



UNIVERSIDAD  
**PABLO<sup>de</sup>  
OLAVIDE**  
SEVILLA

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ESTUDIOS  
HUMANÍSTICOS: EUROPA, AMÉRICA, ARTE Y LENGUAS**

**TESIS DOCTORAL**

***CLAUDENTUR BELLI PORTAE. ANALOGÍA Y RECURSOS  
ANALÓGICOS COMO ESTRATEGIA DE PERSUASIÓN EN EL  
SISTEMA PROPAGANDÍSTICO DE CARLOS V (1516-1556)***

Memoria para optar al grado de doctor

Presentada por

**CARLOS JESÚS SOSA RUBIO**

Directores

**Profesor Dr. D. JOSÉ MARÍA MIURA ANDRADES**

**Profesor Dr. D. JOSÉ ANTONIO MUÑIZ VELÁZQUEZ**

Sevilla – España

Marzo - 2023



Aspera tum positis mitescent saecula bellis;  
cana Fides, et Vesta, Remo cum fratre Quirinus,  
iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis  
**claudentur Belli portae;** Furor impius intus,  
saeva sedens super arma, et centum vinctus aenis  
post tergum nodis, fremet horridus ore cruento<sup>1</sup>.

Vergilius, *Aeneis*, Liber I, 291-296

---

<sup>1</sup> “Y alejadas las guerras se amansarán entonces las edades turbulentas. Y la Fidelidad de cabellos de plata, Vesta y Quirino con su hermano Remo irán dictando leyes. Se cerrarán las puertas de la guerra, las de ferradas, pavorosas barras. Dentro el furor impío, sentado en una hacina de crueles armas, atados a la espalda los brazos con cien bronceos nudos, prorrumpirá por sus sangrientas fauces en hórridos bramidos”. Traducción de Javier de Echave-Sustaeta.



*A mis profesores.*

*A mi sobrina y ahijada, Conchi Muñoz Sosa.*

*A mis alumnos. A los que tuve,  
y a los que espero seguir teniendo.*

*Ahora os toca a vosotros.*



## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral, supongo que como todas, es una suma de esfuerzos colectivos e individuales. En el primer grupo se hallan los familiares, compañeros y allegados, en general, que animan, brindan apoyo logístico, se interesan y, por qué no decirlo, perciben al doctorando con una mezcla de curiosidad y asombro, sin ahorrar preguntas sobre las motivaciones que pueden llevarle a hipotecar tardes, noches y fines de semana cuando los primeros destellos de la cincuentena ya se cuelan por las rendijas del cronograma vital.

En el otro bando, éste unipersonal, se halla sólo (con acento y sin acento) el doctorando en la soledad de su despacho, robándole horas al tiempo que le dejan sus trabajos en la Administración y como profesor asociado en la Universidad Loyola. Sobrellevando como buenamente puede la pérdida de dos hermanos, de su madre y también de sus tres perros durante los cinco años que ha durado su matrícula en este programa de doctorado, sin contar los efectos perversos de la pandemia. Luchando permanentemente contra el estímulo del asueto y contra esa lógica indigestión que provocan cientos de fuentes bibliográficas y de artículos acumulados. Tratando a cada instante de sobreponerse a fantasmas personales –haberlos siempre haylos- y empeñado, como San Antonio Abad, en vencer a la tentación cuando escuchaba a través de susurros sibilinos que se le iba la vida, que para qué tanto esfuerzo, que bastante había estudiado ya, que no le hacía falta para vivir o que disfrutase ahora que todavía es moderadamente joven. Todo ello agudizado durante esos días en que la inspiración pasaba de largo y se cerraban casi en blanco. A su favor, mucha vocación investigadora-docente; deseos, muchos también, de crecimiento personal y una férrea fuerza de voluntad: sin ellos, hubiera sido imposible.

Pero seamos positivos y escribamos en primera persona, que la tesis ya está cerrada (no sé si acabada) y es el momento de hacer balance. Comenzando, claro está, por exponer en negro sobre blanco mis sentimientos de gratitud hacia mis directores José María Miura Andrades y José Antonio Muñiz Velázquez, pues han sido el faro que a veces, con un simple destello, enderezaba mi rumbo. Gracias, de corazón, por vuestra ayuda siempre generosa.

Estoy también muy agradecido al equipo de la biblioteca de mi Universidad Loyola, de manera muy especial a Clara López Rufino, y a Eva Toro y Remedios Tejada, del Servicio de Obtención de Documentos, siempre eficientes y dispuestas a ayudar.

Y gracias, siempre gracias, al personal docente y administrativo de la Universidad Pablo de Olavide, que me ha asesorado y ayudado en la gestión de la documentación, la participación en jornadas y acciones formativas de todo tipo, o la tramitación de la beca que me fue concedida en 2019 para realizar mi estancia internacional: entre ellos quiero citar expresamente a Manuel Pinto, Maribel Núñez y a los profesores Juan Manuel Cortés, Rocío Gordillo, Silvia Pérez, Zara Ruiz Romero, Pilar Ortiz, Auxiliadora Gómez y María Losada, aunque la nómina es mucho más extensa.

Un recuerdo especial y emocionado para el profesor Juan Marchena, hombre entrañable y generoso, con quien me reuní en la taberna Picalagartos un mes de julio de 2017 para contarle que tenía un proyecto de tesis. Me habría encantado que la leyese y recibir sus sabios consejos.

Asimismo, quisiera destacar mi reconocimiento a todos los docentes e investigadores que de alguna manera han contribuido a que este proyecto adquiriera forma, bien proporcionándome bibliografía, consejos o alguna supervisión, bien facilitándome gestiones para la publicación de trabajos o para mi participación en congresos y seminarios. Ahí quisiera mencionar a los doctores Jesús F. Pascual Molina (Universidad de Valladolid), Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide), José Jaime García Bernal (Universidad de Sevilla), Vicent Martines (Universitat d'Alacant), Carmen Morte (Universidad de Zaragoza), Andrés del Toro y Fernando Iwasaki (Universidad Loyola) y, siempre, por esto y por todo, a mi maestra, la doctora Júlia Butinyà, catedrática emérita de Filología Catalana en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), que con su ejemplo y sabiduría me inculcó la pasión por el comparatismo, el valor de la vocación docente e investigadora, la belleza del Humanismo y la grandeza de una obra literaria, *Tirant lo Blanch*, que permanece anclada a mi espíritu desde hace más de quince años. Moltes gràcies, ara i sempre.

Non vorrei concludere questa sezione di ringraziamenti senza riconoscere lo straordinario lavoro svolto da coloro che dall'Italia mi hanno aiutato a preparare la mia tesi. In particolare al professor Francesco Senatore, che mi ha aperto le porte del Dipartimento di Studi Umanistici, fornendomi anche la documentazione e le indicazioni necessarie per accedere a diversi centri di ricerca. Anche alla professoressa Bianca de Divitiis e al professor Giancarlo Abbamonte, che hanno gentilmente acconsentito a ricevermi, offirmi una guida e fornirmi documenti. Sono anche grato al team della Società



Napoletana di Storia Patria, della Biblioteca di Area Umanistica (BRAU), della Biblioteca Nazionale e dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici per il loro aiuto fornito durante il mio soggiorno internazionale.

Esta tesis está dedicada, de todo corazón, a cuatro personas. A mis padres, en especial a mi madre, Concepción Rubio Marín, fallecida en trágicas circunstancias durante la fase más dura de la pandemia y que siempre me interrogaba, llena de curiosidad, sobre lo que nunca se le debe preguntar a un doctorando: que cuánto le quedaba a mi tesis. Siento en el alma que no pueda acudir a mi lectura, aunque si esto llega a buen puerto, el flamante Dr. Sosa Rubio lanzará al cielo su primera mirada de gratitud y su primer beso.

También a mi hermana, Concepción Sosa, pues aunque ella no lo sepa, o no se lo crea, fue quien abrió el camino que desemboca en estas páginas habsbúrgicas. Si algo me ha demostrado con su ejemplo de vida es que cortar lianas, y enseñar a cortarlas, es más difícil que adecentar el camino ya depurado. Mujer fuerte y valiente, ha sido pionera en un entorno complejo. Siempre he podido contar con ella.

Y, cómo no, a Antonio Baco, quien lamentablemente ha aprendido a conjugar conmigo el inexistente verbo *tesear* en todas sus formas posibles, asumiendo resignado que enredarse en un proyecto de esta índole conlleva soledad, ausencias, alejamiento y demasiadas negativas. Gracias por tu paciencia, y por no haber guardado el telar durante todos estos años, mientras me batía el cobre ante los muros inexpugnables de Troya.

Decía Ramon Llull en su *Llibre d'Amic e Amat* que “l'amor naixia del record, i vivia de la intel·ligència, i moria per l'oblit”; por eso, con mucho amor, quisiera concluir expresando mi más sincero reconocimiento a todos los hombres y mujeres que, sin tener una participación directa en esta tesis, sí me han inspirado a lo largo de toda mi vida para ser la persona que soy, para llegar a este punto a veces cansado, a veces errático, a veces dudando y a veces preocupado, pero siempre lleno de ilusión, de curiosidad y de esperanza. Sus ejemplos y sus enseñanzas, como el maná del Antiguo Testamento, seguirán nutriendo e iluminando a este *homo viator* hasta que, como en *Curial e Güelfa*, se entone el *Nunc Dimittis*. Ojalá sepa, y pueda, estar a la altura.

A.M.D.G.

Sevilla, diciembre de 2022



# ÍNDICE

RESUMEN.....	16
ABSTRACT .....	17
RIASSUNTO .....	18
ILUSTRACIONES.....	19
ABREVIATURAS.....	26
1. Introducción general.....	27
1.1. Aspectos preliminares: hipótesis de partida, objetivos de la investigación y estructura de la tesis doctoral .....	28
1.2. Metodología empleada .....	32
1.2.1. Etapas y estructura de la acción investigadora .....	36
1.3. Estado de la cuestión analizada.....	43
1.4. Aproximación biográfica a la figura de Carlos V: datos generales e hitos históricos .....	49
1.4.1. Llegada de Carlos de Gante a los reinos peninsulares.....	52
1.4.2. Carlos viaja a Italia para ser coronado emperador .....	57
1.4.3. Los años finales.....	62
1.5. <i>Plus Ultra</i> . La empresa americana durante el reinado carolino .....	64
1.5.1. Al servicio del emperador y en beneficio propio: algunos nombres de la conquista .....	65
<b>BLOQUE I. PROPAGANDA Y SISTEMA DE COMUNICACIÓN BAJO EL GOBIERNO CAROLINO .....</b>	<b>72</b>
2. La propaganda en el marco del Imperio: concepto, rasgos y efectos.....	73
2.1. Efecto <i>balsámico</i> de la propaganda.....	75
2.2. Conceptualización y características fundamentales.....	79
2.3. Precedentes dinásticos: el caso de Maximiliano I.....	84
2.3.1. Técnicas de impresión al servicio de la Corte. El valor de la imprenta.....	86
2.3.2. Armaduras y otros útiles para los juegos y para la guerra .....	96
2.4. La acción propagandística durante los años del gobierno carolino.....	100
3. Herramientas propagandísticas: heterogeneidad en soportes y canales .....	103
3.1. Soportes textuales: la palabra hecha intención .....	104
3.1.1. El papel del documento: relaciones, cartas y crónicas .....	104
3.2. Soportes visuales: el poder de la imagen .....	114
3.2.1. El retrato de corte. Consideraciones generales sobre su utilidad propagandística .....	114
3.2.2. Primeras representaciones juveniles .....	119

3.2.3.	<b>La alargada sombra de Erasmo</b> .....	122
3.2.4.	<b>Del princeps christianus al Divus Carolus V Imperator: la transformación de la imagen imperial basada en la analogía con los emperadores clásicos</b> .....	123
3.2.5.	<b>Símbolos, divisas y heráldica: efecto multiplicador sobre la imagen imperial</b> 131	
3.2.6.	<b>Medallas, monedas y arquitectura al servicio de la causa imperial</b> .....	147
4.	<b>Estrategia para la construcción de la imagen regia: ejes vertebradores</b> .....	166
4.1.	<b>La relevancia del hito como herramienta polifónica</b> .....	167
4.2.	<b>Una propaganda originaria de, y destinada a, todos los territorios del imperio</b> .....	176
4.3.	<b>El control de la posteridad: crónicas y cronistas al servicio del <i>Divus Carolus</i></b> ..	186
4.4.	<b>Apuesta por el arte efímero: el reinado en que tapices y entradas regias alcanzaron su cénit</b> .....	192
4.5.	<b>Para todos los públicos</b> .....	208
4.6.	<b>Dinastía, corte y nobleza al servicio de la causa imperial: se activa la caja de resonancia.</b> .....	212
4.7.	<b>El papel preponderante de los recursos analógicos como estrategia para la configuración de mensajes</b> .....	218
<b>BLOQUE II. LA ANALOGÍA EN EL CONTEXTO PROPAGANDÍSTICO DE CARLOS V Y DE SU ACCIÓN DE GOBIERNO</b> .....		221
5.	<b>Analogía y recursos analógicos: definiciones, tipos y funcionalidades</b> .....	223
5.1.	<b>El valor <i>pontifical</i> de la analogía</b> .....	224
5.2.	<b>Una aproximación al concepto</b> .....	226
5.3.	<b>Estructura básica de la analogía. Foro, tema y atributos</b> .....	228
5.3.1.	<b>Semejanza entre diferentes, rasgo esencial</b> .....	234
5.4.	<b>Recurso analógico en el mundo clásico: conceptualización y primeros usos.</b> ....	239
5.4.1.	<b>De los orígenes a Platón</b> .....	239
5.4.2.	<b>Etapa post-platónica: la herramienta analógica se diversifica y define</b> ....	244
5.5.	<b>La <i>correction d'images</i>, un recurso analógico ampliamente usado en el marco de las bellas artes</b> .....	245
5.6.	<b>Tipos de analogías</b> .....	254
5.6.1.	<b>De acuerdo con el proceso – Propuesta de Sally Jorgensen</b> .....	254
5.6.2.	<b>De acuerdo con el resultado – Propuesta de Davis P. Wright</b> .....	256
5.6.3.	<b>De acuerdo con el contenido – Propuesta de Joe Khatena</b> .....	259
5.6.4.	<b>Como recurso argumentativo – Propuestas de Perelman / Olbrechts-Tyteca y de Philippe Breton</b> .....	261
5.6.5.	<b>De acuerdo con el modo de presentación: analogías por proximidad, con tema elíptico y mediante la integración de elementos</b> .....	262
5.6.6.	<b>Confluencias analógicas</b> .....	269

5.7.	La metáfora.....	272
5.8.	El ejemplo .....	277
5.8.1.	La tradición del ejemplo, <i>exemplum</i> , en las letras medievales castellanas.	279
5.9.	Ilustración, modelo y antimodelo según los principios de Perelman y Olbrechts-Tyteca	281
6.	“Melior est sapientia quam arma bellica” (Ecle.9,18). Sabiduría y fortaleza como ejes analógicos de Carlos V y de su sucesor con las principales figuras de la monarquía israelí ....	285
6.1.	Apuntes biográficos e históricos.....	287
6.1.1.	Sabiduría y buen gobierno .....	288
6.2.	Atributos vertebradores de la conexión analógica entre Carlos V y el rey David	292
6.2.1.	Atributos endógenos.....	293
6.2.2.	Atributos exógenos .....	296
6.3.	<i>Et sicut unxit Samuel David regem</i> . La unción, vínculo analógico imperial con la Casa de Judá.....	298
6.3.1.	La unción en el marco geopolítico hispánico .....	301
6.4.	Analogías entre Carlos V y el rey David: soportes bibliográficos.....	303
6.4.1.	<i>Breviarium Caroli V Imperatoris (1515-1535): analogía y correction d’image</i> al servicio de la legitimidad dinástica .....	303
6.4.2.	<i>Officium Salomonis (1520)</i> .....	307
6.4.3.	<i>Gestorum Caroli Quinti Romanorum Imperatoris (1531)</i> .....	317
6.5.	David en las armas imperiales.....	325
6.6.	El binomio Carlos V-Felipe II, proyección de David y Salomón en la Edad Moderna .....	329
6.6.1.	El <i>Felicísimo Viaje</i> , un auténtico muestrario analógico .....	329
6.6.2.	“Tomó la cabeza del filisteo y la llevó a Jerusalén” (1 Sam 17,54). David, modelo de la fuerza que viene de Dios.....	332
6.6.3.	“Levántate y úngelo, porque es éste” (1 Sam 16,12): Dios elige rey a David	334
6.6.4.	“He dispuesto que él sea el jefe de Israel y de Judá” (1 Reyes 1,35): David activa su propia sucesión .....	337
6.6.5.	David, fuente de inspiración política para el plan de gobierno de Felipe II	344
6.6.6.	Epílogo: el Capítulo XXII de la Orden del Toisón de Oro (Amberes, 1556)	348
6.7.	David, león de Judá; Carlos, <i>muy gran león despaña</i> .....	351
6.7.1.	Romance y valor profético: “A caça salio el gran Turco” .....	358
6.7.2.	Romance “El gran Sophi y el gran Can”: de nuevo Carlos como “gran león”	359

