes en las cuales la "majestas", imperial en Carlos V y real en Felipe II, se une a específicos

contenidos militares y una iconografía habitual. En el libro de Goltzius la representación de Carlos V resulta u y inspirada en retratos de Tiziano, y el aspecto clásico heroico se consigue a través de la corona de laurel que lleva el emperador, como si de una medalla de Leoni se tratara. Sin embargo, en el libro de emblemas de Achile Bocchi (8) estos mismos temas se realzan con el de la piedad del emperador triunfante (IL. IV) .

Esta variedad de manifestaciones en la idea de estirpe aparece basada en la consideración mesiánica y providencialista de la Casa de Austria y si en tiempos de Carlos V el tema se refuerza de manera considerable -ya veremos cómo se considera al emperador como un nuevo David- el tópico continúa en el reinado de Felipe II. Es indudable que ahora se utiliza como elemento legitimatorio la elaboración mesiánica articulada en torno Carlos V. Como ha estudiado Fernando Bouza (9), la lucha por la justificación del trono portugués para Felipe aviva la imaginación de los cortesanos del rey; el Licenciado Cepeda (10) escribe en 1580 refiriéndose al "horden maravilloso" de la majestad soberana que "quiso dios tomar por ystrumento la poderosa mano de vuestra majestad como de su vicario que tiene sus beçes en lo temporal". A imitación de lo que sucedía con Carlos V vuelve ahora la imagen del monarca como Buen Pastor, pues el Rey recobra "aquella oveja del desierto ¡Portugal! que andava cerca de la boca del león rabioso para tragársela... y así oyendo sus balidos y clamores, la misericordia ynfinita bolbió por ella y la pone aora sobre los hombros de vuestra majestad, como antes estava en la de vuestros progenitores...". Y la misma consideración podríamos hacer de la idea del ingeniero Antonelli, desarrollada en 1581 en una carta al rey: "pues nuestro señor con tal favorable aplauso ha querido assentar a vuestra majestad en el trono de la mayor Monarquía que él nunca aya dado a hombre mortal, que desde el alteza de su trono mira vuestra majestad al extenderse de su santa fe, y nombre por las partes remotas y acreciente más su monarquía cristiana y ponga en sus felicísimos años a hazer un pastor y un ovile debaxo, tanta bondad prudencia y cristiandad..." (11). En definitiva, estamos ante la continuación de la grandiosas visiones de un Ariosto en torno al emperador Carlos V, tal como las había formulado en su Orlando furioso .

"Ut quiescat Atlas". La última imagen de Carlos V

Con motivo de la abdicación de Carlos V se acuña una medalla conmemorativa del acontecimiento en 1555. El reverso lleva la figura de Atlas, y el anverso la de Felipe II con la inscripción "Ut quiescat Atlas" : el que debe descansar es Carlos que abdica en su hijo Felipe, nuevo Hércules que sustituye al fatigado emperador (11. V).

Con anterioridad panegiristas como C. Mameranus (12) y tratadistas como Luis Vives habían establecido el paralelismo entre Carlos V y Atlas. Este último, en su De Concordia et Discordia in umano genere (1529) había dicho lo siguiente: " ¿Qué piensas que tendrá que hacer el que asumió sobre sí la reinstauración de casi toda la redondez del orbe y tiene que sostenerla y apoyarla en sus vacilaciones, no de otra de manera que la mitología lo cuenta de Atlante, a quien, decaído de cansancio, Hércules se prestó para un breve trato como sustituto, o no sé si tú, en esas columnas de tu escudo quisiste significar algo así y te consideras como un segundo Hércules con la misión de socorrer a Atlante?" (13).

La comparación continúa en las exequias imperiales de Roma, donde el mito Hércules-Atlas se utiliza no sólo como signo de dominio sobre lo material, sino también sobre lo espiritual. Al igual que Hércules sustentó "el cielo y cielos que son los doctores y predicadores... en esto se ocupó el buen César: en sustentar los religiosos, santos hombres, para que con su santidad aumentasen la Santa Fe de Cristo nuestro señor" (14).

Por ello, y teniendo en cuenta la importancia que va a tener la defensa de la fe católica en el reinado de Felipe II no es de extrañar que, como sucedía en la medalla de 1555 antes indicada, en la entrada del príncipe Felipe en Amberes en 1549, padre e hijo aparezcan relacionado con Hércules y Atlas, mientras que sostienen al unísono una bola del mundo, con la significativa inscripción "Alcides Atlasque ingens" (IL. VI), y que en la entrada de Felipe II en Lisboa la alusión al tema sólo referido al monarca y no a su padre tenga un sentido muy parecido al de la cita de Luis Vives antes recogida en relación con Carlos V (15).

Si en la medalla y en estas alegorías el poder se concibe como carta, otras veces se hace ya como dominio; por eso en otro de los arcos de la entrada en Amberes, el emperador y Felipe aparecen sobre a Tierra, como señores de ella, acompañados de Cibele (deidad terráquea) y Neptuno (señor de los mares). Ambos se someten, sin embargo, al poder Dios que domina el conjunto, ya que, según nos

narra Calvete, el cielo las estrellas se rigen por Dios Creador, mientras que la tierra y la profundidad de los mares lo hacen por el emperador y su hijo.

De igual manera, en la entrada del príncipe en Milán en una de las inscripciones aparece la alusión a Hércules y a Atlas en uno de los arcos que el cronista describe así: "Encima d' este letrero avía sobre la cornija un frontispicio que contenía un Hércules, a quien Atlanta ponía un mundo sobre las espaldas", y en el arco de los genoveses levantado en honor a Felipe en Amberes, aparecía "el rey Atlas desnudo que traya en los braços el mundo y trabajaba con grandes fuerzas de ponerlo sobre los hombros de Hércules, que estava cabe él vestido de una piel de león", con una alusión literaria tomada de Virgilio que decía: "Yo te aliviaré de esta carga" (16).

No es éste el momento de glosar los conocidos hechos de los consejos, recomendaciones y conversaciones entre Carlos V y su hijo Felipe, que forman uno de los más significativos conjuntos de doctrina política del siglo XVI; pero si el de resaltar su existencia, la importancia que tuvieron en la mente del joven príncipe y su repercusión en el mundo de la imagen.

Existen varias medallas de Lean Leoni con la doble imagen de Carlos y Felipe; la Universidad de Granada guarda un cuadro de Arias, ya del siglo XVII, que presenta la doble efigie de ambos monarcas; y en las fiestas del Capítulo de la Orden del Toisón de Oro celebrado en Bruselas en 1555, el año de la abdicación, y cuyo manuscrito se conserva en el Depósito de la Orden del Toison de Oro de Haus-Hof und Staatarchiv de Viena (17), las alegorías más interesantes son aquellas que aluden a la figura del Emperador y al Rey. La ceremonia fue ya presidida por Felipe y en el cadalso de la compañía de Gouda, la relación se carga de resonancias bíblicas, sobre las que más adelante nos extenderemos. La inscripción dice así: "Vivat Rex; benedictus Dominus Deus Israel cui debit hodie sedentem in solio meo ; ut quondam David prolerum pladente senat", con dos representaciones, una con el rey en el trono con los símbolos de poder, y la otra con el rey en la cama aconsejando a su joven hijo. Y en el teatro construido por la administración de justicia se figura a Dios Padre adorado por Felipe y Carlos, este último con sus atributos e inscripciones alusivas a la Justicia.

Tras estas ceremonias en los Países Bajos y las de su abdicación Carlos V se retira a Yuste. El sentido y algunos aspectos de la construcción de este palacio, a los que no fue ajeno el príncipe Felipe, constituyen elementos a tener en cuenta en el tema que venimos estudiando.

Frente al aspecto público y viajero que había tenido la política imperial de Carlos V, el final de su vida supone el planteamiento de una imagen de príncipe oculto que tan amplias repercusiones había de tener en Felipe II; en oposición a la imagen solemne de un palacio como el de Granada, a construcción de Yuste acentúa los de sencillez y anticeremoniosidad propias de un retiro campestre.

Por otra parte, y al igual que en muchos de los palacios de su hijo, la inserción en la naturaleza del edificio nos lo plantea casi como si de una villa se tratara, en un interés por recobrar el entorno campestre que volveremos a ver en Aranjuez, la Casa del Campo, la contemporánea edificación de El Pardo e, incluso, en la zona palaciega de El Escorial.

No es de extrañar, por tanto, que algunos de sus contemporáneos interpretaran el retiro de Yuste como un apartarse de las glorias y riquezas del mundo muy en conexión con la mentalidad religiosa de la Contrarreforma, que iba a prevalecer en tiempos de Felipe II (18).

La idea de El Escorial como retiro espiritual de carácter monástico fue recogida ya en la misma época de su fundación. Al igual que el retiro imperial de Yuste, Felipe, al decir de Villalta, escogió con mucha consideración el lugar, "en aquel valle y soledad del Escorial, donde apartado del bullicio y estorvo de los negocios pudiese algún tanto recrear el entendimiento, y afloxár el ánimo cansado de los grandes cuydados que resultan de la governación de tantos reinos... y assí mismo dar algunas horas a solas con Dios... y a la oración y contemplación..." (19). Y, por su parte, Alonso de Cabrera, en el sermón funerario dedicado a Felipe II, no duda en comparar El Escorial con una casa de campo (como en definitiva lo era Yuste) edificada "en aquella soledad, no para vanos passatiempos, sin para rezar a Dios" en compañía de padres religiosísimos, "que viven en aquella sociedad" (20).

También habríamos de señalar, como aspecto que es retomado y desarrollado por su hijo, que el conjunto de obras de arte -pinturas religiosas y galería de retratos-, libros y objetos -relojes, aparatos científicos, piedras de propiedades curativas...- plantean el retiro de

Yuste como el embrión de una verdadera Wunderkammer, que sólo se hará realidad con Felipe II en su colecciones del Alcazár y del monasterio de El Escorial (21).

Pero la posterior utilización de la imagen del padre adquiere con el ejemplo de Yuste un sentido todavía más profundo. La idea del monarca oculto en relación íntima con la divinidad se propone a través de un doble hecho recogido más tarde por Felipe en el Cuarto Regio de San Jerónimo el Real y en el palacio de El Escorial; aquí las habitaciones palaciegas se plantean como adyacentes a un monasterio jerónimo, siguiendo una tradición medieval estudiada por Chueca (22), y en Yuste un hueco de la cámara del emperador permite seguir el sacrificio de la misa, sin necesidad de instalarse en el espacio de la iglesia. Y al igual que en el monasterio extremeño las fuentes indican el cuidado que se tuvo en que la naturaleza circundante invadiera visualmente los aposentos imperiales (23), en el monasterio de El Escorial los ejes visuales de las habitaciones regias dibujados por Herrera conectaban los hechos tanto con el altar como con el paisaje de las dehesas de los alrededores.

Yuste resulta esencial en la idea que la Monarquía española va a plantear como lugar de reposo definitivo. Si en un principio Carlos V pensaba en su palacio como edificio predominantemente profano, concebido como morada del héroe, pensemos en la construcción de Granada, y separado del tema funerario (para el que se reservó la Rotonda de la Catedral de esta Ciudad), ahora ordena enterrarse en la iglesia del pequeño palacio de Extremadura. No cabe duda que la idea de Felipe II de concebir El Escorial como Palacio y Panteón al mismo tiempo estuvo influida por la decisión paterna que venimos comentado. La última imagen del padre debió actuar de manera decisiva en la del hijo encerrado largas temporadas en El Escorial, al que, como su padre Yuste, consideraba su última morada.

"Item, ordeno y es mi voluntad que si mi enterramiento hubiere de ser en este dicho monasterio, se haga en el altar mayor de la iglesia de un retablo de alabastro y mucho relieve del tamaño que pareciere al rey ya testamentarios, y conforme a las pinturas de una figura que está mía, que es del Juicio Final de Tiziano, que está en poder de Juan Martín Esteur, que sirve en el oficio de mi guardajoyas, añadiendo e quitando de aquéllas lo que vieren más convenir".

Así dicen las disposiciones testamentarias de Carlos V en relación con la pintura de Tiziano, sin duda la obra fundamental entre las que el emperador llevó a Yuste, y uno de los cuadros por los que siempre mostró mayor interés y preocupación. Los estudios realizados acerca de esta obra insisten en los aspectos religiosos y contrarreformistas de la misma (24); nosotros nos fijaremos en la idea de la imagen imperial aquí desarrollada.

Fray Prudencio de Sandoval inserta al final de su crónica un capítulo titulado "Virtud Católica y Cristiana del emperador" donde nos narra como fue el mismo Carlos quien mandó que él y la emperatriz se pintaran de rodillas, "y desnudo, cubierto con una sábana como pobre". Los símbolos imperiales, tan importantes en cualquier tipo de representaciones de carácter religioso, se abandonan y sólo aparece la corona, como desdeñada, a los pies.

La obra, a la vez dogmática y funeraria, se plantea como excitadora de valores religiosos y devocionales. Vasari, al describir el lienzo, nos habla de la intención manifestada por el emperador a Tiziano de "metterle in quel monasterio, donde poi finí el corso della sua vita", y el Padre Sigüenza narra así el fin del emperador: "... mandó traer el retrato de la Emperatriz, y aviéndole mirado un poco, mandó también el de la oración de el huerto, y estuvo mirando y contemplando en él largo rato; últimamente mandó traer el del Juyzio, y estando mirando bolbió el rostro al médico... y dijo estremeciéndole el cuerpo: malo me siento doctor; y de allí lo llevaron a la cama de donde no se levantó, si no es para la sepultura" (25).

En el cuadro aparecen igualmente retratados la emperatriz Isabel y el propio Felipe II, resaltándose de esta manera la idea de continuidad dinástica, incluso en el más allá. Felipe II concedió una extraordinaria importancia a la pintura y no dudó en trasladarla de Yuste a El Escorial en 1574, donde Sigüenza la vio en el aula del convento, se planteaba de esta manera el tema del respeto a la herencia de su padre, que parece todavía más claro si señalamos como en 1580 se instaló en el altar mayor de la iglesia de Yuste una copia de la misma, obra de Antonio de Segura, en un retablo trazado por Juan de Herrera y encargado por Felipe II (25). (IL. VIII).

Emperador guerrero versus Príncipe burócrata

Más adelante nos volveremos a ocupar de la utilización funeraria de la imagen de Carlos V en el reinado de su hijo. Ahora queremos resaltar como la distinta manera de concebir la práctica del gobierno incide en la de representarse de padre e hijo, y de la profunda influencia que la primera tuvo en determinadas imágenes del Rey Felipe II.

Uno de los momentos más importantes en la creación de la imagen imperial, y una de las escasas ocasiones en las que tenemos la impresión de encontrarnos ante una coherente política artística, son los encargos encomendados a Tiziano y a Leon Leoni en Augsburgo en 1548 y 1551. De este momento datan obras tan importantes como el Retrato ecuestre en Mülhberg, La emperatriz Isabel, La Gloria, el Felipe II con armadura, todos ellos en el Museo del Prado, el Carlos V sedente de la Galería de Múnich, o el Doble retrato de Carlos V e Isabel de Portugal conocido por una copia de Rubens en el Palacio de Liria de Madrid.

Si reparamos en el Felipe II con armadura, una de las piezas fundamentales en la formulación de la idea de retrato de aparato, nos daremos cuenta del modo en que aparecen en él determinados aspectos de la retratística imperial del propio Tiziano. Este pintor ya había retratado a Carlos V con armadura (IL. VIII), si bien de medio cuerpo, en un retrato hoy perdido, resaltando de esta manera la índole guerrera de su política. Por otra parte, durante la segunda estancia de Carlos V en Bolonia (1532-1533), el pintor realizó un retrato de Carlos en pie acariciando a un perro -según el motivo anterior del alemán Seisseneger-, que constituye el hito esencial en el planteamiento de la moderna idea del retrato de aparato concebido como retrato de Estado (27).

Es indudable que en la mente de Tiziano y en el desarrollo iconográfico de este tipo de retrato se puede establecer una continuidad entre la imagen de Bolonia en 1532 y la Augsburgo, -ya del Príncipe Felipe- de 1548; estamos ante retratos de cuerpo entero, en pie, acentuando la idea de "maiestas", grandiosidad y distanciamiento. Se trata de caracteres que, planteados en torno a Carlos V, se recogen, desarrollan y culminan en su hijo Felipe, en una idea que podemos observar en determinadas esculturas de este último realizadas por Leoni y en retratos de Antonio Moro, como el Felipe II con armadura, conservado en El Escorial (IL. IX). Cierta retratística en torno a Carlos V es la que plantea la idea de un retrato emblemático, antipsicológico, atenta a representar, más que las cualidades morales e individualizadoras del personaje, su imagen de símbolo del Estado.

Así sucede, como decimos, con ciertas obras de Tiziano, Leoni y Moro y ésta es la imagen que Felipe II querrá conservar de su padre en sus palacios y en el monasterio de El Escorial. La consideración del arte como una imagen del Estado es más fuerte en Felipe que en Carlos y ésta es la razón por la que, por encima de retratos que incidieran en aspectos más familiares e íntimos, los de Carlos V que su hijo encarga a hombres como Pantoja de la Cruz, aun siendo réplica de originales perdidos de Tiziano (ILL. X) , acusarán el sentido frío y distanciado de las obras del nórdico Antonio Moro y resaltarán su aspecto guerrero: Carlos aparece con armadura y bastón de mando y su imagen acusa el sentido abstracto de una cierta idea del poder autoritario. En realidad, y como hemos dicho en otro lugar, "Felipe II concibe la creación artística no como mero soporte de una determinada imagen del príncipe destinada a visualizar unos contenidos de poder, sino como uno de los factores esenciales a la hora de crear una imagen del Estado " (29) . Y para ello, no sólo su imagen, sino la de su padre, interpretada por la última generación de artistas del siglo XVI al servicio de la corona española, le servía de admirable soporte. Centrándonos en algunos de los retratos perdidos de Tiziano, recordemos cómo, el Carlos V con espada, que aparecía en los inventarios imperiales de Simancas en 1561, permaneció en poder de la Casa Real y se colgó en El Pardo tras el incendio de 1604, y que el Carlos V con armadura y bastón de mando, propiedad de la reina María de Hungría, pasó a manos de Felipe II que lo colocó en el mismo palacio de El Pardo, mientras que otro cuadro del mismo tema, que era de la princesa Juana, fue instalado por el rey en el Alcázar, al mismo tiempo que ordena una copia del mismo a Pantoja de la Cruz para adornar su palacio de El Escorial. Y se supone que el original del Doble retrato, antes mencionado, fue para el palacio de Aranjuez. Con ello aparece bien clara la intención de Felipe II de adornar sus principales palacios con un tema recurrente como era el de la imagen de su padre. De igual manera, el Carlos V con un perro del Museo del Prado aparece en los inventarios del Alcázar madrileño, adonde llegó por compra del rey en la almoneda de la reina María de Hungría.

La imagen histórica del emperador fue utilizada también por el rey en determinadas series históricas. Sabemos que en El Pardo estaban "los retratos de las fiestas y triumphos de Binz", celebrados en 1548 en honor de Carlos V y su hijo, y que en la sala de retratos (presididos por el de Carlos V y el de la emperatriz Isabel, obra de Tiziano, y hoy perdidos tras el incendio de 1604) estaban "ocho tablas de pintura de las jornadas que el emperador Carlos V nuestro señor hizo en Alemania, de mano de Ioan de Barbalonga ,

flamenco a quien dieron este nombre porque tenía a barba de unavara y media de largo" (29). Significativa elección en lo que se refiere a este último acontecimiento ya que la victoria que la serie conmemoraba -la conquista de Túnez en 1535- constituía uno de los hitos clave en las batallas del emperador, muy importante en la elaboración de su imagen mítica como héroe clásico y romano; y relevante de igual forma pues el propio Carlos V se había encargado de llevar a su artista Vermeyen para que recogiera in situ las peripecias de la campaña, en explícito reconocimiento del valor propagandístico de la imagen artística (30). Y no olvidemos que la serie de tapices, encargados en 1543 por María de Hungría al tapicero flamenco Guillermo Panemáker, fueron terminados en 1554 y se expusieron por vez primera en público en Londres con motivo de las bodas del príncipe Felipe con María Tudor.