7.	<i>Sotto una barba biōda portaua i capelli di color d'oro a uso de gli Imperadori Romani: emulando la gloria universal de Roma, sus gobernantes y generales.....</i>	361
7.1.	<b>Marco Aurelio, primer eslabón en la analogía de Carlos V con el mundo clásico</b>	368
7.1.1.	<b>Fray Antonio de Guevara, <i>pontífice</i> entre emperadores.....</b>	372
7.1.2.	<b>Carlos V y Marco Aurelio: base analógica que conecta a ambos personajes</b>	379
7.1.3.	<b>El retrato ecuestre de Carlos V ideado por Leoni: la gran analogía proyectada.....</b>	379
7.2.	<b>Publio Cornelio Escipión, el Africano: un paso decisivo .....</b>	396
7.2.1.	<b>Apuntes biográficos.....</b>	398
7.2.2.	<b>Analogías de Escipión el Africano con Carlos de Habsburgo .....</b>	400
7.2.3.	<b>Entradas triunfales en Italia del tercer Escipión.....</b>	403
7.2.4.	<b>Últimas jornadas en Campania. Entrada en el Lacio y llegada a Roma....</b>	421
7.2.5.	<b><i>La spada al fianco ognor, la penna in mano.</i> Garcilaso de la Vega y sus contribuciones literarias a la glorificación de la empresa de Túnez.....</b>	427
7.3.	<b>De emperadores, héroes y dioses. Las otras analogías clásicas de Carlos V .....</b>	435
7.3.1.	<b>Semidioses y dioses: las analogías con Hércules y Atlas .....</b>	444
7.3.2.	<b>Epilogo: romance “Carlos Quinto de este nombre”, <i>ut quiescat Atlas</i> .....</b>	467
8.	<b>Polianalogías, ejemplos y metáforas: los otros recursos analógicos .....</b>	471
8.1.	<b>Rodela de la Medusa .....</b>	472
8.2.	<b>Retrato ecuestre del emperador en la batalla de Mühlberg.....</b>	476
8.2.1.	<b>Contexto sociopolítico de la batalla .....</b>	478
8.2.2.	<b>La obra y su contenido analógico.....</b>	479
8.3.	<b>Carlos V y el Furor: del héroe al mito.....</b>	488
8.3.1.	<b>La composición escultórica de los Leoni en su contexto .....</b>	489
8.3.2.	<b>Baccio Bandinelli y las posibles conexiones sincrónicas del <i>Furor</i> .....</b>	493
8.3.3.	<b>Diacronías grecorromanas y contenido ideológico: Alejandro, Eneas, Augusto y la <i>Monarchia Universalis</i> .....</b>	496
8.4.	<b>¿Ejemplos, modelos o ilustraciones? Árboles genealógicos y series icónicas como herramientas propagandísticas al servicio de la dinastía habsbúrgica .....</b>	508
8.4.1.	<b>Genealogías como instrumentos informativos internos y externos.....</b>	508
8.4.2.	<b>Profetismo como vía legitimadora: el ejemplo de Fernando el Católico y su conexión con Carlos V a través de los breviaros .....</b>	520
8.5.	<b>Metáforas .....</b>	526
<b>BLOQUE III. CONCLUSIONES Y BIBLIOGRAFÍA .....</b>		535
9.	<b>Conclusiones .....</b>	536
10.	<b>Bibliografía .....</b>	578

<b>Bibliografía general</b> .....	579
<b>Fuentes y obras literarias</b> .....	617
Anexos y mapas .....	625

## RESUMEN

Pocos recursos cuentan con una capacidad evocadora más poderosa que la analogía, definida por el profesor Philippe Breton como “el establecimiento casi directo de una correspondencia entre una opinión propuesta, que conforma la primera parte de la analogía, y una situación análoga previamente aceptada por la audiencia”.

A lo largo de la historia, este recurso se ha configurado como una de las estrategias de persuasión más claras de que han dispuesto los diferentes sistemas propagandísticos, en especial por parte de quienes buscaban fortalezas legitimadoras en el pasado; y para constatarlo basta analizar someramente las técnicas empleadas por gobernantes de todas las épocas, caracteres y latitudes.

El emperador Carlos V, que reinó en España como Carlos I, no fue una figura ajena a esta constante. Su propia coronación como Rey de Romanos en Aquisgrán (1520) actuaba como línea de conexión con el mítico Carlomagno, y era ungido con óleos en el transcurso de un rito que retrotraía a los presentes hasta el reinado de David. Para su coronación imperial (1530), Bolonia se transformó en una suerte de Roma rediviva, mientras que las obras de arte originadas en las dos décadas siguientes permiten trazar líneas analógicas con Marco Aurelio, Julio César, Augusto e incluso con figuras míticas como Eneas, Júpiter o Hércules, entre otros.

Esta tesis doctoral, que dividimos en diez capítulos, se vertebra en tres bloques fundamentales. Tras exponer algunos asuntos preliminares, como la metodología empleada y ciertos aspectos biográficos del personaje, se estudia someramente el sistema propagandístico carolino, atendiendo de manera fundamental a sus herramientas y estrategias. A continuación, analizamos la familia analógica en el contexto de estas últimas, abordando su definición, estableciendo algunos tipos y proyectándola, asimismo, en las creaciones artísticas, cronísticas o literarias que vieron la luz, especialmente, en el periodo comprendido entre la intitulación del Habsburgo como rey de Castilla (1516) y el acto final de abdicación en Bruselas (1556). Terminamos, en el tercer y último bloque, reflexionando brevemente sobre algunas de las conclusiones alcanzadas.

**PALABRAS CLAVE:** Analogía – Carlos V – Habsburgo - Propaganda- Comunicación – Estrategia – Historia de la comunicación – Iconografía – Iconología.



## ABSTRACT

Few resources have a more powerful evocative capacity than analogy, defined by Professor Philippe Breton as "the almost direct establishment of a correspondence between a proposed opinion, which makes up the first part of the analogy, and an analogous situation previously accepted by the audience".

Throughout history, this resource has been configured as one of the clearest persuasion strategies used by the different propaganda systems, especially by those who sought legitimizing strengths in the past; and to verify it, it is enough to briefly analyze the techniques used by rulers of all times, characters and latitudes.

Emperor Charles V, who reigned in Spain as Charles I, was not an external figure to this constant. His own coronation as King of the Romans in Aachen (1520) acted as a link with the mythical Charlemagne, and he was anointed with oils during a rite that brought back those present to the reign of David. For its imperial coronation (1530), Bologna was transformed into a kind of Rome revived, while the works of art originated in the following two decades allow us to draw analogic lines with Marcus Aurelius, Julius Caesar, Augustus and even with mythical figures such as Aeneas, Jupiter or Hercules, among others.

This doctoral thesis, which we have divided into ten chapters, is divided into three fundamental blocks. After exposing some preliminary issues, such as the methodology used and certain biographical aspects of the character, the Caroline propaganda system is briefly studied, paying special attention to its tools and strategies. Next, we analyze the analog family in the context of the latter, addressing its definition, establishing some types and projecting it, likewise, in the artistic, chronicle or literary creations that came to light, especially in the period between the Habsburg entitlement as King of Castile (1516) and the final act of abdication in Brussels (1556). We finish, in the third and last block, briefly reflecting on some of the conclusions reached.

**KEYWORDS:** Analogy – Charles V – Habsburg - Propaganda- Communication – Strategy – History of communication – Iconography – Iconology.

## RIASSUNTO

Poche risorse hanno una capacità evocativa più potente dell'analogia, definita dal professor Philippe Breton come "l'instaurazione quasi diretta di una corrispondenza tra un'opinione proposta, che costituisce la prima parte dell'analogia, e una situazione analoga precedentemente accettata dal pubblico".

Nel corso della storia, questa risorsa si è configurata come una delle strategie di persuasione più evidenti utilizzate dai diversi sistemi di propaganda, soprattutto da coloro che cercavano nel passato punti di forza legittimanti; e per verificarlo basta analizzare brevemente le tecniche utilizzate dai governanti di tutti i tempi, personalità e latitudini.

L'imperatore Carlo V, che regnò in Spagna come Carlo I, non era una figura estranea a questa costante. La sua stessa incoronazione come Re dei Romani ad Aquisgrana (1520) funse da linea di collegamento con il mitico Carlo Magno, e fu unto con oli durante un rito che riportò i presenti al regno di Davide. Per la sua incoronazione imperiale (1530), Bologna si trasformò in una sorta di Roma risorta, mentre le opere d'arte originate nei due decenni successivi permettono di tracciare linee di connessione con Marco Aurelio, Giulio Cesare, Augusto e persino con figure mitiche come Enea, Giove o Ercole, tra gli altri.

Questa tesi di dottorato, che dividiamo in dieci capitoli, si articola in tre blocchi fondamentali. Dopo aver esposto alcune questioni preliminari, come la metodologia utilizzata e alcuni aspetti biografici del personaggio, si studia brevemente il sistema di propaganda carolina, prestando particolare attenzione ai suoi strumenti e alle sue strategie. Successivamente, analizziamo la famiglia analogica nel contesto di quest'ultima, affrontando la sua definizione, stabilendo alcune tipologie e proiettandola, parimenti, nelle creazioni artistiche, cronistiche o letterarie che sono venute alla luce, soprattutto nel periodo compreso tra l'intitolazione dell'Asburgo a Re di Castiglia (1516) e l'ultimo atto di abdicazione a Bruxelles (1556). Concludiamo, nel terzo e ultimo blocco, riflettendo brevemente su alcune delle conclusioni raggiunte.

**KEYWORDS:** Analogia – Carlo V – Asburgo – Propaganda – Comunicazione – Strategia – Storia della comunicazione – Iconografia – Iconologia.

## ILUSTRACIONES

<b>Fig. 1.</b> Esquema que representa los flujos comunicativos en una entrada regia. ....	30
<b>Fig. 2.</b> Fritz Saxl (izq.), Aby Warburg (centro) y Erwin Panofsky (der.). ....	34
<b>Fig. 3.</b> Portadas de los volúmenes bibliográficos <i>La fiesta y sus lenguajes</i> , y <i>El tiempo de la libertad</i> , editados respectivamente por UHU.es Publicaciones y por Tecnos.....	42
<b>Fig. 4.</b> Cabecera e icono de la revista científica <i>Mirabilia Journal</i> . ....	43
<b>Fig. 5.</b> Árbol genealógico de Carlos V.....	50
<b>Fig. 6.</b> Imagen de Carlos V, obra de Andrés de Nájera y taller (ca. 1525-1529).....	52
<b>Fig. 7.</b> Mapa de Europa con los diversos territorios heredados por Carlos V.....	53
<b>Fig. 8.</b> Salón de Embajadores en el Real Alcázar de Sevilla. De acuerdo con la crónica de Pedro Mexía, aquí se celebraron los desposorios de Carlos V e Isabel de Portugal .....	56
<b>Fig. 9.</b> Clemente VII corona emperador a Carlos V.....	59
<b>Fig. 10.</b> Algunos rostros de la conquista americana.....	66
<b>Fig. 11.</b> Fenómenos culturales acaecidos durante el gobierno carolino.....	69
<b>Fig. 12.</b> Resolución de un problema por vías propagandísticas: ejemplo sobre la utilidad del mesianismo. ....	78
<b>Fig. 13.</b> Plancha de madera para impresiones (izq.), ejecutada por Jan de Boss bajo diseño de Hans Springinklee. Nuremberg, 1515-1518. A la derecha, xilografía con el carro triunfal de Maximiliano I en una procesión, producida con dicha plancha.....	87
<b>Fig. 14.</b> Detalles de la procesión triunfal de Maximiliano I.....	88
<b>Fig. 15.</b> Triunfo del emperador Maximiliano, atribuida a Meister (ca.1510). ....	88
<b>Fig. 16.</b> Ilustración de corte bélico perteneciente al <i>Weißkunig</i> , obra de Hans Burgkmair (izq.). A la derecha, óleo sobre tabla, de escuela alemana y factura anónima, representando la batalla de Pavía (c.1530). ....	89
<b>Fig. 17.</b> Alegorías que representan al emperador Maximiliano .....	90
<b>Fig. 18.</b> Arco del Triunfo de Maximiliano, 1515. ....	91
<b>Fig. 19.</b> Desposorios de Maximiliano de Habsburgo y María de Borgoña (izq.), y de Felipe el Hermoso con Juana de Castilla. Albrecht Dürer, xilografías, 1515. ....	93
<b>Fig. 20.</b> Armadura ceremonial de Carlos V, Conrad Seusenhofer, ca.1512-1514.....	97
<b>Fig. 21.</b> Armadura ecuestre. Colman Helmschmid. ca. 1518.....	99
<b>Fig. 22.</b> Armadura del KD. Colman Helmschmid, ca. 1518. ....	100
<b>Fig. 23.</b> Retrato de familia de Maximiliano I, obra de Bernhard Strigel, ca. 1515.....	118
<b>Fig. 24.</b> Retratos juveniles de Carlos V.....	120

<b>Fig. 25.</b> Bustos de Carlos V elaborados hacia 1520.....	121
<b>Fig. 26.</b> Retrato de Carlos V con la espada en alto, ca. 1512-1515.....	122
<b>Fig. 27.</b> Aspecto del emperador en obras de hacia 1530.....	125
<b>Fig. 28.</b> Representaciones de personajes que presentan la espada en alto .....	126
<b>Fig. 29.</b> Carlos V con un perro, versión de Jacob Seisenegger, y lienzo homólogo en versión de Tiziano .....	128
<b>Fig. 30.</b> Retrato de Carlos V sentado, obra de Tiziano y taller, ca.1547. A la derecha, retrato del papa Paulo III, también del maestro véneto, ca.1543.....	130
<b>Fig. 31.</b> Columnas rematadas por coronas imperiales (izq.). A la derecha, columnas romanas ubicadas en la cabecera de la Alameda de Hércules.....	136
<b>Fig. 32.</b> Respaldos de la sillería del coro de la catedral de Barcelona, con los escudos de armas de los caballeros participantes. Juan de Borgoña, enero-febrero de 1519.....	140
<b>Fig. 33.</b> Tríptico de Carlos de Habsburgo. Jan van Battel, 1517-1518.....	142
<b>Fig. 34.</b> Tríptico heráldico de Carlos V ataviado como emperador. Ca. 1540-1550. ...	143
<b>Fig. 35.</b> Escudo imperial sobre portada de la <i>Historia General de las Indias</i> , 1547 ...	144
<b>Fig. 36.</b> Motivos heráldicos carolinos en diversas edificaciones de España e Italia. ...	145
<b>Fig. 37.</b> Arco efímero diseñado por Polidoro da Caravaggio. Mesina, 1535.....	146
<b>Fig. 38.</b> Arcos diseñados por Perín del Vaga. Génova. ca. 1528.....	147
<b>Fig. 39.</b> Medalla de Carlos como rey de Castilla, León, Aragón, Navarra y Granada. Flandes, ca.1516.....	150
<b>Fig. 40.</b> Medalla. Hans Krafft (ejec.) y Albrecht Dürer (diseño). Núremberg, 1521...	151
<b>Fig. 41.</b> Medalla realizada por Hans Reihnhardt el Viejo en 1537 .....	152
<b>Fig. 42.</b> Medallas italianas del emperador luciendo atributos romanos .....	152
<b>Fig. 43.</b> Medalla del emperador Carlos V. Leone Leoni, ca.1542.....	153
<b>Fig. 44.</b> Medalla con Carlos V y Felipe II, Jacques Jonghelinck, ca. 1557.....	154
<b>Fig. 45.</b> Medalla de Carlos V y Felipe II, obra de Leone Leoni, ca. 1555.....	155
<b>Fig. 46.</b> Medalla con Carlos V, Fernando I y María de Hungría, 1532.....	156
<b>Fig. 47.</b> Medalla con Maximiliano I, Carlos V y Fernando I, en el anverso, y Federico III en el reverso. Tirol, Austria, ca. 1521-1564.....	157
<b>Fig. 48.</b> Palacio de Carlos V. Granada, España. Fachada sur o de la emperatriz.....	158
<b>Fig. 49.</b> Alcázar de Toledo (España).....	161
<b>Fig. 50.</b> Cenador de la Alcoba, o Pabellón de Carlos V. Real Alcázar de Sevilla .....	162
<b>Fig. 51.</b> Detalles heráldicos del Cenador, alusivos al gobierno carolino.....	163
<b>Fig. 52.</b> Cenador de la Alcoba y jardines anexos.....	164