Una vez más vemos como la figura del padre es utilizada y su imagen militar se emplea para exaltar la política de su hijo. En el mismo palacio de El Pardo, y según se deduce de los inventarios, Felipe II había colgado en 1590 dos cuadros clave en la propaganda bélica y dinástica de la Casa de Austria; nos referimos al Carlos V ecuestre en Mühlberg y la Alegoría de la victoria de Felipe II en Lepanto, obras ambas de Tiziano. Junto a ellos, representaciones de la batalla de Pavía, de la conquista de Túnez, triunfos (indeterminados) del emperador, al Iado de una vista del asedio de Amberes y las victorias de Felipe II en las campañas de Flandes de 1584-1585 y 1587. Todo ello acompañado de alegorías de la Fe, la Esperanza y la Caridad que junto a la Fama, completaban un complejo programa en que la figura de Carlos V resultaba imprescindible y fundamental.

Cuando Felipe II decide plantear una sala de batallas en El Escorial recurre al artificio de pintar la batalla de la Higuera y sus propias victorias imitando un tapiz, probablemente en recuerdo de las series de este género que representaban las campañas de Pavía y la conquista de Túnez realizadas por Carlos V y que constituían el portátil salón de batallas de este último. Y no sólo esto, aunque los temas heroicos estaban ausentes de la decoración del Alcázar madrileño, en 1562 el rey ordena "hacer una muy buena armería sobre las cavallerizas que agora están hechas para que se puedan traer a ella las armas que están en Valladolid, y poner las demás que aquí tiene su majestad" (31). Las armas de Valladolid no son otras que las de Carlos V; y si éste nunca tuvo la preocupación de ordenarlas como museo, su hijo rindió tributo a la moda de su tiempo y planteó con este criterio la colección real de armas. Es claro aquí también el interés dinástico de Felipe II, pues al nuevo recinto llegaron piezas de enorme valor histórico, sentimental y simbólico y que hasta el momento se encontraban en el tesoro del Alcázar de Segovia: las espadas del Cid, Colada y Tizona, la Lobera de San Fernando, la armadura de Felipe el Hermoso, el estoque de ceremonia de los Reyes Católicos y el imperial de Carlos V. La armería se convirtió en el museo de las glorias militares de la dinastía, de donde colgaban treinta y cinco enseñas de Carlos V y los trofeos de Pavía, Mühlberg y Lepanto. Testimonio gráfico de todo ello es el famoso Inventario iluminado, donde se dibujó, por orden de Felipe II, la importante colección de armas del emperador.

No es éste el momento de estudiar como el amplio programa constructivo que emprende Felipe II desde los años de su regencia y que termina con la obra de El Escorial no es otra cosa que la culminación de lo que in nuce había esbozado el emperador. Así sucedió con las obras del Alcázar de Toledo y, sobre todo, con las del Palacio de Granada, que ni siquiera Felipe dejó concluido (32).

En realidad, el programa palaciego del rey se centró en torno a la corte. Esta sería la razón por la que, si bien la obra de Toledo fue terminada no lo fue así el palacio granadino; pero el sentido continuista es claro, si las obras de Herrera y Minjares en la capital andaluz son expresivas del nuevo purismo arquitectónico, el programa iconográfico no es otra cosa que a continuación de la idea de Carlos V: los relieves con los Trabajos de Hércules allí representados así lo atestiguan.

En el mismo palacio de Machuca la alusión a Neptuno había aparecido en tiempos de Carlos V en algunos relieves de las basas; y el mismo tema se reflejaba en algunas de las armas de parada del emperador. Pues bien, de igual manera, en el viaje de Felipe II por las tierras de Alemania en 1548 camino de los Países Bajos la referencia aparece relacionando al dios de los mares con Carlos V y determinados hechos bíblicos. Así sucedió en un arco levantado en la ciudad de Tornai, en el que la Fortuna, Neptuno, tritones y nereidas, se unen a la representación de la historia de Jonás, en la que el emperador aparece asociado no sólo con Neptuno, sino con el mismo profeta, enviado por Dios a la ciudad de Nínive que actúa como prefiguración tipológica de Túnez. Y en la entrada de Amberes aparece ya Neptuno relacionado con el príncipe Felipe, simbolizando el dominio militar de los mares. La inscripción colocada debajo de una estatua es lo suficientemente explicativa: "Yo soy Neptuno -dice- el que mueve y hiere la tierra, señor d' el cruel tridente y rey d' el del gran padre Océano, si quisierdes emprender alguna cosa digna de vuestro ánimo, excelentísimo príncipe, desde agora os

aseguro, que os tenderá la mar sossegada y apacible" (33). Cuando Felipe entra en Lisboa en 1581 se repite una alusión similar, y, en Florencia, ahora en relación con su padre el emperador, se insertó en el aparato para las fiestas de la boda del Duque de Medici con Eleonora de Toledo, donde Neptuno aparecía con un carro tirado por caballos y con el tridente en la mano "dismostrante lo Occidente Oceano esser dominato de Sua Maestá " (33) bis.

Fue en el año 1582 cuando Felipe II ordenó depositar en la mencionada armería los trofeos de Lepanto. Testimonio plástico de ello es la adarga de parada de Felipe, obra de arte plumaria de los indios amantecas de México (IL. X) y que representa cuatro de las victorias principales de la Monarquía española sobre el Islam: la batalla de las Navas de Tolosa (1212), la conquista de Granada (1492), la victoria de Túnez (1535) y el triunfo de Lepanto (1571). A través de estos hechos de Alfonso VIII, los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II, se pretendía otra vez mostrar la continuidad de una política y el sentido de defensa de la fe que caracterizaba a la Monarquía Católica. Esta había culminado en el siglo XVI como muestran las figuras de la adarga, donde el jeroglífico de un sapo muerto, una serpiente y dos cigüeñas, hacía simbólica referencia a este significado. Si una de las dos cigüeñas lleva la inscripción SEAE SPES UNA SENECTAE (No hay más que una esperanza a la vejez tardía) se refiere a Carlos V, la otra, que ataca a las dos alimañas, representaría la política más agresiva de Felipe II contra los infieles. El jeroglífico de la cigüeña fue utilizado varias veces en relación con Carlos V, pero curiosamente puede ahora relacionarse con la misma doble representación que aparece en uno de los arcos triunfales del recibimiento madrileño a Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II, en 1572, en el que no estuvo ausente una imagen de Carlos V. El cronista López de Hoyos nos explica el doble significado: "Estas dos cigüeñas tenían una culebra en los pies por dos causas. La primera porque como dizen todos los naturales, y recopila muy bien Valerio Pierio... traen perpetua guerra con las serpientes rateras que siempre andan pecho por tierra, por los quales se entienden los appetitos desordenados desta nuestra sensualidad... y la segunda causa porque lo pusimos fue porque la Concordia sabe muy bien compartir los bienes, que entre todos ay porque el amor no sabe tener cosa propia, pues su triunfal virtud, consiste en la comunicación" (34). Agresividad contra el mal y concordia son dos de los aspectos básicos del concepto de la virtud heroica, tan bien definidos en la imagen propagandística de Carlos V y que Felipe II quería, a toda costa, recoger .

Carlos V "Rex Pacificus" y su imagen antiprotestante

Desde este punto de vista es curioso señalar como, en multitud de ocasiones, la imagen de Carlos V que se utiliza en el reinado de su hijo es la de luchador antiprotestante. Esta era una de las preocupaciones fundamentales de Felipe II y había constituido el eje de la última actividad bélica del emperador. Habría que resaltar entonces como gran parte de las imágenes guerreras de Carlos V empleadas por su hijo se refieren a la actividad imperial contra la herejía. Aparte de esto, las perdidas pinturas de Barbalunga en El Pardo y los ciclos que ahora vamos a comentar se sitúan ya en el reinado de Felipe. Y si bien este último no combatía a los luteranos en nombre del Imperio, de cuya titularidad carecía, no es extraño que se busque en la figura de Carlos como emperador, la excusa para difundir una victoria -la conseguida contra la Liga de Smalkalda- de tiempos no muy lejanos.

En 1567 se publica en Venecia L'Alemanna de Francesco Oliviero, poema épico laudatorio en torno a la lucha entre Carlos V y los príncipes alemanes, y cuyo frontispicio es un arco triunfal con la imagen ecuestre del emperador. Las estampas del libro (IL. XII) se centran en la imagen de un Carlos V real y allí se inserta una historia con abundantes referencias míticas que narran la campaña interpretándola como una lucha entre el bien y el mal. Alrededor de las figuras históricas aparecen toda una serie de personajes irreales como ángeles, demonios, Plutón, la Noche y diosas como Pregomena y Pronia que guían los ejércitos. Mientras las tropas de la Liga son conducidas por el Furor o el ángel Blavero, enviado del dios de los infiernos, los imperiales son dirigidos por el ángel Palladio o espíritu del bien. Referencias caballerescas, alusiones de tipo mítico-heroico introducidas en una trama a medio camino entre lo fabuloso y lo real nos muestran una imagen del emperador como nuevo Mesías, enviado de Dios, realizador del bien y sostenedor del orden político y de la religión.

En este campo, existen dos importantes conjuntos pictóricos que narran los acontecimientos de la lucha contra los luteranos y que fueron realizados en tiempos de Felipe II. Nos referimos a las pinturas de Alba de Tormes y a las del Palacio de Oriz, en Navarra, estudiadas por Luis Martínez de Irujo y F.J. Sánchez Cantón, respectivamente (35) .La noticia de Ponz acerca de la existencia de otra serie similar en el palacio Mirabel de Ciudad Rodrigo y la existencia de un plano del jardín sevillano de los Duques de Béjar en cuya

decoración vuelve a aparecer el mismo tema, nos indican el amplio impacto en las bellas artes españolas de la segunda mitad del siglo XVI de estas últimas luchas imperiales (36).

En los frescos de Alba de Tormes se trata de una exaltación de la figura del Duque de Alba y su participación en la lucha, antes que la del emperador, que, si bien aparece a menudo retratado, lo es en segundos planos y nunca en forma destacada. En el fresco que representa el paso del Elba, el momento decisivo de la lucha, Carlos V y su hermano Fernando, atraviesan el río siguiendo la indicación del campesino, tal como nos lo narra Avila y Zúñiga. La cristianización del hecho la aporta la cruz situada al otro lado de la ribera y cuya visión tanto impresionó al emperador (IL. XII). En Oriz, sin embargo, se abandona toda referencia religiosa y mítica y se representa el paso del Elba de manera directa, como hecho dominante referido por entero al emperador.

En el segundo fresco de Alba se narra el combate en el bosque de Lochau, y el César se representa otra vez en segundo término; ahora el elemento mitificador, situado en el centro de la composición, es el Sol, que Avila y Zúñiga relaciona con la historia de Josué, al indicar como detuvo su curso para permitir la victoria de los católicos.

En Oriz, los sucesivos muros de la gran sala representan el socorro de Ingolstadt, vistas de los dos campamentos, el avance del ejército de Carlos V, la toma de contacto de las dos formaciones, el ya señalado paso del Elba, la persecución del ejército de la Liga y la rendición del Duque de Sajonia. Este es el episodio final de campaña y es el tema del tercer fresco de Alba de Tormes, que también aparece modificado con respecto a la realidad para así resaltar uno de los hechos más reiterados de la propaganda imperial como es el tema del perdón.

Este asunto aparece igualmente en la serie de grabados de Heemsckerk y en la de Antonio Tempesta (37) a las que más adelante nos referiremos. Tanto la representación de Tempesta como las de Oriz y Alba de Tormes insisten en este lugar retórico común que es el del perdón imperial, parte del concepto de la virtud heroica que trata de mitigar desde un plano ideológico la realidad de la humillación de los vencidos y el orgullo del vencedor. El cronista Núñez de Alba nos habla de la clemencia y de la piedad de Carlos, y Tempesta, Passini -el pintor de los frescos de Alba de Tormes- y el anónimo artista de Oriz narran la escena como un simple encuentro en que Carlos V y el elector se tratan de igual a igual.

Un último aspecto queremos destacar de estos ciclos salmantinos y navarros. En ellos siempre que aparece la figura de Carlos, ésta lleva la corona y el cetro símbolos visibles de su condición imperial. El César actúa en esta campaña al lado de su hermano Fernando (también en hábito imperial), con lo que se pretende dar una imagen de emperador ya que la guerra contra los protestantes fue un último intento de sofocar el mayor peligro que amenazaba al Imperio, que era el de división religiosa; Carlos se reviste de estas galas para simbolizar el carácter eminentemente político de su actuación.

Con todo, el mejor documento artístico de la imagen guerrera de Carlos V lo constituye la serie de estampas que, encargadas por Felipe II, grabó el flamenco Marten van Heemsckerck (28). Todas las estampas de la serie se centran en el aspecto victorioso del emperador, retratado siempre como tal, insistiendo, a la vez, en su imagen romana. De las doce estampas, nada menos que cuatro se dedican a los acontecimientos de la lucha contra la Liga de Smalkalda, centrándose no tanto en hechos guerreros (sólo uno de ellos), como en el sometimiento de los príncipes. Encargadas, como decimos, por Felipe II quizá tengamos que ver en ellas el signo más combativo del hijo contra los luteranos. Si la estampa número X representa la prisión de Juan Federico, las dos últimas reflejan el sometimiento de las ciudades de la Liga que, de rodillas, ofrecen sus llaves a Carlos V; la última de las imágenes es la humillación de Felipe, Landgrave de Hesse, en la ciudad de Halle, con una significativa leyenda en la que Carlos es comparado a un águila victoriosa (39).

Pero la estampa inicial es, sin duda, la más interesante ya que constituye un resumen de toda la serie y de todas las victorias de la carrera imperial (IL. XIII). En ella, Carlos V en majestad, vestido a la romana y con los atributos imperiales, recibe el tributo y la adoración de todos aquellos que venció a lo largo de su vida. Así, aparecen el Papa Clemente VII (en referencia al Saco de Roma, que luego aparecerá en una de las estampas), Francisco I (aludiendo a Pavía, cuya batalla aparece en la estampa número II), Solimán (en recuerdo de la campaña de Viena de 1529, estampa número V) y los protestantes Federico de Sajonia, Felipe, Landgrave de Hesse, y

Guillermo, Duque de Cleves. La inscripción en francés menciona a todos ellos y la española dice lo siguiente:

"L' Aguila muy triumphante y no vencida/ de Carlos Quinto Emperador Romano/ nos muestra que esta gente fue rendida/ y como huyó sus uñas Solimano".

La serie es del año 1556 y de su repercusión nos puede hacer idea la existencia en Alcalá de Henares de una arqueta de plata (IL. XIV), de fabricación probablemente española, en la que se recogen varios de sus temas. Concretamente, aparecen la estampa inicial, a la que nos acabamos de referir, la de la rendición de Felipe de Hesse, la del sometimiento de las ciudades de la Liga (interpretada con mayor libertad) y, en una versión distinta a la de Heemsckerck, la prisión de Francisco I en Pavia (40).

Pero hemos de señalar como, tras la victoria contra los alemanes, la propaganda imperial parece centrarse en la idea del Emperador Pacífico que ha cerrado las puertas del templo de Jano, el dios de la guerra. Así sucede con la famosa estatua de Leoni que representa a Carlos V dominando y encerrando en este templo al Furor, inspirada en una cita de Virgilio: "En el interior -se dice en la Eneida- el impío Furor sentado sobre sus crueles armas, y atadas las manos detrás de la espalda con cien cadenas, rugirá espantoso con boca sangrienta".

Lo más esclarecedor a nuestro propósito es el contexto en el que se inserta la cita de Virgilio; al comienzo del Primer Libro de la Eneida, en el momento del vaticinio acerca de la fundación de Roma, se profetiza la estirpe del César Julio, la cual algún día será recibida en el Olimpo cargada de victorias. Allí los dioses dictarán las leyes y "las terribles puertas del templo de la guerra se cerrarán con hierro y apretadas llaves".

La referencia a Virgilio nos explica el sentido último de la estatua de Leoni, exaltadora de la magnanimidad y bondad imperiales como productoras de paz, ya que las campañas imperiales han hecho que el Templo de la Guerra se cierre dejando dentro el Furor .

Las alusiones a la "Pax Carolina " son muy frecuentes en estas fechas. En el arco de los Ingleses de la entrada del Príncipe Felipe en Amberes, aparece el Emperador, junto a Enrique VIII de Inglaterra y otros personajes dándose la mano. Por encima de ellos, sobrevolaba la diosa Paz con su sombrero coronado de olivos y portando un ramo de esta planta.

Aunque el elemento más espectacular de la entrada lo constituía el Arco de los Españoles (IL. XV), formado por una avenida de columnas y, al fondo, un templo de planta circular. Si las dos primeras columnas aluden al célebre emblema imperial, el templete representaba el del dios Jano, rodeado de doce columnas jónicas. Se trata, dice la relación, del templo de la Guerra, siempre cerrado en tiempos de paz. En la derecha, Carlos V da su mano a Felipe mostrándole el templo, y a la izquierda el emperador Octavio demuestra como se cerraba este edificio. Las inscripciones acaban de precisarnos el sentido de este importante conjunto: "De igual manera que Augusto cerró el templo de Jano, así lo ha cerrado Carlos, no abriéndolo en largo tiempo, esperemos que tú (Oh Felipe!) después de haber subyugado toda la tierra lo tengas así cerrado". Recordemos al respecto que, años más tarde, en la entrada de Felipe II en Lisboa, vuelve otra vez a aparecer este templo de Jano, ahora ya como directa referencia al rey de España (41). Y de igual manera, en las basas de la entrada principal del palacio de Carlos V en Granada se instalaron por los años de la victoria contra la Liga de Smalkalda alegorías de claro contenido pacifista (42).

Bastantes de los temas hasta ahora estudiados se recogen en la entrada lisboeta de 1581 (43) , en la que se utiliza de manera específica la imagen religiosa y antiprotestante de Carlos V. En el arco de los alemanes aparecían dos figuras de la Fama, y si la Fama menor alude a Felipe II, la mayor se refiere a Carlos V y sus luchas antiluteranas, con la inscripción *Crescit Religio Plus Ultra*. De todas maneras, las alusiones más claras a Carlos estaban en los pedestales de una pirámide en donde aparecían hasta cuatro referencias. La primera era la de un Obispo vestido de pontifical, que significaba el celo de Felipe II y del emperador con la Inquisición; en la segunda, un hombre en un púlpito simbolizaba la providencia de Carlos en el gobierno del Imperio; en la tercera, que representaba un elefante con un hombre coronado, venía a referirse a la Fama Imperial y al tema del perdón al Rey de Francia y al Duque de Sajonia; por fin, en la cuarta y última de las referencias, un hombre que conducía dos caballos, uno manso y otro encabritado, venía a recordarnos como el emperador y el rey Felipe castigaba a los sediciosos y premiaban a los mansos (en alusión a la cita bíblica "parcere subiectos et debellare superbos", muy usada por la propaganda carolina), y significaba la equidad de Carlos. Se trata de un programa que

prolongaba, con matiz antiprotestante, el tema de la virtud heroica, básico en la configuración mítica del César. En definitiva, algo muy parecido a lo que, bastantes años antes, se había propuesto en el arco que en Amberes los genoveses habían levantado en honor del príncipe Felipe, donde se representaron las hazañas de Carlos V contra el Duque de Sajonia, los turcos, la empresa de Túnez y la expansión de la fe católica, "encima -nos dice eI cronista- parecía el emperador sentado en una imperial silla a la puerta de un gran templo. Significaba que todo su propósito y trabajos han sido en acrecentamiento, defensión y conservación del culto divino, y de la santa fe cathólica. Tenía encima esta sentencia de Virgilio, la cual dice: Eneas a su hijo Ascanio: Aprende de mí la virtud y el verdadero trabajo..." (44).

El sentido pacifista que adquiriría la imagen imperial tras la victoria contra la Liga, se prolonga en los grandes ciclos de frescos que decoran ciertos palacios italianos de la segunda mitad del siglo XVI, en los que su figura se utiliza como elemento glorificador de familias como los Farnesio o de los Dogos de Venecia.

Así en esta última ciudad, en la Sala del Consejo de los Diez, Marco Vecellio incluye la figura imperial en un programa que tiende a dilucidar las relaciones entre los poderes de la República y el Papado: la escena en la que aparece Carlos V representa la paz de Bolonia entre Clemente VII y el emperador.