<b>Fig. 53.</b> Roma tomada por Carlos de Borbón. Cornelis Biel, 1614. ....	170
<b>Fig. 54.</b> Retratos destinados a los territorios del norte .....	181
<b>Fig. 55.</b> Retratos ‘parlantes’ de Carlos V .....	182
<b>Fig. 56.</b> Sala de concejales del Brugse Vrije. Revestimiento de la chimenea. Guiot Beaugrant, 1528-1531. ....	184
<b>Fig. 57.</b> Detalle de la imagen del emperador Carlos V con la espada en alto. ....	185
<b>Fig. 58.</b> Tapiz de La Fortuna. Pierre van Aelst, ca. 1520.....	193
<b>Fig. 59.</b> Tapiz “Salida de los asediados y derrota de los suizos, que se ahogan en gran número en el Tesino”, escena de la batalla de Pavía (1525). ca. 1528-1531 .....	195
<b>Fig. 60.</b> Gedeón porta en sus manos el vellón, del que mana agua. ....	197
<b>Fig. 61.</b> Caballeros, prelados y músicos (timpanistae).....	199
<b>Fig. 62.</b> Desfile de estandartes. Estampa calcografiada de Nicolas Hogenberg. ....	200
<b>Fig. 63.</b> Clemente VII y Carlos V bajo palio en Bolonia. Tarazona, Zaragoza .....	200
<b>Fig. 64.</b> Lanceros y artilleros desfilan tras la coronación imperial. Tarazona .....	201
<b>Fig. 65.</b> Ilustración de portadilla. Primera parte de la <i>Carolea</i> . Valencia, 1560.....	210
<b>Fig. 66.</b> Buey sacrificado y asado. Estampa de Nicolas Hogenberg .....	211
<b>Fig. 67.</b> Pinturas de la cubierta de la Camera degli Imperatori. Palazzo Te, Mantua..	216
<b>Fig. 68.</b> Propuesta de modelo propagandístico carolino, incluyendo soportes textuales, visuales, orales y aspectos estratégicos. ....	220
<b>Fig. 69.</b> Proceso analógico, conceptos y pensamiento guardan una relación de interdependencia.....	225
<b>Fig. 70.</b> Puntos comunes a cualquier definición de analogía. ....	228
<b>Fig. 71.</b> Representación gráfica de una analogía clásica. ....	230
<b>Fig. 72.</b> Mapping desarrollado por S.M.Glynn para visualizar una analogía.....	232
<b>Fig. 73.</b> Santa Librada entronizada, Juan de Soreda. Óleo sobre tabla, ca. 1515.....	235
<b>Fig. 74.</b> Detalle extraído de la parte superior de la tabla citada. ....	235
<b>Fig. 75.</b> Analogía de Santa Librada y Hércules.....	237
<b>Fig. 76.</b> Mapping de Glynn aplicado al binomio Hércules-Santa Librada.....	238
<b>Fig. 77.</b> Analogía de tres términos. Tema y Foro comparten el elemento ‘Hombre’...	239
<b>Fig. 78.</b> Representación gráfica de la analogía platónica sobre el Bien y el Sol.....	244
<b>Fig. 79.</b> Encuentro de Moisés, Séfora y sus hijos con el profeta Aarón.....	247
<b>Fig. 80.</b> La huida a Egipto. Vittore Carpaccio (ca.1500) y Murillo (ca.1650).....	248
<b>Fig. 81.</b> Regreso de Moisés y Séfora con sus hijos a Egipto. N. de Verdún, S.XII .....	248
<b>Fig. 82.</b> Escena general (izq.) y detalle (der.) del juicio de Salomón, 1554.....	250

<b>Fig. 83.</b> San Martín y el mendigo, de El Greco. Visión general y detalle de la obra...	251
<b>Fig. 84.</b> Uriel Dei y Laeiel Dei, obras del Maestro de Calamarca, siglo XVII. ....	252
<b>Fig. 85.</b> Esquema de atributos, compartidos o no, entre San Pedro y Juan Pablo II. ...	258
<b>Fig. 86.</b> Alegoría del descanso en la huida a Egipto. Pietro Testa, S.XVII. ....	263
<b>Fig. 87.</b> Composición analógica sobre Felipe II, de cuatro términos.....	265
<b>Fig. 88.</b> Leone Leoni. Medalla de Carlos V e Isabel de Portugal, ca.1546. ....	267
<b>Fig. 89.</b> Felipe II recibiendo el homenaje de Malta, Jan van der Straet. Detalles. ....	268
<b>Fig. 90.</b> Retrato sedente de Carlos IV ataviado a la romana, Ramón Barba, 1817. ....	268
<b>Fig. 91.</b> Analogía con cuatro términos aplicable al Salone dei Giganti, según Eisler.	270
<b>Fig. 92.</b> Gráfico de evolución desde la analogía hasta la metáfora. ....	274
<b>Fig. 93.</b> Esquema de atributos que conectan a Carlos V con David.....	293
<b>Fig. 94.</b> Maximiliano ocupando su puesto en el árbol genealógico habsbúrgico.....	298
<b>Fig. 95.</b> Representación visual de la primera de las dos analogías existentes.....	300
<b>Fig. 96.</b> Analogía de estructura clásica y cuatro términos, de los cuales el tercero (clérigo oficiante) permanece elíptico.....	300
<b>Fig. 97.</b> David reza ante Jesús. <i>Breviarium Caroli V Imperatoris</i> , 1515-1535.....	305
<b>Fig. 98.</b> Analogía David-Jesús-Carlos, derivada de una ilustración del <i>Breviarium</i> . ..	306
<b>Fig. 99.</b> Doble página ilustrada que, a través de la analogía, combina el contenido político y el religioso .....	308
<b>Fig. 100.</b> Miniatura del manuscrito <i>Salomonis tria officia ex sacris</i> .....	309
<b>Fig. 101.</b> David, entrando en Jerusalén, porta la cabeza de Goliat .....	310
<b>Fig. 102.</b> Esquema analógico David/Salomón – Carlos V, de acuerdo con la ilustración del folio 23 r que aparece en el <i>Officium Salomonis</i> .....	311
<b>Fig. 103.</b> Genealogía o apoteosis del emperador. Detalle. <i>Officium Salomonis</i> . ....	312
<b>Fig. 104.</b> La curación del paralítico, Rafael Sanzio, ca.1515-1516; La circuncisión de Jesús, Giulio Romano, ca.1522; y La purificación del templo, de Marcello Venusti. .	313
<b>Fig. 105.</b> Deesis-Basílica de San Marcos, Venecia, y miniatura conocida <i>Officium</i> ...	315
<b>Fig. 106.</b> Descripción de atributos en la analogía Carlos V – rey Salomón.....	316
<b>Fig. 107.</b> Imagen del frontispicio del manuscrito <i>Gestorum Caroli Quinti</i> ... ..	320
<b>Fig. 108.</b> Niño Jesús nimbado, rodeado por una filacteria, sujeta el globo tripartito... ..	321
<b>Fig. 109.</b> Grabados con ilustraciones carolinas.....	322
<b>Fig. 110.</b> María, <i>Mulier Fortis</i> , entre el emperador Carlos V y el rey David. ....	323
<b>Fig. 111.</b> Motivos heráldicos que ilustran el <i>Gestorum</i> ... ..	323

<b>Fig. 112.</b> Representación analógica de la armadura ecuestre de Carlos V, atribuida a Kolman Helmschmid y realizada hacia 1520.....	327
<b>Fig. 113.</b> Barda de Maximiliano (atribuida a Kolman Helmschmid, ca.1517-1518)...	327
<b>Fig. 114.</b> Analogía Carlos–David diseñada para la entrada de Felipe II en Tournai. ..	337
<b>Fig. 115.</b> Analogía clásica representada en la ciudad de Tournai. ....	339
<b>Fig. 116.</b> Representación gráfica de las analogías y metáforas utilizadas en una de las cartelas presentes en la entrada real de Gante. ....	341
<b>Fig. 117.</b> Análisis de la analogía empleada en la entrada de Tournai .....	347
<b>Fig. 118.</b> Cadalso ( <i>eschaffault</i> ) montado por la presencia de Felipe II en el capítulo de la Orden, recogida en <i>Le très admirable triomphe</i> .....	349
<b>Fig. 119.</b> Reconstrucción visual e imagen real del capitel <i>David y los músicos</i> .....	353
<b>Fig. 120.</b> Anverso de cédula fechada en julio de 1549.....	354
<b>Fig. 121.</b> Carlos V en trono leonino con atributos imperiales. Robert Péril, ca. 1533.	355
<b>Fig. 122.</b> La visita de la reina de Saba al rey Salomón. Lucas de Heere, 1559 .....	356
<b>Fig. 123.</b> Salón del Trono del Palacio Real (Madrid), con los leones salomónicos.....	357
<b>Fig. 124.</b> Visiones de celada con barbote de Carlos V. F. Negroli, 1535 .....	365
<b>Fig.125.</b> Busto de Marco Aurelio en mármol e imagen frontal de celada con barbote	369
<b>Fig. 126.</b> Representación gráfica de analogía celada-busto de Marco Aurelio.....	370
<b>Fig. 127.</b> Detalles de la cabalgata posterior a la coronación de Carlos V .....	380
<b>Fig. 128.</b> Carlos V pasando revista a las tropas en Barcelona.....	381
<b>Fig. 129.</b> Carlos V, en procesión, extiende su mano hacia Clemente VII.....	382
<b>Fig. 130.</b> Retrato ecuestre de Marco Aurelio, ca. 176-180 d.C.....	384
Fig. 131. L'Arringatore (ca. 100 a.C.) y Augusto Prima Porta (siglo I d.C.).....	385
<b>Fig. 132.</b> El gesto pacificador. Marco Aurelio y Paulo III.....	386
<b>Fig. 133.</b> Marco Aurelio y detalle del caballero (Bronzi dorati di Pergola, Italia). ....	390
<b>Fig. 134.</b> Bronces Dorados de Pérgola y Maximiliano I, H. Burgmair (1518). ....	391
<b>Fig. 135.</b> Grabados de Laocoonte y del retrato de Marco Aurelio, Marco Dente.....	393
<b>Fig. 136.</b> Imágenes con el conocido gesto aureliano.....	394
<b>Fig. 137.</b> Escultura de V. Gonzaga y proyecto funerario para Francesco Gonzaga.....	395
<b>Fig. 138.</b> Atributos primarios y secundarios. Analogía Carlos V-Escipión. ....	400
<b>Fig. 139.</b> Analogía de cuatro términos Escipión-Aníbal / Carlos-Barbarroja. ....	402
<b>Fig. 140.</b> Analogía legiones-tropas cartaginesas / tropas imperiales y otomanas .....	403
<b>Fig. 141.</b> Inscripciones para arcos carolinos que aparecían en monedas romanas.....	406
<b>Fig. 142.</b> Analogía entre la Jornada de Túnez y las guerras púnicas .....	409

<b>Fig. 143.</b> Nueva analogía entre la Jornada de Túnez y las guerras púnicas .....	413
<b>Fig. 144.</b> Suma de dos analogías. ....	418
<b>Fig. 145.</b> Analogía Carlos V, Barbarroja, Alejandro Magno y Darío III, .....	418
<b>Fig. 146.</b> Analogía Julio César, Galias, Carlos V, Francia .....	419
<b>Fig. 147.</b> Apolo de Beldedere, Minerva, Hércules Farnese y Toro Farnese .....	423
<b>Fig. 148.</b> El asalto a Roma, atributo de analogía entre Aníbal y Carlos V .....	425
<b>Fig. 149.</b> Divus Carolus Caesar Augustus Imperator. Grabado, siglo XVI .....	436
<b>Fig. 150.</b> Efigies imperiales. Camafeo de origen italiano y medalla .....	437
<b>Fig. 151.</b> Imágenes de estética clásica posteriores a la muerte de Carlos V .....	438
<b>Fig. 152.</b> Hic Te Maior Est. Visión del emperador Augusto-Ottaviano .....	440
<b>Fig. 153.</b> Analogía Justiniano y Carlos V, de acuerdo con <i>L'Italia liberata dai Goti</i> . ....	442
<b>Fig. 154.</b> Retratos alegóricos de Carlos V .....	447
<b>Fig. 155.</b> Primera estampa de <i>Los Triunfos del Emperador</i> (1556).....	448
<b>Fig.156.</b> Decimosegunda estampa de <i>Los Triunfos del Emperador</i> (1556).....	450
<b>Fig. 157.</b> Esquema analógico correspondiente a la cartela antes mencionada y que figuraba en un arco triunfal efímero de Florencia, Italia. ....	451
<b>Fig. 158.</b> Analogía Hércules, Can Cerbero, Carlos V y defensores de La Goleta .....	452
<b>Fig. 159.</b> Visiones laterales de yelmo con forma de león. Atrib. Negroli (ca.1550)....	453
<b>Fig. 160.</b> Comodo portando como yelmo la cabeza y garras del león de Nemea .....	454
<b>Fig. 161.</b> Rodela de la Apoteosis o del Plus Ultra y dibujo de Giulio Romano.....	455
<b>Fig. 162.</b> Imágenes de Hércules (izq. atribuída), Ayto. Tarazona.....	457
<b>Fig. 163.</b> Fachada renacentista del Ayuntamiento de Sevilla, ca.1527. ....	458
<b>Fig. 164.</b> Arco del Ayuntamiento de Sevilla, con Hércules y Julio César .....	459
<b>Fig. 165.</b> Alameda de Hércules, Sevilla, ca. 1645. Óleo sobre lienzo, autor anónimo	460
<b>Fig. 166.</b> Analogía Carlos V /Hércules y Felipe II/Julio César.....	463
<b>Fig. 167.</b> Esquema analógico Atlas-Hércules y Carlos V-Felipe II. ....	465
<b>Fig. 168.</b> Medalla de Carlos V y de Júpiter fulminando a los gigantes.....	465
<b>Fig. 169.</b> Giampaolo Poggini. Medalla conocida como “El gigante Atlas”, 1557.....	468
<b>Fig. 170.</b> Rodela de la Medusa. Taller de Filippo Negroli, ca. 1541-1555.....	473
<b>Fig. 171.</b> Diversos emperadores portando la Medusa. ....	474
<b>Fig. 172.</b> Carlos V en la batalla de Mühlberg. Tiziano, 1548. ....	477
<b>Fig. 173.</b> Monedas acuñadas durante el periodo imperial romano.....	485
<b>Fig. 174.</b> Obras del clan Leoni, depositadas en el Museo del Prado.....	489
<b>Fig. 175.</b> Carlos V y el Furor, obra de Leone y Pompeo Leoni (ca.1551 – 1555).....	490



<b>Fig. 176.</b> Carlos V y el Furor, sin armadura.....	492
<b>Fig. 177.</b> Andrea Doria ataviado como Neptuno, dibujo de Baccio Bandinelli (ca.1529); exactamente la misma temática representa Il Gigante, erigida hacia 1563. ....	493
<b>Fig. 178.</b> Dibujos de Bandinelli depositados en el Louvre .....	494
<b>Fig. 179.</b> Andrea Doria subyugando a un turco, dibujo de Baccio Bandinelli.....	495
<b>Fig. 180.</b> Estatuilla conocida como Alexandre à la lance, ca. 325-200 a.C .....	499
<b>Fig. 181.</b> Detalles de Carlos V y el Furor.....	501
<b>Fig. 182.</b> Elementos para la guerra, atados y situados a las plantas de la escultura.....	503
Fig. 183. Dos fragmentos del pergamino creado por Kölderer. ....	510
<b>Fig. 184.</b> Detalle de una de las planchas que conforman el árbol genealógico de la familia real austriaca (Ae. y M. Sadeler, 1629) .....	511
<b>Fig. 185.</b> Noé-Jano bifronte. <i>Genealogia illustrissime Domus Austri[a]e...</i> , ca.1536.	514
<b>Fig. 186.</b> Osiris y Hércules. <i>Genealogia illustrissime Domus Austri[a]e...</i> , ca. 1536.	515
<b>Fig. 187.</b> Carlos V con atributos imperiales. <i>Genealogia illustrissime...</i> ,ca. 1536.....	516
<b>Fig. 188.</b> Tablero de juego de mesa (backgammon). Hans Kels, 1537.....	519
<b>Fig. 189.</b> Medallas de la dinastía habsbúrgica.....	520
<b>Fig. 190.</b> Misal Breviario de Fernando el Católico .....	523
<b>Fig. 191.</b> Rey David rodeado por una filacteria con un fragmento del salmo 71.....	523
<b>Fig. 192.</b> <i>Breviarium Caroli V Imperatoris</i> , Carlos V recibe llaves de Granada.....	525
<b>Fig. 193.</b> Adoración de los magos. Trascoro de la catedral de Ávila, España. ....	527
<b>Fig. 194.</b> Marco Cardisco ‘Il Calabrese’, Adorazione dei Magi (ca.1519).....	529
<b>Fig. 195.</b> Epifanía del <i>Breviarium Caroli V Imperatoris</i> .....	531
<b>Fig. 196.</b> Carlos V representado como San Sebastián.....	533
<b>Fig. 197.</b> Miembros del entorno del emperador que contribuyeron a confeccionar su sistema propagandístico.....	540
<b>Fig. 198.</b> Carlos V y Felipe II, obra de Antonio Arias Fernández (ca. 1639-1640).....	550
<b>Fig. 199.</b> Hornacina con imagen de Carlos V. Fachada del Palazzo Reale di Napoli..	554

## ABREVIATURAS

**AA.VV.** Varios autores.

**BCC.** Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla, España.

**BDH.** Biblioteca Digital Hispánica.

**BNE.** Biblioteca Nacional de España.

**BNN.** *Biblioteca Nazionale di Napoli.*

**Cfr.** Confer, compárese.

**Col.** Colección.

**Coord./coords.** Coordinador/coordinadores

**DBE.** Diccionario Biográfico Español (Real Academia de la Historia, Madrid, España).

**Fol.** Folio.

**Ibid.** *Ibidem*, allí mismo.

**i.e.** *Id est*, es decir.

**KHM.** *Kunsthistorisches Museum*, Viena, Austria.

**nº.** Número.

**ONB.** *Österreichische Nationalbibliothek.*

**RBUT.** *Regia Biblioteca dell'Università di Torino*, Turín, Italia.

**RBME.** Real Biblioteca Monasterio San Lorenzo del Escorial, Madrid, España.

**SNSP.** *Società Napoletana di Storia Patria*, Nápoles, Italia.

**s.f.** Sin fecha.

**s.p.** Sin página.

**ss.** Siguientes.

**t.** Tomo.

**vol.** Volumen.

## 1. Introducción general

---

## **1.1. Aspectos preliminares: hipótesis de partida, objetivos de la investigación y estructura de la tesis doctoral**

Antes de plantear el primer proyecto de tesis, en abril de 2018, ya existían en nuestra percepción inicial del fenómeno analógico una serie de elementos que, según nuestro punto de vista, justificaban el desarrollo de un trabajo de esta naturaleza. El primero de ellos era la constatación de que existe un cierto ruido, y no poca confusión, en torno a lo que es y a lo que no es una analogía propiamente dicha, un ejemplo, una ilustración o una metáfora: en definitiva, cada uno de los recursos que conforman la familia analógica.