En Roma, en los ciclos del Palacio Farnesio, se glorifica personalmente al Papa Paulo III centrándose en su intervención en los acontecimientos de los años 1545-1546 que tuvieron como protagonista a Carlos V: la convocatoria del Concilio de Trento, la guerra contra la Liga del Smalkalda y la paz entre Carlos V y Francisco I. Desde nuestro punto de vista, la escena más interesante es la última, ya que el acontecimiento se transfigura en una escena clásica en donde los protagonistas se representan como héroes romanos abrazados que cierran el Templo de Jano, dentro del cual está, encadenada, la figura del Furor. Y en la llamada Sala de los Cien Días del Palacio de la Cancillería en Roma, Vasari pintó una alegoría a la Paz entre Carlos V y Francisco I, en la que las estatuas alegóricas que aparecen son las de Concordia y la Caridad, a la vez que Paulo III preside la composición y bendice a ambos reyes que se cogen del hombro.

A lo largo de estos programas subyacen además dos ideas capitales: las relaciones entre Carlos V y Paulo III, que no son otras que las relaciones entre Papado e Imperio, y las establecidas entre estos dos poderes y la Antigüedad.

Todo lo cual nos aparecerá más claro si tenemos en cuenta el hecho de que, tras acontecimientos como la Paz de Niza, se tendía a comparar al Papa y a Carlos V con los Dióscuros, personajes que salvaron a Roma tras la batalla del lago Regillo. Años más tarde, Paulo III quiso trasladar las estatuas de los Dioscuros desde el Quirinal hasta el Capitolio haciendo referencia a la paz entre Carlos V y Francisco I, a los que el Papa consideraba nuevos Cástor y Pólux, que tras las paces de Niza habían salvado la Cristiandad. Y no olvidemos que el mismo papa pretendió colocar una estatua de Carlos V a caballo en la misma plaza del Capitolio, mientras que en los ciclos del palacio de Caprarola, también propiedad de los Farnesio, la aparición de episodios de la vida del emperador es bastante frecuente: en uno de los frescos Carlos V y Francisco I se dan la mano, mientras en medio se coloca Paulo III como pacificador, y en otro se alude a la victoria de Túnez, motivo que se repite en el ciclo de los hermanos Zuccaro en la Sala Regia del Vaticano.

David y Salomón

En la última estampa de la mencionada serie de Antonio Tempesta (IL. XVI), la inscripción que la acompaña dice así:

"Celui dont la valeur n'eust jamais de seconde/ Charles, lassé de gloire entre dans un lieu/ C'est assez disoit il combattu pour le monde/ Il ne veut maintenant combattre que pour dié".

Aunque la serie viene habitualmente fechada en 1550 (45), lo premonitorio de la advocación nos hace sospechar que, al menos la inscripción, ha de fecharse con posterioridad a 1556, fecha de la renuncia de Carlos V a sus poderes políticos y de su retiro en Yuste. Con este hecho, Carlos pasaba de ser considerado como un héroe clásico (tema en el que insisten el resto de las estampas de la serie) a caballero cristiano y príncipe de la paz. La imagen de Tempesta logra una síntesis de estas ideas: Carlos dejará de combatir en este mundo y dedicará sus esfuerzos a luchar por Dios; una figura vestida a la romana -representación del emperador- dirige el

levantamiento de un templo, mientras los arquitectos le muestran los alzados del mismo, por lo que nos damos cuenta que se trata de un edificio clásico de planta central.

La idea de un príncipe constructor de templos dedicados a la divinidad es algo que, en España, y por estas fechas, se liga a un concepto contrarreformista de la religión: recordemos la actividad de Felipe II y el próximo levantamiento del monasterio de El Escorial. Algo de ello hay en la estampa que comentamos, ya que en ella se elogia tanto la labor constructora de Carlos V, como la misma idea de retiro.

Esta imagen retirada se recoge en programas posteriores, como el mencionado de Caprarola donde, siguiendo las ideas de Aníbal Caro, Tadeo Zuccaro representó a Carlos en un medallón que rodea a la imagen de Cristo con los eremitas, con la siguiente inscripción: "Post innumerus labores ociosam quietam vitam traduxit".

Es indudable que esta última imagen de Carlos V pesó en gran manera en la mente de Felipe II. Y si el emperador no vio terminadas prácticamente ninguna de las obras que emprendió, no sucedió lo mismo con su hijo que las culminó con la obra de el El Escorial. Desde este punto de vista, la estampa de Tempesta constituye la imagen de un tema común para el arte del Renacimiento y del Barroco, cual es la del príncipe protector de las artes y de la arquitectura, y plantea la idea de Carlos V como un verdadero Salomón.

Pero la imagen del monarca como Salomón no es la propia de Carlos V. La circunstancia ya señalada de la no terminación de sus proyectos constructivos, que sí lo fueron por su hijo, dio pie a la cultura propagandística a plantear la relación entre ambos como la de David y Salomón. Carlos V sería el nuevo David y Felipe el renovado Salomón, constructor del templo, esto es, de El Escorial.

De todas maneras, el tema de la sabiduría del príncipe, tan conectado con el de Salomón, ya había sido propuesto en torno a Carlos V sobre todo por la cultura erasmista. Al margen de este círculo, obras como el libro miniado de Pedro de Gante *Liber trium officiorum ex Salomone collectus et ex allis locis sacris* (1520) (46), nos hablan del emperador como David, considerado como Rey Guerrero. En una de las láminas de este libro, junto a la imagen de un Carlos V sedente y la de una procesión, que no es otra que la del recibimiento triunfal de David, aparece la siguiente inscripción: "Percussi Saul Mille et David X Millia".

Ya fallecido el emperador, cuando su hermano Fernando I recibe a su hijo, el archiduque del mismo nombre, en Praga, dentro de un programa dinástico en el que aparece Carlos V, el símil que el cronista emplea es el de recepción que los hebreos hicieron a David cuando venció al gigante Goliat (47). Y Pedro Mexía, en su *Crónica de Carlos V*, señala que, al igual que David, el miembro más pequeño de la familia, fue destinado por Dios para regir Israel, "assí parece... que estos Católicos Reyes pusieron delante su hijo y su hija, y después su nieto; pero por ser secretos juyzios de Dios no fueron admitidos para el reyno, por este otro David que El tenía escogido para ello, aunque chiquillo y apartado y olvidado por ventura para esto; y ansí en todo a sido ymitador de David, en la religión y en la defensión de sus reinos y acrecentamiento dellos", insistiendo en lo que Carlos " tenía de personaje predestinado (48).

Testimonio significativo, y prácticamente desconocido, del paralelismo tipológico de Carlos V como nuevo David, es un manuscrito conservado en la Biblioteca Real belga, obra de Erard de la Mark, titulado *Gestorum Caroli Quinti...* (49), ilustrado con expresivos dibujos en los que se hace patente la pretendida similitud entre la casa de David y la de Austria. Su autor tuvo como idea rectora la de narrar los hechos de Carlos V 1531, encuadrando cada acción en paralelo con las de Cristo y David. Para nosotros el dibujo más interesante es el que aparece en el frontispicio de la obra, donde el rey David y Carlos V rodean a la figura protagonista, que es la de la Virgen María, concebida como *mulier fortis* (IL. XVII) ; de todas maneras, el paralelismo se supera y culmina con el de Cristo y leemos inscripciones tan claras como la siguiente: "Christus vincit, regnat et imperat", mientras que el Niño Jesús lleva en las manos una bola del mundo, precisamente uno de los atributos del poder imperial.

Las alusiones y alegorías de la transmisión de poderes y cargas son uno de los tópicos recurrentes en la imagen de Carlos V en acontecimientos de la vida de su hijo. El tema de fidelidad paternofilial, centrado en sus precedentes bíblicos, aparece en la entrada del príncipe Felipe en Bruselas, donde se relaciona con preferencia a historias del Antiguo Testamento, como las de Abrahán e Isaac, las de Tobías y las de José, indicando esta última que se inserta para indicar como Carlos V se alegrará de la llegada de Felipe II, nuevo hijo pródigo comparable al José de la Biblia.

Es en este contexto donde aparecen las referencias de David y Goliat en la entrada de Lovaina, y David y Salomón en la de Gante. Pero esta última se hace más explícita en uno de los escenarios montados en Bruselas, en el que la figura de Salomón aparece pues este monarca fue coronado como tal "por consentimiento d' el rey David, su padre", con la clarísima inscripción "Vos iFelipe! soys el Prudente Salomón, que por mandato de vuestro justo padre gobernaréys los reynos que os pertenecen..." (50).

Uno de los momentos en que esta alegoría paterno-filial se hace más explícita es en algunos de los sermones que se pronunciaron en Lisboa con motivo de la muerte de Felipe II. Allí, en un contexto de abundantes referencias a éste como Salomón, y a la idea del monasterio de El Escorial como edificio levantado para la "propaganda de la fe" y "acrecentamiento del culto divino", se dice como el rey "dotou liberalmente & adornou con ornamentos de grande estima, & peças ricas para o serviço do altar. David tinha prestos todos os pertrechos necessarios & de muita importancia para edificar o templo a Deos, que depois fez seu filho Salomao..." (51).

Si de Lisboa pasamos a Madrid nos encontraremos, en la misma ocasión, con el mejor de los paralelismos entre David y Salomón y Carlos y su hijo Felipe. Fray Alonso de Cabrera, en el sermón pronunciado en Santo Domingo el Real, reconoce explícitamente inspirarse en las Vidas de Plutarco "y dezir que nuestro señor el emperador Carlos V... fue muy parecido al rey David", ya que como éste fue valeroso, guerrero, piadoso cristiano y magnánimo. " A David -continúa Cabrera- sucedió Salomón y a Carlos Felipe II, Salomón". Como éste fue sabio, aprovechándose para alabar las cualidades burocráticas del rey español, además de justo, pacífico y magnificente. Es ahora cuando Cabrera aprovecha para insertar una alabanza a las cualidades constructivas de Felipe, pues "edificó alcázares, plantó jardines, bosques, labró fuentes, estanques, tuvo gran casa de criados... nadie ha hecho gastos más sumptuosos en edificios, alcázares, bosques, jardines, aguas...". Y, por fin, se hace el paralelismo entre Felipe II y Salomón como constructores de templos; "Lo quinto -dice- fue excelente Salomón, que le escogió Dios, para que le edificase casa, aquel templo tan célebre y nombrado en todo el orbe. Aquí no tengo yo que hablar, hable esse santo templo de San Lorenzo el real, y casa celeberrima, que en orden es el octavo milagro del mundo, y primero en dignidad, edificado en tantos años, con tan magníficas expensas. Que vio desmontar el sitio, abrir las çanjas, puso la primera piedra, y le vio acabado en toda su perfección, con tanta sumptuosidad, determinación, maravillosa constancia, rara felicidad... Quando no hubiere hecho otra obra insigne, éste sólo bastara para inmortalizar su fama mientras el mundo durara. Porque si los reyes de Egipto eternizaron su memoria con aquellas pirámides, obras inútiles, impertinentes. Con cuánta más razón será eterna la memoria de quien fabricó esta máquina tan grandiosa, aln artificiosa, tan rica, tan santa, tan provechosa..." (52).

El Panteón de la dinastía y la imagen de la muerte

Como ya hemos dicho el lugar donde con mayor claridad se muestra la decisiva influencia y la utilización de la figura mitificada del padre es en este monasterio de El Escorial.

Se ha señalado repetidas veces el fin predominantemente funerario que ad- quiere el edificio, que ha de verse en el marco de las sucesivas frustraciones e indecisiones imperiales para plantear un lugar y una construcción que le sirviera de última morada. Desde su idea inicial de enterrarse en Dijon, como si de un Duque de Borgoña se tratara, al planteamiento de la rotonda de la catedral de Granada como lugar idóneo para reposar eternamente, media toda una carrera imperial que terminó, sencilla y sorprendentemente, en el monasterio de Yuste.

Es indudable que para Felipe II no era éste el lugar indicado para el descanso definitivo de tan gran personaje (53); por eso no es de extrañar que en la Carta de Fundación de Monasterio de El Escorial una de las cláusulas fundamentales en la que se explican los motivos de su levantamiento sea la de "la conveniencia de dar una sepultura muy digna " a los cuerpos de Carlos V, Isabel de Portugal y el resto de la familia, "porque nos hemos decidido ser enterrados en el mismo lugar que ellos, cuando Dios nos llame... al igual que doña María, nuestra amada esposa e Isabel, nuestra amada esposa desea ser enterrada con nos y los infantes Don Fernando, y Don Juan nuestros hermanos, y las reinas doña María y doña Leonor, nuestras tías" (54).

Por ello, no nos ha de sorprender que Felipe II subrayara la frase "el cuerpo de la emperatriz y el mío estén juntos conforme a lo que acordamos en su vida", inserta en una copia del codicilo del testamento del emperador, y que anote autógrafamente: "ojo a cómo se entiende esto si basta a las dos partes de la capilla o a la una" (55), resaltando de esta manera las vacilaciones en torno a la idea del

panteón imperial a las que de inmediato nos referiremos.

Al igual que cuando Carlos V decide reposar en Granada, fuera del recinto de la Capilla real, planteaba una separación muy significativa con sus antepasados españoles, considerándose el fundador de una nueva dinastía, Felipe II al pensar El Escorial como su última morada y la de su padre y familia no hacía otra cosa que proseguir esta idea. Los Reyes Católicos descansarán en Granada, ciudad emblemática de una determinada época de la historia de España, y Carlos V y sus sucesores lo harán ya en El Escorial, edificio funerario situado en el centro de España, y que vendría a simbolizar los nuevos ideales del Imperio y de la Monarquía Católica renovada por el emperador Carlos V.

Los proyectos de panteón fueron varios a lo largo de la construcción de la obra y sólo al final se decidió que las famosas estatuas orantes de Pompeo Leoni fueran colocadas tal como las vemos en la actualidad. Se llegó a promover su realización por Miguel Angel, incluso se pensó en colocar un tabernáculo, de complicada iconografía, obra suya. Más tarde se tanteó con obras traídas de Italia como la sepultura de Foix o la destinada al Papa Paulo III (56), y se consultó al Cabildo toledano (57), sobre la ubicación de los cuerpos reales en la Capilla de Reyes Nuevos de la catedral primada. Por su parte, Diego de Villalta, en su Tratado de las estatuas antiguas, dedicado a Felipe II, está pensando en resolver el problema del panteón cuando, al alabar la política constructiva del rey, continuación de la de sus antepasados, exalta al Monasterio como octava maravilla del mundo y como lugar "donde con tanto decoro están conservadas las reliquias del invictísimo emperador de los romanos, Carlos Quinto Máximo Rey de España... cuyas hazañas, y felice memoria merece ser muy alabada, y celebrada en todas las historias, y que su cuerpo esté encerrado en sepulcro tan imperial y correspondiente a tanta grandeza como allí tiene" (58).

En la consulta antes referida al Cabildo toledano se afirmaba que "según los tiempos de agora parece que se puede tomar poco de esta capilla (la de Reyes Nuevos) para la grandeza que vuestra majestad hace en el monasterio del Señor San Lorenzo", en una opinión que ya veía El Escorial como lugar único e irreplicable. Es ésta la idea que apunta Villalta, cuando opina que de haberse realizado en la antigüedad los triunfos de Carlos V y de Felipe II se hubieran levantado en su honor gran cantidad de estatuas, trofeos y arcos triunfales de carácter paganizante. Pero los reyes españoles "como tan cathólicos han huydo siempre, y desechado esta manera de honra, y vanidad, por no imitar a la gentilidad , y assí han puesto sus bultos, y figuras (que sucedieron en lugar de las estatuas)... en sepulchros y capillas reales de templos, y en otros lugares particulares". Posiblemente este autor haya compilado su Tratado, manifiestamente incompleto, como soporte histórico e ideológico al programa escultórico de carácter funerario desarrollado en El Escorial.

Felipe II dispuso con todo cuidado el ceremonial para la recepción de estos cuerpos, determinando que se erigiera un túmulo o estrado delante de la portería del monasterio, todavía en obras, colocando los ataúdes, "de manera que están los rostros de los cuerpos reales y los pies frontero de la puerta del monasterio". Tras una procesión por los claustros del edificio, "y en medio de la iglesia donde se acostumbra a poner el túmulo para las exequias de las personas reales, estará hecho un estrado en la forma de los que se habrán hecho en los claustros, sobre el cual se pondrán los ataúdes, los rostros al altar mayor y de dos en dos... quedando el del emperador y de la emperatriz los posteriores hacia la parte del coro..." Después de varios días de responsos y oraciones, perfectamente determinadas, se especifica el lugar donde habrán de quedarse los ataúdes de los cuerpos reales, es decir, "en medio de la dicha bóveda a la parte de la epístola, el del emperador, y a la del evangelio, el de la emperatriz, de manera que ambos estén en medio del lugar que responde al altar mayor, y tenga el emperador la mano derecha en respecto de tener vuelto el rostro al altar" (59). Con elIo, la disposición de los ataúdes adquiriría un carácter ritual colocados en función del altar, de la misma manera en que se habían planificado los aposentos de Yuste y El Escorial.

El monasterio, su sentido funerario y su ubicación en el centro de España se realizaba, en la mente de su fundador, con un claro designio centralizador. Así lo atestiguan unas palabras de Luis Cabrera de Córdoba, recogidas por nosotros en otro lugar (60) ; pero otros hechos menos conocidos nos ayudan a perfilar la idea.

En el edificio no sólo se enterraron los miembros españoles de la dinastía Habsburgo, sino que Felipe II pretendió reunir una impresionante colección de reliquias y cuerpos de santos. Así, en fecha indeterminada, se propone la traslación del cuerpo de Santiago

a un "edificio tan heroico y maravilloso", argumentándose, entre otras razones, que, por parte de los reinos de España, de los que el Apóstol es el protector, "vienen más a cuento que está en medio y corazón del mundo que no en el fin de la tierra" (61). Significativa razón, que no nos debe hacer olvidar que uno de los tópicos iconográficos de mayor fortuna en torno a Carlos V fue el de su paralelismo con Santiago Matamoros.

Es en este contexto funerario donde se inserta la más grandiosa representación de Carlos V en el reinado de Felipe II : los bultos de Pompeo Leoni, que se colocan en correspondencia con la ubicación de su ataúd en la cripta, es decir, los del emperador de su familia en el lado del Evangelio. Osten Sacken ha recordado el carácter orante de los famosos grupos y los ha relacionado con el tema de la Adoración Perpetua (62), pero es indudable que el lugar escogido tiene que ver también con el de las habitaciones privadas del palacio de El Escorial, directamente comunicados con el altar. Las estatuas se colocan encima de estos aposentos y suponen al perpetuar hasta la eternidad el íntimo contacto del rey y su padre con la divinidad. Por otra parte, el carácter semioculto de los grupos, apenas perceptibles desde la basílica, e invisibles desde el sotacoro, único lugar al que tenía acceso el público, incide en el tema, esencialmente filipino, del rey apartado. De esta manera, Carlos V no sólo se esculpía a finales del siglo XVI siguiendo la moda del retrato solemne, hierático y distanciado que predominaba en el momento, sino que, como su hijo, se convertía en un monarca retirado, de difícil accesibilidad para el común de los mortales, como era Felipe. Como hemos dicho en otro lugar, "lo que hemos denominado imagen distanciada en ningún momento alcanza un sentido más claro que en estos retratos de Pompeo Leoni, en los que la imagen de la realeza queda situada de manera definitiva por encima de los mortales y en contacto íntimo con realidades transcendentales y divinas" (63).

Conclusión

Como acabamos de ver, la utilización de la imagen de Carlos V fue constante a lo largo del reinado de su hijo y decisiva en la configuración final de algunos de sus programas artísticos más importantes. Es curioso señalar como otros monarcas europeos, franceses e ingleses, aun en pugna con la Casa de Austria, llegaron a utilizar temas específicamente imperiales en su propaganda, como ha señalado F. Yates (64). Por nuestra parte, indicaremos como el emblema de las columnas, con el significado de la transgresión de límites que le había dado su creador Luigi Marliano, se emplea en el frontispicio, un siglo más tarde, de las obras de Francis Bacon (IL. XVIII).

Por otro lado señalaremos como en 1585 se propone al rey una divisa, pues "no la tenía hasta ahora tomada por le parecer que ninguna llegava a la de su padre". Las posibilidades que Duarte Nunes de Leao (65) plantea al secretario Zayas son muchas, algunas de ellas con el explícito fin de superar a la divina imperial. De esta manera, los ciudadanos de Toledo colocarían una alusión al artificio de Juanelo, los de Madrid podrían utilizar el monasterio de San Lorenzo de El Escorial; y si se hubiese de conmemorar la conquista de Portugal, "podríase poner... un carro que tieraran cuatro animales diferentes para denotar las cuatro partes del mundo en que tiene estados y señoríos...". Es claro que aquí el sentido imperialista de la política de Felipe, continuadora y aún superadora de la su padre. Ello aparece todavía más claro en la próxima propuesta: un Zodiaco con el lema "ultra omnis solisque vias, que está más fantástica que la del emperador", por su más amplio sentido transgresor de límites geográficos. El cronista portugués propone la modificación del "extra omnis solisque vias" que Virgilio había dedicado a Augusto en la Eneida por la divisa anteriormente mencionada, cambiando el extra por un plus porque "tiene más gracia y va alludiendo a lo de su padre de plus ultra y mostrando más grandeza y mayores esperanzas ya que Dios le heredó más".