Asimismo, entendíamos que su uso como elemento propagandístico y legitimador del poder ha sido una constante en todos los sistemas de gobierno, en especial en el seno de los imperios, aunque faltaba, que supiéramos, información sobre sus estrategias de empleo y funcionamiento. El imperio de Carlos V no fue una excepción, y considerábamos que la aparición y uso de la analogía iría pareja al desarrollo de todo el sistema propagandístico carolino.

Además, suponíamos que profundizar en el empleo de la analogía aportaría una información muy valiosa sobre las fuentes culturales e ideológicas del emperador, y también sobre sus referencias, que posiblemente hundiesen sus raíces en los mundos bíblico y clásico, mítico e histórico, aunque desconocíamos qué patrón seguía el uso de esas referencias. De hecho, y pese a las reticencias que puedan tenerse sobre el empleo de expresiones como figura de transición, vida entre dos épocas, de lo medieval a lo moderno y otras asociadas a Carlos V, nos resultaba obvio que esta figura bebía de dos mundos, el medieval y el moderno, y esa evidencia no exenta de múltiples matices tal vez pudiera apreciarse no sólo en la evolución de su sistema propagandístico, sino también en la consecuente progresión del uso de la analogía como recurso.

Por último, la lectura preliminar de algunos trabajos nos permitió suponer que la analogía era fuente, y propósito, en torno a la concepción de las obras de arte más señeras que se vinculan al emperador. Alfred Köhler, por citar un ejemplo conocido, establece conexiones analógicas entre la lanza que empuña Carlos de Habsburgo en el retrato ecuestre obra de Tiziano y la lanza-reliquia que atravesó el costado de Cristo a manos de

Longinos<sup>2</sup>, y que desde tiempos de Otón I el Grande constituye uno de los tesoros más valiosos del Sacro Imperio Romano Germánico. Basándonos en lo anterior, ya en los primeros compases de nuestra investigación descubrimos que algunas de las obras artísticas más relevantes alumbradas bajo el reinado de Carlos V, establecían analogías con homólogas de los periodos clásico o medieval. Otras disciplinas igualmente importantes pero carentes de ese efecto visual, como la literatura –por ejemplo, los diálogos de Valdés- o la historiografía también habrían de recurrir a este elemento.

En línea con lo expuesto en la última de estas hipótesis, el objetivo básico, fundamental, de nuestra tesis doctoral será el estudio de la analogía como recurso propagandístico, didáctico y comunicativo. Analizaremos tanto su empleo durante las cuatro décadas de gobierno carolino como la realidad de este uso en los territorios ibéricos y en la península Itálica, donde la tradición renacentista y humanista estaba más consolidada que en Castilla o Flandes. Asimismo, consideramos necesario abordar esta iniciativa desde una perspectiva analítica que otorgue relevancia a la comunicación, la propaganda y la opinión pública, como queda patente en la bibliografía manejada.

Un segundo objetivo, derivado del anterior, sería encuadrar la analogía y el resto de recursos analógicos en el contexto de la acción propagandística imperial. Entendemos que ninguno de ellos es un hecho aislado o una ocurrencia por parte de los agentes implicados en la consolidación y difusión de la imagen carolina, sino que responde a unas necesidades y a unos propósitos ideológicos y comunicativos muy concretos.

Esto nos lleva, y he aquí un tercer objetivo, a realizar un análisis del sistema de comunicación imperial en su conjunto; propósito que nos invita a estudiar cada creación, sea literaria, pictórica, escultórica, etc., desde una perspectiva extrínseca, ajena a la propia naturaleza e idiosincrasia de la obra, tratando así de comprenderlas, y de encuadrarlas, en el momento histórico, político e ideológico que las alumbró. Es la manera, a nuestro juicio, de comprender los propósitos de su creación.

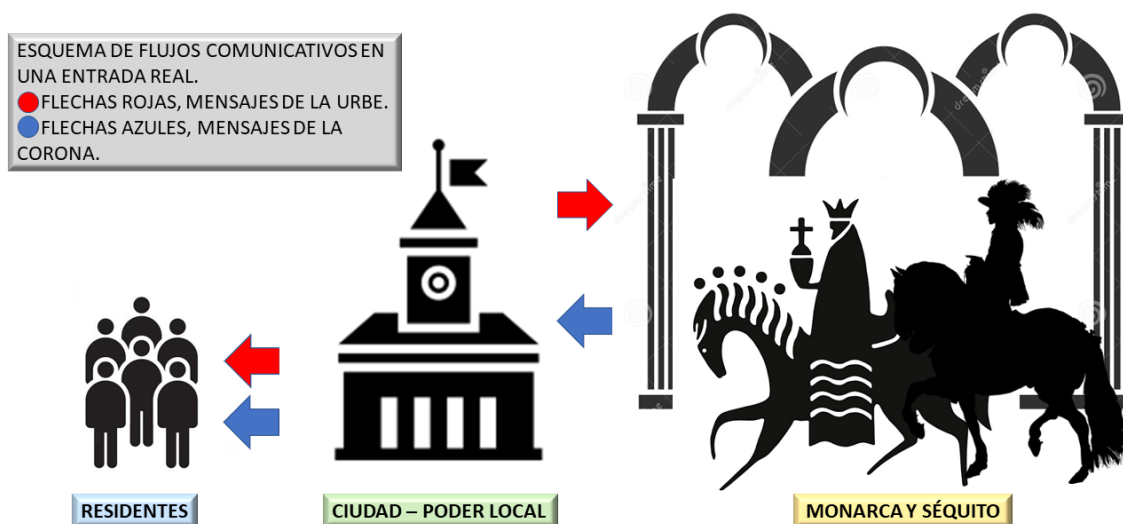
En cuarto lugar, quisiéramos efectuar un acercamiento a los públicos y a las fuentes de la propaganda en general, y de la analogía en particular, que habrá de ser necesariamente breve, pues entendemos que un análisis más profundo podría ser la base de una tesis

---

<sup>2</sup> Alfred Köhler, "Representación y propaganda de Carlos V", en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol.3, ed. Jesús Martínez Millán (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 13-22.

doctoral completa. Ya desde el inicio de la documentación bibliográfica, percibimos que existen focos complementarios de generación propagandística, y sobre ello presentamos una comunicación en el seminario “La fiesta y sus lenguajes”, organizado por la Universidad Pablo de Olavide.

Así, como puede visualizarse en el siguiente gráfico (Fig.1), las ciudades organizan entradas reales con las que envían mensajes nítidos al monarca sobre sus privilegios, historia e idiosincrasia (comunicación ascendente); pero al mismo tiempo trasladan a sus residentes mensajes favorables a la causa imperial (comunicación en paralelo), ya que toda la ciudadanía aparece, voluntaria o involuntariamente, organizada en grupos sociales cada uno de los cuales ejercía un papel en este espectáculo. También el bando imperial participaba en estas puestas en escena, asegurándose de que toda la iconografía y los mensajes anejos fueran acordes a los deseos y las necesidades del monarca (comunicación descendente).



**Fig. 1.** Esquema que representa los flujos comunicativos en una entrada regia.

**Fuente.** Creación propia.

Las entradas reales, por tanto, fueron una herramienta muy sólida, tal vez la que más, empleada en la acción comunicativa tanto de las urbes como de la Corona. Sin embargo, existieron otras de tipo artístico, literario, dramático, etcétera, que al igual que aquéllas incidían en la proyección de una imagen específica tanto del emperador en sí como de la propia naturaleza de su poder y de su acción de gobierno.

Aquí, como se verá, hubo figuras cuya colaboración resultó imprescindible, caso de la archiduquesa Margarita de Austria, tía del emperador, o de la reina María de Hungría, hermana del César. Todos habían adquirido esa inquietud propagandística de Maximiliano I, padre de aquella y abuelo de éstos, y contarán con la inestimable colaboración de ciertas familias italianas (Gonzaga, Medici, el caso concreto de Andrea Doria, etc.) y diplomáticos (citaríamos, por ejemplo, a Francisco de los Cobos, a Nicolás y Antoine Perrenot de Granvela, y otros).

Por tanto, no es posible estudiar la propaganda carolina desatendiendo a quienes contribuyen a generar el sustrato propagandístico (fuentes), a quienes se dirigen con sus creaciones (públicos) y la intencionalidad comunicativa-persuasiva que determinadas creaciones llevan implícita (mensajes).

Finalmente, un quinto objetivo sería elaborar un análisis equilibrado entre las distintas disciplinas que conforman la denominación de este programa de doctorado, y que bajo el paraguas de los estudios humanísticos alude asimismo a Europa, América, las artes y las lenguas. Tanto esta tesis doctoral como los trabajos de investigación anejos, y que hemos elaborado a lo largo de estos años, buscaban alcanzar un punto de equilibrio entre la comunicación, la historia, el arte y la literatura, pues entendemos que el análisis de una sola disciplina resultaría a todas luces insuficiente para conocer, reconocer y valorar el fenómeno objeto de nuestro estudio.

Con respecto a la estructura de la tesis doctoral, y con el propósito de alcanzar los objetivos principales expuestos en este apartado, nuestra investigación se vertebrará en cuatro apartados.

En primer lugar, desarrollaremos un capítulo introductorio donde nos centraremos fundamentalmente en los aspectos metodológicos propios de toda tesis doctoral, tales como hipótesis de partida, objetivos, estructura, metodología, etcétera, y en algunas cuestiones biográficas del personaje en cuestión, Carlos de Habsburgo.

Seguidamente, y centrándonos en el imperio carolino, se hará una aproximación general a sus usos propagandísticos, dividida en tres grandes apartados. El primero de ellos trata sus características fundamentales, el precedente dinástico tan importante que representó para Carlos la figura de su abuelo materno, el también emperador Maximiliano I y algunas reflexiones sobre la concepción propagandística del César. En el segundo se abordan las principales herramientas propagandísticas, dividiéndolas entre visuales y textuales,

mientras que el tercero establece los ejes vertebradores de la estrategia seguida para la construcción de la imagen regia. El recurso a la analogía sería, en este sentido, una estrategia de carácter transversal, presente en todo tipo de herramientas.

El tercer apartado analiza qué es la analogía en sí y como familia argumental, siguiendo las aportaciones teóricas y las delimitaciones aportadas por estudiosos desde la época clásica (Aristóteles, Cicerón) a nuestros días (Perelman, Breton, Weston). Estableceremos definiciones y tipologías, centrándonos especialmente, además de en la analogía propiamente dicha, en la metáfora, el ejemplo y la ilustración, así como en sus aplicaciones prácticas e historia. Trataremos asimismo de establecer un modelo basado en las tipologías encontradas y debidamente clasificadas.

A continuación, nos centraremos en el capítulo nuclear de nuestra investigación, donde analizaremos el empleo de la analogía como recurso en torno a dos figuras específicas: el rey David, monarca de Israel y de Judá en tiempos veterotestamentarios, y el emperador romano Marco Aurelio, así como otros personajes relevantes de aquel periodo histórico. En ambos casos se analizarán soportes, mensajes y etapas diferentes, de manera que no sólo otorgaremos más rigor y amplitud a nuestro estudio, sino que favoreceremos la comprensión por parte del lector de la notable importancia que tuvo el uso propagandístico de este recurso.

Aunque en el transcurso de las páginas que siguen nos centraremos fundamentalmente en las figuras expuestas, realizaremos también alguna incursión mitológica en personajes como Hércules o Atlas al considerarlas pertinentes y reveladoras para la comprensión correcta en este ámbito.

Por último, estableceremos un corpus general de conclusiones y presentaremos los recursos bibliográficos utilizados, que estructuraremos como fuentes y como bibliografía general.

## **1.2. Metodología empleada**

El enfoque metodológico aplicado guarda una estrecha relación con la *Kulturgeschichte* o Historia de la Cultura, surgida como reacción al positivismo y cuya figura más relevante fue el profesor basiliense Jacob Burckhardt (1818-1897), quien en palabras de Víctor



Mínguez e Inmaculada Rodríguez “(...) inserta la evolución del arte en el marco más amplio de los fenómenos culturales y espirituales de cada época, de tal manera que el arte es un eslabón de la Historia de la Cultura”<sup>3</sup>. Esta disciplina mantiene, a juicio de Jesús Antonio Martínez Martín “(...) una fuerte tradición vinculada a la historia de las ideas (...), adquiriendo “(...) otras dimensiones desde la perspectiva de las prácticas culturales en un continuo diálogo con otras ciencias sociales”<sup>4</sup>.

Por tanto, no se trata de efectuar un análisis que comience y concluya en la obra objeto del mismo, intrínseco y descontextualizado, sino, como explica Antonio Gozalbo Nadal, de “(...) conocer el «espíritu de la época» relacionando lo político, lo literario y lo cultural”<sup>5</sup>, ya que sólo aplicando este enfoque integrador, no exento de comparatismo, se podrán comprender las mentalidades y seremos capaces de alcanzar conclusiones adecuadas sobre el valor de la Cultura, con mayúscula. En esta línea se manifiesta Martínez Martín, cuando alude a una “(...) historia interpretativa que ha reordenado sus relaciones con la historia social y la historia política, para acabar fundiéndose en una historia cultural que se aleja del concepto de cultura basado en la historia de las ideas como creación intelectual de las elites”<sup>6</sup>.

Por consiguiente, y de acuerdo con Gozalbo Nadal, las creaciones artísticas “(...) serían la forma concreta en que las corrientes ideológicas y espirituales de cada momento cristalizan materialmente”<sup>7</sup>; enfoque que guarda una estrecha relación con la metodología iconológica establecida por autores como Aby Warburg (1866-1929) y Erwin Panofsky (1892-1968), que en palabras de Mínguez y Rodríguez surge “(...) como contrapeso inicialmente a los estudios exclusivamente formalistas y estilísticos, haciendo hincapié no tanto en los valores estéticos de la obra de arte sino sobre todo en su significado”<sup>8</sup>. Ya en 1912, en el transcurso de una conferencia sobre arte italiano y astrología impartida en Roma, el primero de ambos autores “(...) demostró a la comunidad de Historiadores del Arte que era necesaria una ampliación metodológica para abordar el estudio de las

---

<sup>3</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, “La historia cultural de las imágenes. Una propuesta metodológica en la Universitat Jaume I, aplicada al arte de la Edad Moderna”, *Archivo de Arte Valenciano* 93 (2012): 179.

<sup>4</sup> Jesús Antonio Martínez Martín, “Historia de la cultura e historia de la lectura en la historiografía”, *Ayer* 52 (2003): 283.

<sup>5</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “Magnificencia bélica. La representación de las victorias militares de Carlos V en la creación de la imagen imperial” (Tesis doctoral, Universitat Jaume I de Castellón, 2021), 39.

<sup>6</sup> Jesús Antonio Martínez Martín, “Historia de la cultura...”, 283.

<sup>7</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “Magnificencia bélica...”, 39.

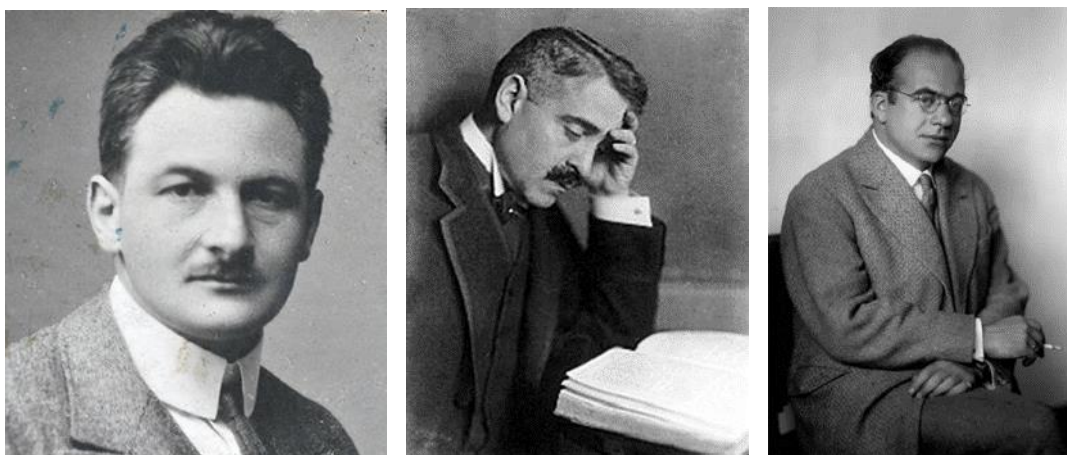
<sup>8</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, “La historia cultural de las imágenes...”, 179.

imágenes”<sup>9</sup>, exponen Mínguez y Rodríguez. También lo explicó el británico de origen vienés Fritz Saxl, (1890-1948) citando algunos ejemplos, en octubre de 1947 durante una lectura ofrecida en la Universidad de Reading:

(...) think of the paraphernalia of majesty in Byzantium, the triple crown of the Popes, the ceremonial robes and objects used for the coronation of the Kings of England. Each of these objects has its history, and if it is studied in connexion with historical documents and liturgical texts, it reveals facts and ideas which could not be discovered otherwise<sup>10</sup>.