En definitiva, muchos de los tópicos planteados por la propaganda de Carlos V fueron utilizados, manipulados y recreados en el reinado de Felipe II, que supone una consolidación de los mismos. El difuso arte de corte creado en torno a Carlos V se convierte en arte de Estado, directamente supervisado por el soberano. La idea habsbúrguica de la majestad, basada en una imagen fría e impenetrable se propone con Carlos V y se fija en tiempos de su hijo, quien da fin al plan arquitectónico esbozado por su padre, y construye la morada eterna de El Escorial, para mayor gloria de la dinastía que fundó el emperador .

NOTAS

(1) Hemos estudiado los problemas de la creación de la imagen en tomo a Carlos V en Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento (Madrid, 1987) , y en "Carlos V y la implantación del poder de los Habsburgo: signos y límites del poder" (Bronowsky Renaissance Symposium, University of California, 1986, en prensa).

(2) Alfonso Guerreiro, Das Festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Philippe Primero de Portugal, Lisboa, 1581.

(3) Histoire des Empereurs d' Autriche, Bibliotheque Royale Albert I L.P. 12186-91, 1554.

(4) Dogdson, C., "Ein Miniaturenwerk Jorg Breu A. J.", Mühchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Neue Folge, XI, 1934, pp. 191-210.

(5) Como decimos, la abundancia de estas obras es mucha durante la segunda mitad del siglo XVI. No estará demás detenernos en algunos ejemplos. Dolce, L., Vita di Carlo Quinto, Venecia, 1547, en cuyo frontispicio aparece la figura del emperador enmarcada en un óvalo con resonancias tizianescas y rodeada de ángeles; en la parte inferior, con el lema "Semper eadem ", está la figura del Ave Fénix, puesta en relación con Carlos V en ciertas ocasiones (cfr., al respecto, Voerthsui, I., Phoenicis, sive consecrationis augustae liber unus, ad Divum Philippum, Amberes, 1562), y a ambos lados dos alegorías de cuño clásico y con signos de victoria (la de la derecha se decora de laurel y la de la izquierda pisa una bola del mundo) se Quaerens". El libro de Huttichius, Imperatorum Imagines, Lyon, 1550, realizados siguiendo la técnica de este género clásico, que termina con Carlos V y Fernando I. Además del valor genealógico, explícito en la mayoría de estos libros, habría que señalar el sentido de recuperación arqueológica, con fines exaltatorios, de géneros artísticos de importancia en la Antigüedad como es éste de las medallas. Desde este punto de vista destacaríamos, sobre todo, Goltzio, H., Los vivos retratos de todos los emperadores, desde Iulio César hasta el Emperador Carlos V, y don Fernando su hermano, sacados de las más antiguas monedas, no como fueron sacados por otros, sino pintada muy fiel y verdaderamente, y las vidas y hechos, costumbres, virtudes y vicios, pintados con sus colores, y puestos por historia... por ...pintor, Amberes, 1560. Mencionamos la edición en español de este famoso libro, dedicado a Felipe II, y de título muy expresivo. Se trata de una colección de retratos sacados de las medallas con las imágenes del retratado (anverso) y la correspondiente empresa (reverso}, basado, como dice su erudito autor, en los antiguos misterios y jeroglíficos. Goltzio se interesa sobre todo en las empresas militares que sirven de estímulo y ejemplo siguiendo la idea de Paolo Giovio, Dialogo dell' imprese militari e amorose, Venecia, 1551. Se unía así la imagen heroica y anticuaria con la emblemática en una síntesis típicamente renacentista. La figura de Carlos V se dibuja de perfil y coronado de laurel con la siguiente frase: "Qué puede acontecer mejor, que ver todos los pueblos y órdenes consentir en uno y seguir con conformidad y un ánimo una misma religión". Las alusiones al Imperio como una estructura política basada en la defensa de la religión católica articulan ideológicamente el libro y se acompañan de afirmaciones que expresan los sentimientos de una "Christianitas afflicta", tan en boga en los años centrales del siglo. Así, de Fernando I, que cierra la serie, se dice: "Espectáculo muy triste y lamentable ver diferentes en la religión, los que han recibido un bautismo y son un nombre sujetos a un mismo Imperio, y hablan una misma lengua ". (Sobre este tema, cfr. Lutz, H., Christianitas afflicta, Europa, das Reich und die Papst Politik im Niedergang der Hegemonie Kaiser Karl V. (1552-1556), Gotinga, 1964). La obra de Goltzio se cierra con la narración de los hechos de Felipe II, pero ya sin imagen.

Stradae, Imperatorum romanorum omnium orientalium et occidentalium verissimae imagines ex antiquis numismatis quam fidelissima delineatae, Tiguri, 1559. En este libro, Carlos V, que no aparece retratado militarmente, culmina la serie.

Barlandi, A., Hollandiae Comitum Historia, Amberes, 1564. Carlos V en la serie de Condes de Flandes, aparece en pie con los atuendos imperiales y recuerda las imágenes tradicionales de Carlomagno. Del mismo autor, Ducum Brabantiae Chronica, Amberes. Carlos V aparece con armadura y atuendos imperiales, al fondo una imagen marina, alusión a sus victorias por mar, y los emblemas del águila que para las dos columnas y una filacteria con el "Plus Ultra ". Felipe II aparece en similar postura, pero con bastón de mando y en la mesa la corona real y el cetro. Se incluye su emblema del Carro del Sol. En el texto, folio 170, hay una alusión al monasterio de El Escorial, "Monasteriumque sodalium hieronymum maximum extruxit, adiuncta Academia, collegiū, & bibliotheca antiquissimorum librorum, quae aeterna Vaticane Pontificia sit futura & vero, septem orbis terrarum miraculis, ad numerari haec machina merito queat, sive molem operis, seu architecturae artificium spectes".

Campo, A., Cremona nobilissima, Cremona, 1585, dedicado al rey Felipe II, que aparece rodeado de las armas de sus posesiones. En el

folio 108 se inserta a Carlos V en una historia de los Duques de Milán con sus imágenes (con armadura y aspecto tizianesco) .

Ciccarelli, A., *Le vite de gli Imperatori Romani di...* Con le figure in rame, Roma, 1590. La sucesión se extiende hasta el emperador Maximiliano II, en la página 696 está el retrato, de perfil y coronado de laurel, de Carlos V, muy inspirado en medallas de Leoni.

Capriolo, A., *Ritratti di Genti Capitani illustri*, Roma, 15915. En el folio 15 aparece el emperador. Se trata de una galería de retratos de héroes italianos (los Orsini, los Colonna, los Gonzaga,...), de los reyes de Nápoles, como Fernando el Católico, y de héroes como Colón, Tamerlán, Scanderberg, Matías Corvino, el Gran Capitán, Andrea Doria, Antonio de Leiva, etc. La obra hay que ponerla en relación con las galerías de hombres ilustres tan abundantes en las colecciones pictóricas del Renacimiento y que tenían su mejor ejemplo en la colección de Paolo Giovio en Como (Giovio, P ., *Musae descriptio in Paulii Jovii elogia literaria y Elogia virorum bellica virtute illustrium, septem libris, iam olim authore comprehensa, et nunc ex eiusdem Musaeo ad vivum expresis imaginibus exornata*, Vasilea, 1596; en cuya página 240 aparece la efigie de Carlos V). En el Museo Gioviano de Como, estructurado sobre la base de una galería de retratos, la armería se coloca bajo el patrocinio de Carlos V.

Custos, D., *Tirolensium Principium Comitum, Augustae Vindellicorum*, 1599, dedicado a Rodolfo II. Carlos V aparece en pie, como emperador, con la inscripción "Carole, prodisti PLUS ac, virtutivus, ULLTEA; prodisti, PLUS ac ULTRA, victricibus armis".

Martin, C., *Les genealogies anciennes et modernes des forestiers et comtes de Flandre, avec briefves descriptions de leurs vies et gestes, le tout recueilly des plus veritables, approuvées et anciennes croniques et annales... et ornées de portraits figures et habitz selon les facons et guises de leurs temps, ainsi quelles ons este trovées des plus anciens tableaux, par Pierre Balthazar, et par lui mesme mises en lumiere*, Amberes, S.f., dedicado al Archiduque Matías y alcanza hasta Felipe II. La imagen de Carlos V aparece como emperador.

B.G., *Regum Neapolitanum vitae et efigies, Augustae Vindelicorum*, 1605, dedicado a Felipe III, con las efigies de Carlos y Felipe como reyes de Nápoles.

(6) Calvete de la Estrella, *El felicísimo viaje...*, Amberes, 1552, fol. 25.

(7) Bruck, G., "Habsburger als Herculier", *Jahrbuch Kunsthistorischen Sammlungen allerhöchsten Kaisershauses*, I, 1953, pp. 193 y sigs.

(8) Bocchi, A., *Symbolicarum questionum de universo genere quas serie laudebat, libri quinque*, Bolonia, 1555.

(9) Bouza, F., "Portugal en la Monarquía Católica, 1580-1640" (Tesis Doctoral en curso de realización).

(10) Archivo General de Simancas (A.G.S.), (Estado) Legajo 424.

(11) *Ibidem*

(12) Mameranus, C., *Electio et coronatio Caroli V..*, Colonia, 1550.

(13) Se cita por la edición de Madrid, 1947, T. II, pág. 79.

(14) Fray Prudencio de Sandoval, *Crónica del emperador Carlos V*, edición Madrid, 1956, T. III, pág. 253.

(15) Guerreiro, op. cit., Instalada en el Arco de los Alemanes.

(16) Calvete en la Estrella, op. cit., fol. 230.

(17) Viena, Haus-Hof und Staatarchiv. Depot des Ordens van Goldenen Vliess, n. 5.