Sin embargo, la aportación más reveladora en este sentido corresponde al profesor Panofsky, quien como explica María Isabel Rodríguez López “(...) sentó las bases de un método iconográfico, al concebir la Iconografía como una historia del arte de los textos y de los contextos, es decir, como una aventura puramente intelectual y no como una experiencia sensible”<sup>11</sup>. El alemán aboga, según esta autora:

(...) por una historia del arte de carácter contextualista, en la cual cada obra de arte, sea cual sea su naturaleza, debe ser entendida y analizada como una expresión cultural mucho más compleja que un combinado más o menos armonioso, en el que atender a la habilidad técnica, o a la belleza que dimana de sus colores o formas<sup>12</sup>.



**Fig. 2.** Fritz Saxl (izq.), Aby Warburg (centro) y Erwin Panofsky (der.).

**Fuente.** The Warburg Institute (Figs.izq. y centro) – The Chicago University Press (Fig.der.).

<sup>9</sup> *Ibid.*, 182.

<sup>10</sup> “(...) Piénsese en la parafernalia regia en Bizancio, la tiara papal, las túnicas ceremoniales y los objetos utilizados para la coronación de los reyes de Inglaterra. Cada uno de estos objetos tiene su historia, y si se estudia en conexión con documentos históricos y textos litúrgicos, revela hechos e ideas que no podrían descubrirse de otro modo”. Traducción propia. Fritz Saxl, *A Heritage of Images. A Selection of Lectures by Fritz Saxl* (Middlesex: Penguin Books, 1970), 14.

<sup>11</sup> María Isabel Rodríguez López, “Introducción general a los estudios iconográficos y su metodología”, *Excellence*, <www.liceus.es> (2005): 4.

<sup>12</sup> *Ibidem*

Así, Erwin Panofsky distingue tres niveles de significación. El primero, al que denomina significación primaria o natural, constituye una mera “(...) descripción pre-iconográfica de la obra de arte”<sup>13</sup>, como la llama este autor: es el mundo “(...) de las formas puras, reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales”<sup>14</sup>, señala en otro de sus trabajos. Aquí se alude a configuraciones de línea y color, masas como el bronce o la piedra, representaciones de objetos naturales, etc. El segundo nivel, significación secundaria o convencional, correspondería al análisis iconográfico en sí, e implica que “(...) relacionamos los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) con temas o conceptos”<sup>15</sup>, considera. Es el turno “(...) de imágenes, historias y alegorías, por oposición a la esfera del contenido primario o natural que se manifiesta en motivos artísticos”<sup>16</sup>, sentencia el profesor Panofsky.

Finalmente se aborda el significado intrínseco o contenido, tercer y último nivel, que es aprehendido cuando se investigan “(...) aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra”<sup>17</sup>, explica, ilustrándolo asimismo con un ejemplo sobradamente conocido:

Mientras nos limitemos a declarar que el célebre fresco de Leonardo da Vinci representa a un grupo de trece hombres sentados en torno a una mesa y que este grupo figura la Última Cena, consideramos la obra de arte en cuanto tal, e interpretamos los rasgos distintivos de su composición y de su iconografía como sus propiedades o cualidades individuales. Ahora bien, cuando intentamos comprender este fresco como un documento sobre la personalidad de Leonardo da Vinci, o sobre la civilización del Alto Renacimiento italiano, o sobre una particular sensibilidad religiosa, consideramos entonces la obra de arte en cuanto síntoma de algo distinto (...) <sup>18</sup>

El análisis e interpretación de esos aspectos simbólicos, “que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar”, corresponde al ámbito de lo que Erwin Panofsky denominó iconología, y que define como “(...) una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte (...)”<sup>19</sup>. Para abordar este

---

<sup>13</sup> Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza, col. Alianza Forma, 1979), 48.

<sup>14</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, col. Alianza Universidad, 1972), 15.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 16-17.

<sup>17</sup> Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales...*, 49.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 49-50.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 51.

nivel, considera Rodríguez López, “(...) se hace precisa una amplia investigación de los textos escritos y del contexto cultural relacionado con la obra de arte”<sup>20</sup>.

Este es, por tanto, el sustrato metodológico sobre el que va a desarrollarse buena parte de nuestra investigación, donde si bien es cierto que las creaciones artísticas ocupan un lugar prioritario, también prestamos atención a textos y a contextos para ir más allá de la evidencia formal que aquéllas nos trasladan. Del mismo modo, no son en absoluto la única fuente que tendremos en cuenta para abordar nuestra tesis: obras literarias del Quinientos tanto españolas como europeas, crónicas, estudios de la época e incluso algunos impresos que podrían considerarse un tipo embrionario de periodismo, también aportan luz y son junto con la bibliografía consultada una fuente indispensable para nuestro estudio. El estudio combinado de todas ellas, con independencia de sus rasgos y calidades formales, nos permitirá extraer conclusiones en el terreno de la analogía y los recursos analógicos.

### **1.2.1. Etapas y estructura de la acción investigadora**

Los trabajos de investigación abordados en el marco de esta tesis podrían estructurarse en tres etapas, no necesariamente sucesivas. Son las siguientes:

#### ***Fase 1. Etapa heurística***

La primera fase de trabajo abordada para la confección de la tesis, que iniciamos en diciembre de 2017, fue eminentemente documental y cuantitativa, si bien es cierto que, al margen de la correspondiente revisión teórico-bibliográfica, también debimos elaborar un primer proyecto de tesis doctoral y resolver de diversas cuestiones administrativas.

Así pues, abordamos dos líneas de trabajo en paralelo: por una parte, recopilamos muestras artísticas, literarias, manuscritos, crónicas y otras fuentes primarias, en general, correspondientes al periodo analizado y al ámbito geográfico objeto de nuestro estudio, que coincide fundamentalmente con los dominios imperiales; por otra, realizamos la identificación, lectura y análisis de fuentes secundarias, tales como estudios

---

<sup>20</sup> María Isabel Rodríguez López, “Introducción general a los estudios iconográficos...”, 5.

monográficos, artículos científicos, publicaciones especializadas, etc., que guardasen relación con la materia objeto de nuestro análisis.

En relación a la primera de las líneas, hemos alternado las visitas presenciales a museos, iglesias y colecciones artísticas de todo tipo en España, Portugal, Reino Unido e Italia, con la identificación de obras y piezas a través de las páginas web que poseen organizaciones de Europa y América.

Entre las visitas físicas, citaríamos las efectuadas al Museo del Prado, Museo Arqueológico Nacional, Real Armería y Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, todos en Madrid; Museo de Tapices del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, en Segovia; Museo di Capodimonte y Archeologico Nazionale, en Nápoles; Musei Capitolini, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia o Museo dell'Ara Pacis, en Roma; Pinacoteca di Brera, Museo Poldi Pezzoli o Castello Sforzesco, en Milán; Wallace Collection y National Gallery, en Londres; o la Scottish National Gallery, en Edimburgo. Por lo que respecta a visitas virtuales, la lista ocuparía decenas de referencias: algunas tan relevantes como el British Museum, el Metropolitan Museum of Art neoyorkino, el Louvre, el Kunsthistorisches Museum vienés o el Rijksmuseum, entre otros muchos.

A esto añadimos la asistencia a lugares emblemáticos, como el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde yacen sus restos; los reales alcázares de Toledo y Sevilla; el palacio de Carlos V y la Capilla Real de Granada; la catedral de Barcelona; el Foro Imperiale romano y espacios aledaños, para ver in situ el recorrido triunfal que siguió el Habsburgo durante su entrada romana de 1536; e incluso algunos lugares con una significación especial para comprender la historia del emperador, tales como Tazones, en Asturias, donde desembarcó en España por primera vez; Villalar de los Comuneros o Medina del Campo, de honda significación comunera; Burgos, donde le fue dedicado el Arco de Santa María; algunos lugares que formaron parte de su recorrido triunfal italiano tras la victoria de Túnez, como Monreale o Palermo, donde se erigió en su recuerdo la Porta Nuova; o Tordesillas, municipio vallisoletano en el que permaneció recluida Juana I, madre de Carlos, durante más de cuarenta y cinco años, y donde se produjo el primer encuentro de ambos monarcas en suelo español.

Aunque también nos hemos servido de muchas editadas y publicadas, como por ejemplo la correspondencia, el testamento o las memorias del emperador, bibliotecas y archivos han sido el instrumento esencial para acceder a fuentes primarias. Aquí citaríamos la

asistencia presencial a la Biblioteca Colombina y al Archivo Histórico Provincial, ambos de Sevilla; a la Biblioteca Nacional de España; a la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; a la Biblioteca Angelica, de Roma; y a la Biblioteca Nazionale di Napoli, la Società Napoletana di Storia Patria, el Istituto Italiano di Cultura o la Fondazione Biblioteca Benedetto Croce, todos en Nápoles.

Sin embargo, un alto porcentaje de las fuentes han sido consultadas a través de internet, aprovechando el acceso a sus fondos cada vez más amplio que muchas de estas instituciones ofrecen desde sus portales. Aquí citaríamos, entre otras muchas, a la Biblioteca Digital Hispánica, de la Biblioteca Nacional de España; al Diccionario Biográfico Español (DB-e), de la Real Academia de la Historia; a la Biblioteca Digital de Castilla y León; a las fuentes documentales compartidas en línea por el Comité Español de Historia del Arte; a la Österreichische Nationalbibliothek, de Viena; a la Bibliothèque Royale Albert Ier de Bruselas; a la sección digital de la Biblioteca Apostólica Vaticana (DVL – DigiVatLib); y también dos recursos concretos que nos han resultado indispensables para nuestra labor: Google Books e Internet Archive.

Asimismo, ha sido de gran ayuda la colección de catálogos que entre los años 2000 y 2001 publicó la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V con motivo de las diversas exposiciones organizadas en numerosas ciudades de España y en Ciudad de México. Citaríamos entre otros *Carolus*, referido a la exposición homónima del toledano Museo de Santa Cruz; *El linaje del emperador*, que se centra en la muestra organizada en la iglesia de la Preciosa Sangre, de Cáceres; *Carlos V. Las armas y las letras*, celebrada en el Hospital Real de Granada; *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, muestra que tuvo lugar en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en México D.F., etcétera.

Todos ellos en su conjunto fueron una extraordinaria fuente de información, tanto por la documentación fotográfica que proporcionan como por los estudios y análisis de las piezas que recogen en sus páginas.

Por lo que respecta a la segunda de las líneas, la identificación, lectura y análisis de monografías y artículos, quisimos estructurarlos desde el principio en cinco ejes temáticos. En primer lugar, se hallarían los catálogos de museos y exposiciones cuyo ámbito guardara relación directa o indirecta con Carlos V y su imperio. Aquí no sólo nombraríamos los publicados con motivo del quinto centenario de su nacimiento, ya

expuestos, sino también los publicados en el marco de la muestra *El retrato del Renacimiento*, que tuvo lugar en el Museo del Prado entre los días 3 de junio y 7 de septiembre de 2008; *The Last Knight: The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, dedicada al abuelo materno del emperador y que tuvo lugar en el Metropolitan Museum of New York del 7 de octubre de 2019 al 5 de enero de 2020; *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, organizada en el toledano Museo de Santa del 12 de marzo al 31 de mayo de 1992, y otros. Interesan, además de por la selección de piezas propia de estos trabajos, por los artículos especializados que contienen.

En segundo lugar, citaríamos los trabajos monográficos, recopilaciones y artículos sobre historia general y cultural del siglo XVI. El tercer eje bibliográfico lo ha constituido todo lo relacionado con el gobierno carolino y biografía de los denominados ‘Austrias mayores’. Un cuarto grupo se centra en artículos, capítulos y monografías sobre teoría e historia de la propaganda, y finalmente incluimos en el quinto y último apartado otros aspectos sobre teoría de la comunicación y, sobre todo, sobre la analogía y otros recursos analógicos.

Para la identificación y localización de todas estas referencias, hemos trabajado siguiendo una triple línea. Por una parte, adquiriendo manuales y monografías que considerábamos básicos para nuestro estudio; por otro, consultando los fondos de diversas bibliotecas, entre las que citaríamos las de la Universidad Loyola, Universidad Pablo de Olavide, la del área de Humanidades de la Universidad de Sevilla, la biblioteca pública Infanta Elena, de Sevilla; o la Biblioteca di Area Umanistica y la Biblioteca di Area Architettura, ambas de la Università degli Studi di Napoli Federico II. También ha sido fundamental el recurso constante al Servicio de Obtención de Documentos (SOD) de la Universidad Loyola para solicitar volúmenes a través del préstamo interbibliotecario.

En tercer lugar, a estas dos vías presenciales sumamos la virtual. Así, a la consulta de los motores de búsqueda Google Books e Internet Archive, ya mencionados, se unen el recurso a repositorios como Teseo o Web of Science y a páginas web como Dialnet, Academia, Europeana, Polo Digitale di Napoli, Google Académico, al espacio virtual de la biblioteca Loyola o a *Researchgate* para localizar artículos, capítulos de libros y también para contactar con investigadores, a algunos de los cuales hemos recurrido puntualmente para solicitar bien trabajos de difícil acceso, bien opiniones sobre piezas, líneas o posibles enfoques.

Toda esta labor heurística se ha visto facilitada por nuestra estancia de investigación en el *Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II*, bajo la tutorización del Dr. Francesco Senatore, *professore ordinario* de la citada institución, que es un requisito imprescindible para obtener la mención internacional en nuestro doctorado. Ésta se llevó a efecto en dos etapas, previa aprobación por parte de la Comisión Académica; la primera tuvo carácter presencial y abarcó del 1 de junio al 15 de julio de 2019; la segunda, que no pudo ejecutarse en el periodo previsto a consecuencia de la pandemia COVID-19, se desarrolló virtualmente entre los días 20 de abril y 1 de julio de 2021.

La estancia napolitana nos permitió profundizar en una línea que también consideramos relevante: el mantenimiento de entrevistas y reuniones de trabajo con investigadores especializados en ámbitos tangenciales al que abordamos en nuestra tesis. Previamente habíamos mantenido encuentros o solicitado orientaciones a los profesores Francisco Ollero Lobato, catedrático de Historia del Arte en la Universidad Pablo de Olavide; José Jaime García Bernal, profesor titular de Historia Moderna en la Universidad de Sevilla; Ángela Muñoz Fernández, profesora titular de Historia Medieval en la Universidad de Castilla-La Mancha; y Pablo Pérez Espigares, profesor contratado doctor en el área de Filosofía Moral de la Universidad Loyola. En Nápoles acudimos a los profesores Bianca de Divitiis, especialista en arte de la Edad Moderna, y Giancarlo Abbamonte, filólogo clásico con publicaciones notables sobre Humanismo y Renacimiento, ambos docentes en la universidad que nos acogió.

## ***Fase 2. Etapa hermenéutica***

Toda la primera fase heurística, de adquisición u observancia de todo tipo de fuentes documentales, centró la mayor parte de nuestra acción investigadora durante el primer año de matrícula en el programa. Sin embargo, esa labor recopiladora fue a veces simultaneada, a veces sucedida, por otra de carácter hermenéutico, más cualitativa, donde procedimos a la lectura y al análisis crítico de los citados materiales.

En este contexto hemos ido elaborando progresivamente unos listados con las obras según el tipo, el territorio de origen y la temática abordada, así como el público al que se dirigen en caso de que se pudiera hacer una interpretación propagandística de las mismas.



También hemos preparado una breve ficha con cada una de ellas. En total han sido más de cuatrocientas las referencias que hemos manejado.

Consideramos relevante señalar que no hemos entrado a analizar calidades, sino que hemos centrado nuestros esfuerzos en analizar las creaciones desde una perspectiva ideológica, siempre que haya sido posible, para tratar de reconstruir, mediante técnicas inductivas, el sustrato propagandístico de aquel periodo.

Este proceso de sistematización comenzó a dar frutos con la redacción de los primeros capítulos de la tesis doctoral, que comenzó a finales de 2019.