(18) "Pero qué tienen que hacer éstos, con aquel único e insigne Caesar Carolo V, que siendo monarca de la Europa se a retirado en

nuestros tiempos, a una pobre casa? A quien ninguna de las naciones ni todas ellas juntas no pudieron vencer con ejércitos formados, él se a vencido con el conocimiento de sí mismo: en tanto que no sólo lo pueden intitular invictísimo... pero vencedor de sí mismo...". Pero Navarra Diálogos de la diferencia que ay de la vida rústica a la noble, Tolosa, 1565, folios 38 y 38v., apud Diálogos de la eternidad del ánimo.

(19) Villalta, De las estatuas antiguas, Biblioteca Nacional de Madrid (B.N.M.), Mss.

(20) Sermón que predicó el Maestro... a las honras de nuestro Señor Sereníssimo y Cathólico Rey Pilipo segundo... que hizo la villa de Madrid en Santo Domingo el real el último de octubre de 1598, Madrid, 1598.

(21) Morán, J.M., y Checa, F., El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas, Madrid, 1985, pp. 55 a 61.

(22) Chueca Goitia, F., Casas reales en monasterios y conventos españoles, Madrid, 1982.

(23) En las cartas de fray Juan de Ortega se insiste en estos aspectos cuando dice como el conjunto habría de agradar al emperador, ya que "salen todas las ventanas sobre naranjos que tienen cercada la casa y a todas partes ay buena vista". A.G.S., Estado, Leg. 109, Fol. 6. El mismo año de 1555, se insiste en que "el aposento es tan bueno que es razón que se tenga particular cuydado dél y de los naranjos y huertas", Idem., Fol. 24, indicándose como los estanques se han repoblado de - truchas con el fin de que el emperador pescara, Id. Fol. 30; Proponiéndose, ya en 1556, "si será bien que se çerque un bosquecillo muy grancioso que está delante del aposento para echar en él conejos, que me parece a mí que hará al caso para regalo y contentamiento de su majestad", Estado, 119, Fol. 24.

(24) Harbison, "Counter-Reformation iconography in Titian's Gloria", The Art Bulletin, 1967, pp. 244-248.

(25) Sígüenza, J. de, Historia de la Orden de San Jerónimo, Madrid, 1605.

(26) En una copia del codicilo de Carlos V, Felipe II había subrayado la frase "una pintura mía del juicio final" y, significativamente, anotado "ya la tengo", A.G.S., Patronato Real (P.R.) Caja 29, Fol. 16.

De igual manera, en otra copia de una de las cláusulas de este codicilo, en 1577, se había subrayado la frase "y que en caso que mi enterramiento no aya de ser, ni sea en este dicho Monasterio es mi voluntad, que en lugar de la dicha custodia y retablo, se haga un retablo de pinzel de la manera que pareçiera al Reu, mi hijo", A.G.S., Casa y Sitios Reales (C. y S.R.), Leg. 280, Fol. 17. Por ello, el 11 de octubre de este año, el prior de Yste insta al rey para que se cumpla esta voluntad, ya que "los testamentarios a cabo de tantos años no han hecho en esto cosa ninguna", Idem., Fol. 166. En 1579, se estipulan las condiciones con Juan de Herrera y Antonio Segura, pintor de San Millán de la Cogolla, y en la primera de ellas se dice: "Primeramente que el dicho Antonio de Segura hará el dicho retablo de madera del altar, tamaño y conforma a vna traça que el dicho Juan de Herrera le ha dado firmada de su mano el qual ha de ser de vna pintura del juyzio final conforme a otra que hizo Ticiano Pintor que está en el monasterio de sant Lorenzo el Real con quatro columnas corintias con su pedestal y al altar dél ha de yr vna custodia como está designada en la dicha traça y en el alto de las dichas quatro columnas ha de yr su enornisamento y vn fronsispicio roto y en la rotura ha de auer vn escudo con las armas del emperador y encima de las dichas quatro columnas han de yr otras quatro de la scultura y lo demás que particularmente está designado en la dicha traça de mano del dicho Juan de Herrera a que el dicho Segura se remite", Ibidem. Fol. 18. El rey emitió en 1583 una cédula para asentarle, leg. 281, Fol. 67, y en 1585 ya estaba instalada la obra, para lo que fue necesario atrasar y alargar el altar mayor "por ayer ocupado con el asiento del dicho relato mucha parte del altar mayor que antes estaba hecho (C. y S. R. Leg. 281, Fol. 69).

(27) Jenkins, M., Il ritratto di Stato, Roma, 1977.

(28) Checa, F., Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600, Madrid, 1983. pág. 349.

- (29) Argote de Molina, Discurso sobre el libro de la montería, Sevilla, 1582, Fols. 15 a 22 v.
- (30) Eisler, W., "Arte y Estado bajo Carlos V", Fragmentos, III, 1985, pp. 21-39.
- (31) Sobre la armería, Morán y Checa, op. cit., pág. 118.
- (32) Sobre el Palacio de Granada, Ronsenthal, E. E., The Palace of Charles V in Granada, Princeton, 1985. Sobre los inicios del programa constructivo de Felipe II, Checa, F., "Las construcciones del Príncipe Felipe" apud El Escorial. Ideas y diseño, Madrid, 1986, pp. 23-47.
- (33) Calvete de la Estrella, op. cit., fol. 231. (33 bis) Para Lisboa, Guerreiro, op. cit.; para Florencia. Apparato et teste nelle nozze dello illustrissimo signor Duca di Firenze & della Duchesa sua consorte... 1539; sobre la huella de Carlos V en el arte florentino del siglo XVI, Checa, F., "Artificio y lenguaje clasicista en la Florencia medicea: Carlos V y el arte florentino del siglo XVI", Cuadernos de trabajos de escuela española de historia y arqueología en Roma, 15, 1981, pp. 229-240.
- (34) López de Hoyos, J., Real aparato, y sumptuoso recibimiento con que Madrid... rescibió a la Sereníssima reyna D. Ana de Austria viniendo a ella nuevamente después de celebradas sus felicísimas bodas. Pónese su itinerario, Madrid, 1572.
- (35) Martínez de Irujo, L., La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes, Madrid, 1952; Sánchez Cantón, F. J., Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia, Pamplona, 1944.
- (36) Archiro Histórico Nacional (A.H.N).
- (37) Checa, F., "Carlos V, héroe militar (A propósito de la serie Las batallas de Carlos V, grabada por Antonio Tempesta)", Goya, 158, 1980, pp. 74-79.
- (38) Stirling-Maxwell, The Chiet Victories of the Emperor Charles the Fith, Londres, 1853.
- (39) "Sintieron de las alas el sonido / Que I' águila triumphante venía haciendo / Landgrave y el Saxa, y al ruido / Dos veces atrás bolver ambos huyendo".
- (40) Agradezco al Profesor Dr. Miguel Angel Castillo Oreja la noticia acerca de la existencia de esta arqueta y la documentación gráfica de la misma.
- (41) Calvete de la Estrena, op. cit., fol. 227; Guerreiro, op. cit.; Velázquez, L., La entrada que en el reino de Portugal hizo la S.C.R.M. de Don Philippe..., 1583.
- (42) Rosenthal, op. cit., pp. 91-93.
- (43) Guerreiro, op. cit.
- (44) Calvete de la Estrena, op. cit., fol. 17.
- (45) Nagler, Neues Allgemeines Künstler-lexicon, Band I-XXII, Múnich, 1835-1852.
- (46) Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.
- (47) Le solemi Pompe, i superbi et gloriosi aparati, i trionfi, i fuochi... fatti alla venuta del... Imperadore Ferdinando primo... nella città di Praga, 1558.
- (48) Mexía, P., Crónica de Carlos V, ed. Madrid, 1945, pág. 19.
- (49) Mark, E. de la, Cestorum Caroli Quinti Romanorum Imperatoris... M XV usque in annum trentesimum primum metaphora,

Bibliothèque Royale Albert I, Mss.

(50) Calvete de la Estrena, op. cit., fol. 165; para la entrada de Lovaina, fols. 83 y sigs.; para la de Gante, fols. 101 y sigs.

(51) Guerreiro, op. cit.

(52) Alonso de Cabrera, op. cit.

(53) Sobre el decoro debido a los sepulcros reales conocemos el caso, quizá extremo, del caballero emeritense Juan de Vera que fue procesado por los justicias reales por "deservicios y desacatos que aquel caballero abía hecho al cuerpo y huessos de la ilustríssima reyna iLeonor de Austria, hermana de Carlos V!... porque con muy gran desacato queriendo hazer vn entierro junto adonde estava aquel real cuerpo le quitó la rexa y lo cavó alrededor que ayna lo cayera en el suelo y se fixo vn escudo de sus armas junto a él y hizo la entrada para su entierro dentro de la rexa, de lo qual se dio noticia a su magestad y luego enbió sobre ello vn alcalde de corte para que a su magestad y asspi lo prendió y lo llevó preso a la corte y le quito el escudo donde estava con muy gran desacato del cuerpo real". A.G.S. Estado 392, Fol. 186.

(54) Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, T. II. Madrid, 1917.

(55) A.G.S. P.R., 29-16.

(56) Archivo del Instituto Valencia de don Juan (I. V.D.J.) Envío 40.

(57) Carta de Felipe II sobre como están los Reyes en la Capilla de los Reyes Nuevos, B.N.M., Mss. 13040, fols. 65 y sigs.

(58) Villalta, op. cit.

(59) Fray Juan de San Gerónimo, Memorias, ed. Madrid, 1845, pp. 90 y sigs.

(60) Checa, F., "El Monasterio de El Escorial y los palacios de Felipe II", Fragmentos, IV-V, 1985, pp. 5-19.

(61) I. V.D.J ., Envío 61.11.

(62) Osten Sacken, C., El Escorial (Estudio iconológico), Madrid, 1984.

(63) Checa, F., Pintura y escultura..., pág. 385.

(64) Yates, F ., Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century, Londres, 1977.

(65) I.V.D.J., Envío 62, Fol. 916.

[Lámina XXV](#) - [Lámina XXVI](#) - [Lámina XXVII](#) - [Lámina XXVIII](#) -

[Lámina XXIX](#) - [Lámina XXX](#) - [Lámina XXXI](#) - [Lámina XXXII](#) -

[Lámina XXXIII](#) - [Lámina XXXIV](#) - [Lámina XXXV](#) -

[Lámina XXXVI](#)