### ***Fase 3. Contraste de nuestras conclusiones con el mundo científico***

Aunque previamente recibimos el visto bueno al índice por parte de nuestros directores, los doctores Miura Andrade y Muñiz Velázquez, establecimos una doble vía para constatar que los trabajos abordados seguían el camino adecuado y contaban con la calidad exigida: por una parte, les remitíamos periódicamente los capítulos concluidos, para obtener retroalimentación y corregir posibles errores; por otra, hemos ido contrastando casi desde el principio nuestras conclusiones con el mundo académico mediante la publicación de artículos y capítulos de libros, todos ellos sujetos a un arbitraje por pares, y a través de nuestra participación en seminarios, simposios y congresos, estos últimos de carácter internacional.

En este contexto, consideramos que la participación en el seminario *La fiesta y sus lenguajes*, organizado por la Universidad Pablo de Olavide en noviembre de 2018, marcó un punto de inflexión para el desarrollo de estos trabajos, ya que fue el primero y tuvo lugar prácticamente al año de formalizar nuestra inscripción en el programa de doctorado. Acudimos con la comunicación denominada “Las entradas reales durante el reinado de Carlos V como estrategia de comunicación ascendente y descendente: objetivos y recursos”, de la que más tarde derivaría además un capítulo para el volumen también titulado *La fiesta y sus lenguajes*, publicado en 2021 por UHU.ES Publicaciones bajo la coordinación de los profesores Francisco Ollero Lobato y José Jaime García Bernal.

Desde aquel primer seminario, también hemos participado como ponente durante dos años consecutivos en el simposio internacional *Placeres Prohibidos: sexo, erotismo, belleza, estética, disfrute, derecho, pecado y prohibición. Una mirada desde los clásicos*,

*la etnopoética, la historia y la lingüística de corpus*, coordinado por el profesor Vicent Martines Peres, catedrático de Filología Catalana en la Universidad de Alicante, a los que también acudimos con sendos posters científicos; y asimismo presentamos comunicaciones en dos congresos internacionales: uno convocado por la Fundación de Castilla y León en el marco del quinto centenario de las revueltas comuneras, y el otro por la Universidad Pablo de Olavide, centrado en las celebraciones públicas en Andalucía durante la Edad Moderna.



**Fig. 3.** Portadas de los volúmenes bibliográficos *La fiesta y sus lenguajes*, y *El tiempo de la libertad*, editados respectivamente por UHU.es Publicaciones y por Tecnos.

**Fuente.** <[www.uhu.es/publicaciones](http://www.uhu.es/publicaciones)> y <[www.tecnos.es](http://www.tecnos.es)>

Además, hemos publicado dos artículos en la revista *Mirabilia Journal. Eletronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages*, concretamente en sus números 31 (2020/2) y 34 (2022/1), y tres capítulos de libros: al citado para el volumen *La fiesta y sus lenguajes*, se suman un segundo que apareció publicado en *El tiempo de la libertad: Historia, política y memoria de las Comunidades en su V Centenario*, publicado por Tecnos, mientras que el último de ellos, en imprenta, deriva del congreso internacional *Itinerarios de las*

*celebraciones públicas y morfología urbana en los territorios de la monarquía hispánica durante la Edad Moderna*<sup>21</sup>.



Fig. 4. Cabecera e icono de la revista científica *Mirabilia Journal*.

Fuente. <[www.revistamirabilia.com](http://www.revistamirabilia.com)>

### 1.3. Estado de la cuestión analizada

Carlos V es una figura superlativa y llena de superlativos. En noviembre de 2022 la BBC anunció que un equipo francés de científicos había logrado descifrar una carta encriptada “(...) firmada en 1547 por el hombre más poderoso de Europa”<sup>22</sup>. También Bohdan Chudoba expresa su creencia de que, a efectos territoriales, sus posesiones fueron mayores que las de cualquier otro gobernante anterior<sup>23</sup> y muchas de sus acciones, en positivo o en negativo, marcaron puntos de inflexión para las políticas europea, dinástica e incluso artística.

Por todo ello, la producción bibliográfica e historiográfica vinculada a este *dominus mundi* no podía ser menos preeminente. Así, Miguel Rodríguez Cancho menciona a nueve cronistas oficiales, cuatro no oficiales y otros que, como Luis de Ávila y Zúñiga en su *Comentario de la guerra de Alemania...*, destacan un acontecimiento concreto: “Todos y cada uno de estos observadores de la realidad histórica nos han transmitido aspectos y

---

<sup>21</sup> Todas estas actividades y publicaciones, con sus correspondientes certificados acreditativos, están depositados en la plataforma digital RAPI, de la Universidad Pablo de Olavide, siguiendo para ello las instrucciones proporcionadas a tal efecto.

<sup>22</sup> Hugh Schofield, “Qué dice la carta del emperador Carlos V que logró ser descifrada 500 años después”, *BBC News Mundo*, 28 de noviembre de 2022.

<sup>23</sup> Las referencias a este asunto aparecen desarrolladas en el capítulo 4 de esta tesis.

reflexiones para el ensamblaje de nuestro material y conocimiento historiográfico”<sup>24</sup>, señala.

La consecuencia directa de contar con tanta información en torno a una figura de tal calibre parece lógica: “(...) pocos personajes han sido capaces de despertar tanto interés entre los investigadores como el referido soberano Habsburgo”, constata Antonio Gozalbo Nadal, añadiendo:

(...) la producción científica y literaria acerca de su figura en tan vasta que incluso en el año 2008 la Fundación Academia Europea de Yuste llegó a organizar un seminario titulado *La bibliografía sobre Carlos V. Perspectivas históricas y temáticas*, cuyas conclusiones se publicaron en forma de libro<sup>25</sup>.

Sin embargo, y pese a toda esa producción científica, no contamos con un estudio integral sobre la producción propagandística durante el reinado carolino que nos pudiera haber servido de base para analizar su uso de la analogía. Existen algunos artículos nucleares sobre la trascendencia propagandística del César Carlos, como los de Ángel Luis Rubio Moraga<sup>26</sup>, Alfred Köhler<sup>27</sup> o Nancy F. Marino<sup>28</sup>, y también abundan los análisis rigurosos, aunque necesariamente parciales, sobre ciertas cuestiones que podrían definirse como tangenciales con respecto a la comunicación. En el contexto de este segundo grupo citaríamos, por ejemplo, las aportaciones de Jesús F. Pascual Molina sobre vexilología<sup>29</sup> y eventos<sup>30</sup>, las de José Jaime García Bernal<sup>31</sup>, Mónica Gómez-Salvago<sup>32</sup>,

---

<sup>24</sup> Miguel Rodríguez Cancho, “El legado político del emperador Carlos V. Imagen historiográfica”, en *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000), 346.

<sup>25</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “Magnificencia bélica...”, 45.

<sup>26</sup> Ángel Luis Rubio Moraga, “La propaganda carolina. Arte, literatura y espectáculos al servicio del Emperador Carlos V”. *Historia y Comunicación Social* 11 (2006): 115-126.

<sup>27</sup> Alfred Köhler, “Representación y propaganda de Carlos V”, en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coordinado por José Martínez Millán (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 13-22.

<sup>28</sup> Nancy F. Marino, “The Romance of Carlos V and the Emperor's Imperial Propaganda Machine”. *Calíope*, vol. 19 (2) (2014): 35-49.

<sup>29</sup> Jesús F. Pascual Molina, “La iconografía de las banderas de Carlos V: ejemplos y noticias documentales”, *Archivo Español del Arte* 357 (2017): 31-48;

<sup>30</sup> Jesús F. Pascual Molina, *Fiesta y poder. La corte en Valladolid (1502-1559)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013; “Un estilo español: los tapices de la Colección Real en los actos cortesanos, entre el siglo XVI y el XXI”, en *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, coords. Miguel Ángel Zalama, M<sup>a</sup> José Martínez Ruiz y Jesús F. Pascual Molina (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017), 29-40.

<sup>31</sup> José Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2006.

<sup>32</sup> Mónica Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos (estudio y documentos)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1998.

Vicente Lleó Cañal<sup>33</sup> o José Miguel Morales Folguera<sup>34</sup>, entre otros muchos investigadores, sobre fastos carolinos, en general, y entradas reales, en particular, o la tesis inédita sobre protocolo borgoñón y la Orden del Toisón de Oro defendida en la Universidad Complutense de Madrid por Luis Fernando Fernández Sánchez<sup>35</sup>.

Muy relevantes para nuestra investigación han sido, asimismo, las publicaciones sobre magnificencia, poder y cultura visual alumbradas en el marco del grupo de investigación “Iconografía e Historia del Arte (IHA)”, de la Universitat Jaume I de Castellón, si bien tampoco son estudios abordados desde una perspectiva estratégico-comunicativa. En este contexto podrían destacarse las aportaciones de Víctor Mínguez o Inmaculada Rodríguez Moya, de las que ofrecemos las referencias pertinentes en la bibliografía general de esta tesis, así como las de Antonio Gozalbo Nadal<sup>36</sup>.

En similares líneas de investigación se desenvuelven los integrantes el grupo “Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna”, adscrito a la Universidad de Valladolid, y donde además del ya mencionado Jesús F. Pascual Molina, llevan a efecto sus investigaciones y publicaciones otros autores, destacando entre ellos las figuras de Fernando Checa<sup>37</sup> y del coordinador, Miguel Ángel Zalama<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Vicente Lleó Cañal, “Entradas reales y estrategias urbanas en el Renacimiento. El caso sevillano”, en *El mundo festivo en España y América*, coord. Antonio Garrido Aranda (Córdoba: Universidad de Córdoba-Servicio de Publicaciones, 2005), 91-102.

<sup>34</sup> José Miguel Morales Folguera, “Las fiestas de la Monarquía hispánica en Italia durante la Edad Moderna”, en *Las artes y la arquitectura del poder*, coord. Víctor Mínguez (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013), 423-444; “Las entradas triunfales de Carlos V en Italia”, en *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, coords. Domingo Sánchez-Mesa Martín, Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2014), 327-343.

<sup>35</sup> Luis Fernando Fernández Sánchez, *El Toisón de Oro: De Felipe III “El Bueno” a Felipe VI* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016).

<sup>36</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión”, *Fòrum de Recerca* 20 (2015): 229-245; “Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V”, *Potestas* 9 (2016): 109-134; *Magnificencia bélica. La representación de las victorias militares de Carlos V en la creación de la imagen imperial* (tesis doctoral, Univesitat Jaume I, 2021).

<sup>37</sup> Fernando Checa, además de investigador *honoris causa* en IHA, también aparece como investigador adscrito a este segundo grupo. Alguna de su producción bibliográfica que hemos manejado: “(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II”, *Cuadernos de arte e iconografía* 1 (1988): 55-80; “Felipe II en El Escorial: La representación del poder real”, *Anales de Historia del Arte* 1 (1989): 121-139; “El poder de los símbolos. La Orden del Toisón de Oro, la significación del ceremonial y los retratos de los reyes de España (siglos XVI-XVIII)”, en *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011), 11-44.

<sup>38</sup> AA.VV., *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, coords. Miguel Ángel Zalama, M<sup>a</sup> José Martínez Ruiz y Jesús F. Pascual Molina (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017).

Otros profesionales vinculados a este grupo de investigación son M<sup>a</sup> Concepción Porras<sup>39</sup> y Matteo Mancini<sup>40</sup>.

Asimismo, consideramos oportuno reivindicar la vigencia de trabajos seminales abordados hace ya algún tiempo, como los de Roy Strong<sup>41</sup>, Bonner Mitchell<sup>42</sup>, André Chastel<sup>43</sup>, Sergio Bertelli<sup>44</sup> y, en el ámbito académico español, Fernando Checa<sup>45</sup>, básicos todos ellos para la confección de esta tesis y para algunas de las investigaciones que fructificaron en los artículos, capítulos y monografías mencionados.

Por último, es importante mencionar los estudios llevados a efecto sobre la repercusión de episodios concretos, entre ellos el Saco de Roma, la batalla de Pavía, la jornada de Túnez y los sucesos críticos vividos en el marco de la reforma protestante, así como otros artículos, catálogos y monografías sobre el papel desempeñado por personajes concretos, entre ellos Maximiliano I de Habsburgo<sup>46</sup>, María de Hungría o el secretario imperial Francisco de los Cobos<sup>47</sup>.

Por tanto, y al margen de la producción bibliográfica netamente histórica de autores como Manuel Fernández Álvarez, Joseph Pérez, John Lynch, Richard L. Kagan, Carlos José Hernando Sancho, Manuel Rivero Rodríguez y un largo etcétera, existe lo que Antonio Gozalbo denomina “(...) un inabarcable número de publicaciones parciales”<sup>48</sup> que abordan la relación del emperador con las artes y distintos aspectos relacionados con éstas, según se ha expuesto, y algunas analizan la cuestión propagandística, aunque ninguna de ellas la aborda desde una perspectiva estratégica.

---

<sup>39</sup> M<sup>a</sup> Concepción Porras, “El arte que se desvanece. Efímeros al servicio de la fiesta”, en *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, coord. Miguel Ángel Zalama, M<sup>a</sup> José Martínez Ruiz y Jesús F. Pascual Molina (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017), 11-27.

<sup>40</sup> AA.VV., *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa Habsbúrgica*, coord. Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel (Madrid: Silex, 2019).

<sup>41</sup> Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650* (Suffolk: The Boydell Press, 1993).

<sup>42</sup> Bonner Mitchell, *The Majesty of State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)* (Florenca: Leo S. Olschki Editore, 1986).

<sup>43</sup> André Chastel, *El saco de Roma, 1527*. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral, 1998.

<sup>44</sup> Sergio Bertelli, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna* (Florenca: Ponte alle Grazie, 1990).

<sup>45</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1987).

<sup>46</sup> AA.VV., *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, ed. Pierre Terjanian (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019).

<sup>47</sup> Sergio Ramiro Ramírez, *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V* (Madrid: CEEH, 2021).

<sup>48</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “Magnificencia bélica...”, 51.

Por consiguiente, antes de reflexionar sobre la analogía, había en encuadrarla; al menos mínimamente, ya que cualquiera de los cinco elementos que conforman las bases de toda acción comunicativa (objetivos, estrategias, herramientas, públicos y logros, es decir, qué pretendemos, cómo lo haremos, con qué instrumentos, a quién nos dirigimos y qué resultado queremos obtener), arrojaría sustancia suficiente para abordar, por sí solo, una tesis doctoral. El conjunto de la acción comunicativa carolina puede ser, estamos convencido de ello, un proyecto de investigación para toda una vida.

Por lo que respecta a la bibliografía sobre la analogía y sobre la propaganda, en el caso de la primera abundan los estudios que la analizan desde una perspectiva científica y lógica<sup>49</sup>, incluso pedagógica, y otros de corte filosófico centrados en las percepciones aristotélicas del concepto<sup>50</sup>, si bien faltan en este ámbito, como ocurre en el antes descrito, estudios sobre las aplicaciones retóricas, artísticas o comunicativas del recurso, más allá del clásico *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*<sup>51</sup> y algunos trabajos adyacentes.

En relación a la propaganda, los estudios más abundantes, con una diferencia abismal con respecto a los demás, se centran en su presencia en episodios específicos de los siglos XX y XXI, tales como el fascismo y el nazismo, la acción política en la Unión Soviética, los conflictos armados, los procesos electorales, las redes sociales e incluso el COVID-19, aunque más allá de clásicos algo más fenomenológicos, como los de Edward Bernays<sup>52</sup> o Jacques Ellul<sup>53</sup>, no predominan las referencias que puedan resultar útiles para un estudio como el nuestro. Con respecto a la historia general de la propaganda, hay poco escrito al

---

<sup>49</sup> Destacarían en este apartado dos monografías recientes: *La línea e il circolo*, de Enzo Melandri (Macerata: Quodlibet, 2017), y *La analogía. El motor del pensamiento*, a cargo de Douglas Holfstadter y Emmanuel Sander (Barcelona: Tusquets Editores, 2018). Otras referencias interesantes: Shirley M. Glynn, “Making science concepts meaningful to students: Teaching with analogies”, en *Four decades of research in science education: From curriculum development to quality improvement*, editado por Silke Mikelskis-Seifert, Ute Ringelband y Maja Brückmann (Münster: Waxmann, 2008):113-125; Keith J. Holyoak, “Analogy”, en *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*, editado por Keith J. Holyoak y Robert G. Morrison (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 117-142; Dedre Gentner, “Structure-Mapping: a Theoretical Framework for Analogy”. *Cognitive Science* 7 (1983): 155-170.

<sup>50</sup> Sirvan como ejemplo los estudios: Geoffrey E.R.Lloyd *Polaridad y analogía: dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego* (Barcelona: Taurus, 1987); Jesús García López, “La analogía en general”, *Anuario Filosófico* 7, nº1 (1974): 192-233; Huberto Marraud, “La analogía como transferencia argumentativa”. *Theoria: an international journal for theory, history and foundations of science* 22, n.59 (2007): 167-188.

<sup>51</sup> Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, 3ª edición (Madrid: Gredos, 2017).

<sup>52</sup> Edward Bernays, *Propaganda* (Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010).

<sup>53</sup> Jacques Ellul, *Propaganda* (Nueva York, Estados Unidos: Vintage Books, 1973).

margen de la obra de autores como Alejandro Pizarroso Quintero<sup>54</sup> o Philip M. Taylor<sup>55</sup>. Sí existen numerosos manuales, capítulos y artículos sobre historia de la comunicación y, más concretamente, del periodismo, si bien su utilidad para nuestra tesis ha sido limitada.

Había otro obstáculo adicional a esa falta de estudios dirigidos hacia, y desde, el ámbito de la comunicación, y que es en cierto modo consecuencia del mismo. Jacob Burckhardt, en *Die Kultur der Renaissance in Italien*<sup>56</sup>, alude a una dificultad que él halló durante la elaboración de este mítico estudio: “El concepto de ensayo que califica este escrito - señala- debe tomarse en sentido literal, ya que su autor es consciente de haberse embarcado en una empresa desmedida con unos medios y fuerzas limitados”<sup>57</sup>. Palabras que, aplicadas al conjunto de nuestra tesis, suscribimos plenamente, y por dos razones.

La primera ha sido el carácter experimental del proyecto, pues aplicar un recurso con fuertes vínculos científicos y filosóficos, como es la analogía, a un sistema propagandístico que no estaba diseñado, se presentaba desde el comienzo como una idea *per se* compleja. La segunda, la ausencia de referentes inmediatos, ya que el inicio de nuestros trabajos nos ha permitido constatar que en los grupos de investigación que hemos conocido, entre ellos los ya mencionados “Iconografía e Historia del Arte (IHA)” y “Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna”, no existen investigadores especializados en estrategias o en historia de la comunicación, ni se abordan líneas, proyectos u objetivos que, de algún modo, expliciten estos aspectos.

Así pues, cuando se abordan elementos como el poder, la comunicación, la propaganda y sus respectivos lenguajes, éstos son efectuados en el 100% de los casos por parte de historiadores e historiadores del arte, obviándose matices que, según nuestro punto de vista, podrían resultar interesantes y sin duda complementarios.

En nuestro avance de lo general a lo concreto, entendemos que un tercer y último asunto reseñable es el empleo no necesariamente incorrecto, aunque sí impreciso, que hemos detectado en relación al término analogía. Con frecuencia, los estudios analizados caen en una cierta falta de especificidad o de rigor terminológico; así, cuando se pone de manifiesto la existencia de un fenómeno analógico, no resulta extraño el empleo de

---

<sup>54</sup> Alejandro Pizarroso Quintero, *Historia de la propaganda* (Madrid: EUDEMA, 1990); “La historia de la propaganda: una aproximación metodológica”. *Historia y Comunicación Social* 4 (1999): 145-172.

<sup>55</sup> Taylor, Philip M., *Munitions of the Mind. A History of Propaganda from the Ancient World to the Present Era* (Manchester: Manchester University Press, 2003).

<sup>56</sup> Edición manejada: Jacob Burkhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* (Madrid: Akal Bolsillo, 2012).

<sup>57</sup> *Ibid.*, 45.



términos inexactos como “parangón”<sup>58</sup>, “paralelismo tipológico”<sup>59</sup>, “paralelismo bíblico”<sup>60</sup>, “comparación tipológica”<sup>61</sup> o bien se recurra a circunloquios o a fórmulas indefinidas para explicar la función propia de un recurso analógico<sup>62</sup>.

Este trabajo, por consiguiente, pretende llevar a efecto una relectura de ciertos fenómenos y creaciones que, aun siendo conocidos, se han estudiado desde perspectivas ajenas al valor de la comunicación. Humilde pero rigurosamente hemos deseado encuadrarlos debidamente y tratar de entender el propósito que los alumbró; así tratamos de arrojar luz sobre ciertos aspectos que hasta el momento han pasado desapercibidos para buena parte de los investigadores, cuyo trabajo, sin duda extraordinario y de una calidad contrastada, se ha centrado hasta el momento en otros aspectos también fundamentales. Por último, deseamos establecer un punto de arranque para nuestras posteriores investigaciones.

#### **1.4. Aproximación biográfica a la figura de Carlos V: datos generales e hitos históricos**

(...) se fueron á la villa de Medina del Campo, y esto fué el año de 1500, donde les vino la nueva del nacimiento del Príncipe Don Carlos su nieto, que había nacido en la villa

---

<sup>58</sup> (...) que es un claro parangón con la Paz de Augusto o la Paz Romana (...), dirá Pablo Jesús Lorite al referirse a la Pax Carolina, proyecto de un mundo cristiano en paz con el Habsburgo a su cabeza. En “Las representaciones de Carlos V del Sacro Imperio Germánico como emperador y como rey coronado”, en *Carolvs: primeros pasos hacia la globalización*, coord. Friedrich Edelmayer et al. (Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2019), 243-260.

<sup>59</sup> “Testimonio significativo y prácticamente desconocido del paralelismo tipológico de Carlos V como nuevo David...”, afirma Fernando Checa en su monografía *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1987), 153.

<sup>60</sup> “El paralelismo bíblico alcanza en la obra de El Escorial, cuyo autor es Pedro de Gante, una importancia cardinal”, expone también Checa en *Carlos V y la imagen del héroe...*, 151.

<sup>61</sup> “El comienzo de esta historia es el reparto que el ‘premier forestier’ Liderie hizo del país de Flandes entre sus hijos; la comparación tipológica se hace con el realizado en Israel por Josué”. En *Carlos V y la imagen del héroe...*, 212.

<sup>62</sup> En esta misma obra del profesor Checa se afirma literalmente: “(...) el castigo de Júpiter a los Gigantes, que recoge el tema ovidiano de la rebelión del gigante Lycaon contra Augusto puede aludir a esfuerzos por restaurar el orden de la república por Carlos V”. En *Carlos V y la imagen del héroe...*, 41. Otro ejemplo de este último fenómeno se aprecia en la monografía *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, donde Víctor Mínguez, el autor, recoge una cita del profesor Santiago Sebastián en la que se describe la influencia del sol en la configuración espacial del palacio de Versalles: “En los textos coetáneos de Perrault -dirá Sebastián- se ve a Luis XIV como un nuevo Apolo que viene a descansar a Versalles, después de haber hecho el bien a todo el mundo, de la misma forma que el dios solar descansaba con Tetis luego de haber dado la vuelta a la tierra (...)”. Es una analogía que, sin embargo, no aparece citada como tal. Más adelante, en la misma cita, este autor se refiere a este recurso innostrado como uno de los elementos “(...) que completaban la alegoría solar”. Es decir, sin identificar a la analogía, la integra en una alegoría superior de la que, a su juicio, formaba parte. En Víctor Mínguez, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica* (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001), 61-62.

de Gante en 24 de Febrero, día del Apóstol San Matías, de que los Reyes Católicos, sus abuelos, tuvieron muy gran placer y la Reina dijo al Rey Don Fernando, su marido, sabiendo que su nieto había nacido día del Apóstol San Matías: «Creedme, señor, y no dudéis, que así como sobre aquel Apóstol cayó la suerte para ser en el número con los otros Apóstoles, así ha caído la suerte sobre este nuestro nieto para heredar nuestros reinos». Y mandaron á las ciudades de sus Reinos hacer grandes procesiones y que diesen gracias á Dios por el nieto que les había dado (...)»<sup>63</sup>

Con estas palabras, recogidas en su monumental *Crónica del Emperador Carlos V*, el cosmógrafo e historiador hispalense Alonso de Santa Cruz se refiere a las primeras noticias que los Reyes Católicos tuvieron sobre el nacimiento de su nieto, Carlos de Gante, recogiendo asimismo una analogía apócrifa que supuestamente trazó la propia reina Isabel para pronosticar la grandeza del que estaba llamado a ser, transcurridos apenas unos lustros, un auténtico *dominus mundi*.

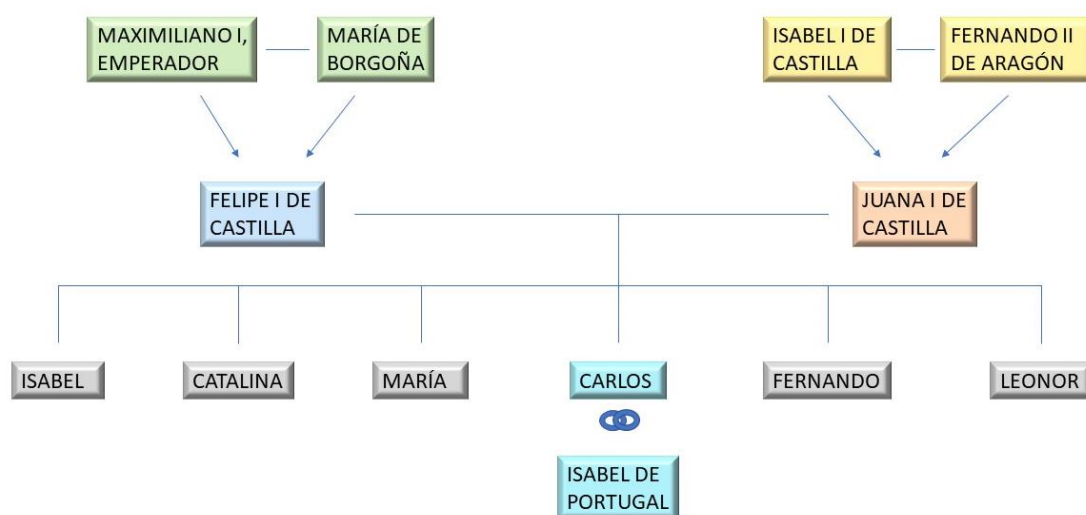


Fig. 5. Árbol genealógico de Carlos V.

Fuente. Creación propia.

Carlos era el primogénito de Juana, tercera hija de los Reyes Católicos, monarcas de Aragón y de Castilla, y del archiduque Felipe, cuyos padres eran el rey de Romanos y emperador del Sacro Imperio Romano Germánico Maximiliano I y María de Borgoña, heredera entre otras posesiones del ducado homónimo. Sin embargo, y como recuerda Manuel Fernández Álvarez, cuando el futuro César vino al mundo en la “altiva ciudad de Gante”, calificación empleada por este autor, “(...) no le correspondían más que los

<sup>63</sup> Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, Tomo I (Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia é Intervención Militares, 1920), 2.

Estados de los Países Bajos, junto con el Franco-Condado, y (...) todo lo demás era una incógnita, incluso la misma superación de la difícil edad infantil”<sup>64</sup>.

Pronto comenzaron a sucederse los acontecimientos: en julio de 1500, cuando Carlos contaba con apenas cuatro meses de edad, falleció en Granada su primo mayor, Miguel de la Paz, a quien como hijo del rey Manuel I de Portugal y de Isabel de Aragón, primogénita de los Reyes Católicos y fallecida en 1498, le correspondía el legado de los reinos castellano, aragonés y portugués.

El deceso fragmentó esa herencia, pues habría que esperar hasta 1580 para ver los reinos de España y Portugal bajo una misma corona, en este caso la de Felipe II; sin embargo, también situó a Juana como heredera de Castilla y de Aragón, quien a partir de 1504, tras la muerte de Isabel la Católica, reinaría en Castilla como Juana I. Hecho capital fue, en este sentido, el fallecimiento de su esposo Felipe, rey *iure uxoris*, acaecido inesperadamente en septiembre de 1506. Tenía 28 años, casi dos más que su regia esposa; recibió sepultura en la burgalesa Cartuja de Miraflores: “Pero de pronto, recordando [Juana] el deseo de su marido de ser enterrado en Granada, ordenó que fuera desenterrado y sacado de la Cartuja”<sup>65</sup>, expone el profesor Fernández Álvarez.

Comenzó en aquel momento un macabro y prolongado viaje portando el féretro; y con él también “(...) arranca la leyenda de doña Juana, la Reina que, enloquecida por la muerte de su marido, no consiente en que lo entierren, y hace transportar su cadáver de pueblo en pueblo, cabalgando por las noches del gélido invierno meseteño (...)”<sup>66</sup>, sentencia este autor. Incapacitada para el gobierno, fue recluida en Tordesillas (Valladolid) y la regencia recayó inicialmente en su padre, Fernando II de Aragón, quien apoyándose en Francisco Jiménez de Cisneros, cardenal arzobispo de Toledo y más tarde inquisidor general de Castilla, la ejerció hasta su muerte, ocurrida en enero de 1516.

---

<sup>64</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa* (Madrid: Austral, 2016), 21.

<sup>65</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Juana la Loca. La cautiva de Tordesillas* (Madrid: Espasa, 2001), 148.

<sup>66</sup> *Ibid.* 148-149.

### 1.4.1. Llegada de Carlos de Gante a los reinos peninsulares

Fallecido Fernando y con Juana incapacitada, “Castilla se encuentra de nuevo con un vacío de poder”<sup>67</sup>, como explica Joseph Pérez. Las miradas se centraron en Carlos, su primogénito:

Ahora bien, los consejeros flamencos de Carlos no quieren contentarse con el simple título de regente; piensan en la futura sucesión del emperador Maximiliano, abuelo paterno de Carlos, y calculan que Carlos tendrá más posibilidades de ser elegido emperador si es rey de Castilla y no simple regente<sup>68</sup>.

Las consecuencias son claras y directas: “La Corte de Bruselas hace caso omiso de todas las advertencias de Cisneros y del Consejo Real de Castilla; el 14 de marzo de 1516 Carlos es proclamado rey de Castilla y Aragón”<sup>69</sup>, sentencia Pérez.



**Fig. 6.** Imagen de Carlos V, obra de Andrés de Nájera y taller (ca. 1525-1529). Sillería baja del monasterio de San Benito el Real (Valladolid, España).

**Fuente.** Red Digital de Colecciones de Museos de España (CERES). Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España.

<sup>67</sup> Joseph Pérez, *Los comuneros* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2006), 33.

<sup>68</sup> *Ibidem*

<sup>69</sup> *Ibidem*

Transcurrido un año y medio desde entonces, Carlos llegó a España; desembarcó en septiembre de 1517 en el municipio asturiano de Tazones, cerca de Villaviciosa. Como describe John Lynch,

(...) cuando la flota de 40 barcos que transportaba al joven Carlos y a su corte borgoñona a España echó anclas ante la costa de Asturias, la población local huyó a las montañas armada con palos y cuchillos para regresar solo cuando se les informó que quien había llegado no era un enemigo sino su rey<sup>70</sup>.

Los reinos hispanos eran sólo una parte de su herencia fabulosa. Por vía materna le correspondían Castilla, Aragón y Navarra, así como los territorios de Italia, las plazas del norte de África y buena parte de la recientemente descubierta América. Por vía paterna, los territorios de la Casa de Austria, Borgoña y Flandes (Fig.7).



Fig 7. Mapa de Europa donde se recogen los diversos territorios heredados por Carlos V.

Fuente. <[www.historiaencomentarios.com](http://www.historiaencomentarios.com)>

Sin embargo, este marco hereditario jugaría en contra del monarca, según expone María José Rodríguez Salgado:

<sup>70</sup> John Lynch, *Monarquía e imperio. El reinado de Carlos V* (Madrid: El País, 2007), 113.

Cuando llegó Carlos de Borgoña y Habsburgo en septiembre de 1517 a reclamar las tierras de los Trastámara, sus nuevos súbditos temían que esta incorporación dentro de un enorme estado multinacional con territorios tan diferentes y distantes resultaría en la pérdida de sus fueros y tradiciones, de su independencia e identidad<sup>71</sup>.

De hecho, las dificultades no tardaron en manifestarse: “La llegada de un bisoño monarca “extranjero”, que apenas sabía hablar español, generó gran inquietud en las ciudades castellanas”<sup>72</sup>, afirma Enrique Berzal de la Rosa. Este autor señala otras cuestiones que actuaban en contra de Carlos:

(...) toda su formación discurrió en Flandes y fue colmada de cultura flamenca (...) enseguida fue tachado de persona fría, orgullosa y distante, amante del lujo en exceso, de los banquetes refinados e interminables, de las partidas de caza, las fiestas, los torneos y las justas (...) Incluso su presencia física despertó rechazo: rubio, de tez pálida y pequeña estatura, su acentuado prognatismo le obligaba a tener la boca abierta durante bastante tiempo, con lo que se ganaba sonoras burlas<sup>73</sup>.

Hubo dos elementos adicionales, señalados por Fernández Álvarez, que actuaban contra él: “Una madre viva todavía, y a merced de cualquier ambicioso que ganase su voluntad, y un hermano [Fernando], príncipe castellano y con adictos propios”<sup>74</sup>. En este contexto, señala Giuseppe Galasso: “I primi dieci anni di regno di Carlo come sovrano, insieme alla madre Giovanna di Castiglia e d’Aragona furono dominati dal predominio dei gruppi fiamminghi che facevano capo a Margherita [Margarita de Austria, tía y tutora del joven Carlos] e alla Corte di Bruxelles”<sup>75</sup>. Esa desconfianza hacia el núcleo flamenco carolino, mal considerado en Castilla y fuente de conflictos con la ciudadanía local, fue el sustrato en el que se celebraron las Cortes de Valladolid en 1518, donde los procuradores reconocieron a Carlos como rey, planteándole asimismo sus puntos de vista y reivindicaciones.

---

<sup>71</sup> María José Rodríguez Salgado, “Patriotismo y política exterior en la España de Carlos V y Felipe II”, en *La proyección europea de la Monarquía hispánica*, dir. Felipe Ruiz Martín (Madrid: Editorial Complutense, 1996), 49.

<sup>72</sup> Enrique Berzal de la Rosa, *Los comuneros. De la realidad al mito* (Madrid: Sílex, 2008), 41.

<sup>73</sup> *Ibid.* 42-43.

<sup>74</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa...*, 40.

<sup>75</sup> “Los primeros diez años del reinado de Carlos como soberano, junto con su madre Juana de Castilla y Aragón, estuvieron dominados por el dominio de los grupos flamencos encabezados por Margarita y la Corte de Bruselas”. Traducción propia. Giuseppe Galasso, “Carlo V fra Europa e Mediterraneo”, en *Carlo V, Napoli e il Mediterraneo. Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 11-13 gennaio 2001)*, cur. Giuseppe Galasso y Aurelio Musi (Napoli: Società Napoletana di Storia Patria, 2001), 526.

A continuación, como expone José Antonio Escudero, “(...) don Carlos acudirá a Zaragoza y Barcelona a jurar ante las Cortes aragonesas y catalanas”<sup>76</sup>. También desde Valladolid ordenó, añade Rafael Domínguez Casas, la organización en Barcelona del XIX capítulo de la Orden del Toisón de Oro, acaecida en 1519 y “(...) que fue el único celebrado fuera de los dominios del Duque de Borgoña”<sup>77</sup>, añade. Indicio temprano de esa universalidad, sin desatención a lo local, que iba a caracterizar a su reinado.

Sin embargo, el punto de inflexión llegó ese mismo año con la muerte de su abuelo, el emperador Maximiliano I: “El único estado donde no se heredaba la dignidad real era el imperio alemán. El rey alemán debía ser elegido cada vez por los siete príncipes electores”<sup>78</sup>, manifiesta Peter Rassow. También su rival más importante, Francisco I de Francia era candidato: “Éste prometía, como base de su pretensión, dejar tranquilos a todos los estados de la cristiandad, y defenderlos contra la tiranía de los Habsburgo”, cita Rassow. Finalmente se impuso Carlos<sup>79</sup>, llevado a partir de entonces por “(...) la firme creencia de que Dios le había elegido como caudillo de la cristiandad”<sup>80</sup>, en palabras de este autor. Una idea que adquirirá un papel preponderante en sus políticas internacional y propagandística, como veremos.

En octubre de 1520, Carlos fue coronado rey de Romanos en Aquisgrán y reconocido como emperador electo del Sacro Imperio Romano Germánico. Comenzaba a fraguarse un proyecto político que a lo largo de esta década tuvo cuatro hitos concretos. Primeramente citaríamos la crisis comunera en Castilla, que eclosionó en la batalla de Villalar (abril de 1521), y también la rebelión de las Germanías, conflicto paralelo que se produjo en los reinos de Mallorca y de Valencia. En sendos casos habría que buscar sus orígenes en los años anteriores. Superados ambos por parte de las huestes imperiales, y gracias a medidas como el perdón general de 1522, se obtuvo un cierto clima de calma en los territorios peninsulares. Ello no evitó, señala Berzal de la Rosa, que se llevara a efecto

---

<sup>76</sup> José Antonio Escudero, “El gobierno de Carlos V hasta la muerte de Gattinara. Canciller, consejos y secretarios”, en *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dir. Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000), 84.

<sup>77</sup> Rafael Domínguez Casas, “Arte y simbología en el capítulo barcelonés de la Orden del Toisón de Oro (1519)”, <[https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/graf/DguezCasas/8\\_3\\_dguez\\_casas\\_foto\\_smini.shtml](https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/graf/DguezCasas/8_3_dguez_casas_foto_smini.shtml)> [Consultado: 07/11/2022]

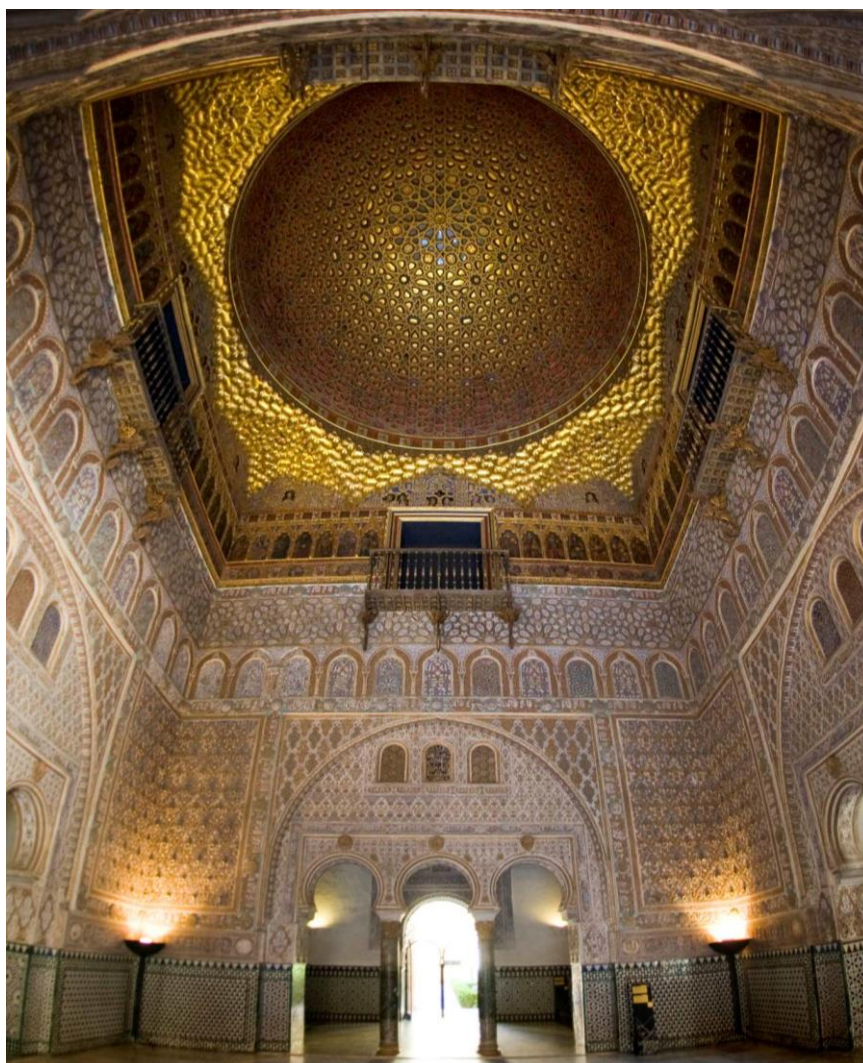
<sup>78</sup> Peter Rassow, “Carlos V”, en *Carlos V (1500-1558)*, ed. Facsímil (Granada: Universidad de Granada, 2001), 19.

<sup>79</sup> Aquí jugó un papel relevante no sólo el capital cedido por importantes banqueros alemanes, sino también por Castilla. Para conocer la vertebración fiscal de los distintos territorios gobernados por Carlos, véase Juan M. Carretero Zamora, “Fiscalidad parlamentaria y deuda imperial”, en *El imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000), 157-184.

<sup>80</sup> Peter Rassow, “Carlos V”, 21.

una política represiva en dos fases diferenciadas, donde no faltaron las ejecuciones: “la primera, llevada a cabo por los virreyes y de menor intensidad, y la segunda, más feroz, por parte del emperador”<sup>81</sup>, expone.

Un segundo hito de este periodo fue la batalla de Pavía (1525), primera victoria relevante carolina en el contexto europeo, cuando las tropas imperiales derrotaron a las francesas en suelo italiano: “Su impacto fue inmediato por toda Europa, ocupando desde muy pronto un papel fundamental en la construcción ideológica y artística del Emperador como un héroe invencible”<sup>82</sup>, señala Antonio Gozalbo Nadal.



**Fig. 8.** Salón de Embajadores en el Real Alcázar de Sevilla. De acuerdo con la crónica de Pedro Mexía, aquí se celebraron los desposorios de Carlos V e Isabel de Portugal: “Luego que el Emperador llegó, aquella misma noche los desposó por palabras de presente el dicho cardenal [Salviati] legado del Papa, en la quadra grande que llaman Media Naranja [espacio del actual salón], en presencia de todos los perlados (...)”, en Pedro Mexía, *Historia del Emperador Carlos V* (Madrid: Espasa-Calpe, 1945), 425.

**Fuente.** Real Alcázar de Sevilla, <[www.alcazarsevilla.org](http://www.alcazarsevilla.org)>.

<sup>81</sup> Enrique Berzal de la Rosa, *Los comuneros...*, 159.

<sup>82</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “Magnificencia bélica...”, 85.



Al año siguiente se celebraron en Sevilla los desposorios de Carlos e Isabel de Portugal<sup>83</sup>, que a juicio de Mónica Gómez-Salvago fueron decisivos “(...) para la españolización del imperio”<sup>84</sup>, siendo asimismo catalogado por Gozalbo entre los eventos “(...) que parecían indicar un giro pro-peninsular en la política carolina”<sup>85</sup>.

Por último, cabría citar el conocido como *Saco de Roma*, que tuvo lugar en mayo de 1527. Fue entonces cuando las tropas imperiales saquearon la ciudad eterna y capturaron al papa Clemente VII, que a partir de entonces cambió la orientación de su política exterior. Este acontecimiento tuvo asimismo un profundo impacto en la imagen imperial, generándose grabados, testimonios gráficos de diversa naturaleza y obras literarias favorables y contrarias a la actuación carolina.

Transcurridos apenas unos días desde el *Saco* nació en Valladolid el príncipe Felipe, primogénito del emperador y futuro rey Felipe II.

#### **1.4.2. Carlos viaja a Italia para ser coronado emperador**

El año 1529 marcó un punto de inflexión en la política, la imagen y la trascendencia histórica de Carlos V. En agosto de ese año se firmó la paz de Cambrai con Francia, que a juicio de Roger Bigelow Merriman “(...) señala el final de una época en las relaciones de los dos monarcas”, ya que “la lucha que siguió fue de naturaleza completamente diferente a la desarrollada hasta entonces”<sup>86</sup>. También hasta ese momento, sobre todo en el periodo 1522-1529, considera este autor que el Habsburgo se había comportado más

---

<sup>83</sup> Para obtener más información sobre este evento, consúltese Juan de Mata Carriazo, “La boda del Emperador. Notas para una historia de amor en el Alcázar de Sevilla”, *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 93-94 (1959): 9-108. Cfr. Carlos Jesús Sosa Rubio, “Las entradas reales durante el reinado de Carlos V como herramienta de comunicación ascendente y descendente: objetivos y recursos”, en *La fiesta y sus lenguajes*, eds. Francisco Ollero Lobato y José Jaime García Bernal, 71-88. Huelva, UHU.ES Publicaciones, 2021; Carlos Jesús Sosa Rubio, “*Effigies fasti*. El reflejo de las entradas regias en el urbanismo, las artes y las fuentes textuales durante el gobierno de la Casa de Habsburgo”, en *Actas del Congreso Internacional Itinerarios de las celebraciones públicas y morfología urbana en los territorios de la monarquía hispánica durante la Edad Moderna*. Sevilla, 14 y 15 de junio de 2022. En imprenta.

<sup>84</sup> Mónica Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos* (estudio y documentos) (Sevilla: Universidad de Sevilla – Secretariado de Publicaciones, 1998), 21.

<sup>85</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “Magnificencia bélica...”, 208.

<sup>86</sup> Roger Bigelow Merriman, *Carlos V, el emperador y el imperio español en el viejo y nuevo mundo*, vol. 3 (Madrid: Espasa Calpe, 1960), 174.

como soberano de los reinos hispánicos que como emperador<sup>87</sup>, si bien a partir de esa fecha “(...) aparece en el papel de Emperador más que en el de monarca ibérico”<sup>88</sup>.

Un paso decisivo en ese viraje fue su visita a Italia. A finales de julio, Carlos partirá desde Barcelona rumbo a Génova escoltado por decenas de embarcaciones, entre ellas treinta galeras dispuestas por Andrea Doria, para recorrer aquella península con una doble finalidad: política y ceremonial<sup>89</sup>. Con estas palabras describe fray Prudencio de Sandoval su llegada a la ciudad ligur y la impresión que causó en la población local:

Llegò el Emperador a Genoua a doze de Agofto, donde fue recibido con grandifsima dcmoftracion, y alegría delos Ginouefcs, que eftauã ya efperãdo, y tres Cardenales Legados del Põtifice, que fuerõ Alexãdro Farnefio, que fue prefto Papa Paulo III. Hypolito de Medicis fobrino de Clemẽte, y Fray Francisco de Quiñones, que llamarõ de los Angeles. Cõ ellos eftaua tambiẽ Alexandro de Medicis, el que auia de fer yerno del Emperador. Diofele a fu Mageftad por apofento el palacio de la Señoría, y porq Andrea de Oria lo quifo, y lo pretendió con todas fus fuerças, fueron todos recibidos por apofento de gracia, en las cafas de los vczinos al vfo de Efpaña (...) Dioles grandifsimo contento a los Ginouefcs, y a todos los demás de Italia, vcr y conocer al Emperador, y defengañarfe de la figura, en que antes le tenían, viẽdo fu roftro hcrmofo, fu cõdicion blanda, y apacibles y Católicas coftũbres, que le auia imaginado muy diferẽte (...)<sup>90</sup>.

Sin duda una de las razones por las que la ciudadanía genovesa “le auia imaginado muy diferẽte”, como expone Sandoval, reside en los cambios estéticos y la “rivoluzione pilifera”<sup>91</sup> señalada por Diane H. Bodart, que alejó a Carlos del patrón estético borgoñón para acercarlo al clásico romano<sup>92</sup>. Ahora bien, ¿cuál era el objetivo de este viaje? Maravall opina que no iba ni a emprender conquista,

(...) ni a vengar ataques; tampoco meramente a coronarse. Iba, ante todo, ‘para procurar y trabajar con el Papa que se celebre un general Concilio en Italia o en Alemania para

---

<sup>87</sup> “(...) despues de fiete años cumplidos que eftuuo fin falir de Efpaña”, señala Fray Prudencio de Sandoval en su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, segunda parte, libro XVIII (Pamplona: En cafa de Bartholome Paris mercader librero, 1614), 66.

<sup>88</sup> Roger Bigelow Merriman, *Carlos V, el emperador y el imperio español...*, 174.

<sup>89</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1987), 245.

<sup>90</sup> Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos...*, 66.

<sup>91</sup> Diane H. Bodart, “L’immagine di Carlo V in Italia tra trionfi e conflitti”, en *L’Italia di Carlo V Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, a cura di Francesca Cantù y Maria Antonia Visceglia (Roma: Viella, 2003), 127. Todo lo relativo a la visita genovesa y sus cuestiones estéticas y festivas se analiza en el capítulo 7 de este estudio.

<sup>92</sup> Es oportuno señalar que, a diferencia de Bodart, Sandoval, en su *Historia de la vida y hechos...*, p.66, atribuye ese cambio de aspecto a razones mucho más triviales: “(...) falió el Emperador de Barcelona, dõde porque el fe cortó el cabello largo, que hafta entonces fe vflaua en Efpaña, por achaque de vn dolor de cabefa, fe le quitarõ todos los que le acõpañauan, con tanto fentimiento que llorauan algunos. Y a quedado en coftumbre, que no fe vfo mas el cabello largo, q los primeros figlos tâto preciaron”.

desarraigar las herejías y reformar la Iglesia'; iba allí, en segundo lugar, para reformar, sosegar y apaciguar Italia (...)»<sup>93</sup>.

A cumplir, en definitiva, con tareas propias de su faceta suprahispánica, aunque es incuestionable el provecho que obtuvo de esta visita en términos de imagen, como estudiaremos. Sin embargo, en el transcurso del viaje mantuvo sus primeros contactos con Tiziano, figura decisiva para la transformación de su imagen heroica y mítica; conoció de primera mano el arte renacentista italiano, que vertebraría desde entonces su imagen y acción propagandística; y protagonizó entradas regias que incidían en los tópicos asociados al gobierno carolino, como las de Génova y la solemnísima de Bolonia.

Allí, en la basílica de San Petronio, fue coronado emperador el 24 de febrero de 1530 de manos del papa Clemente VII, quien hacía menos de tres años había sufrido el arresto y el saqueo por parte de las tropas imperiales<sup>94</sup>.



**Fig. 9.** Clemente VII corona emperador a Carlos V. Grupo escultórico realizado por Baccio Bandinelli y Giovan Battista Caccini (2ª mitad del siglo XVI). Florencia, Museo di Palazzo Vecchio.

**Fuente.** Catalogo Generale dei Beni Culturali. <<https://catalogo.beniculturali.it/>>

<sup>93</sup> José Antonio Maravall, *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento* (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999), 84.

<sup>94</sup> A lo largo de esta tesis doctoral, y de los trabajos académicos que de ella han emanado, se analiza con mayores niveles de detalle este trascendental asunto que aquí nos limitamos a exponer.

Inmediatamente partió hacia el imperio, donde la conflictividad religiosa derivada de las tesis de Lutero hacía cedido el testigo a otra de índole político-social, “(...) y solo con el título recién impuesto podría justificar moralmente su actividad en contra de los príncipes sublevados”<sup>95</sup>, señala Fernando Checa. Serán los años de la dieta de Augsburgo (1530), donde “(...) el grupo al que se denominaba cada vez más ‘luterano’ mantuvo como declaración de fe emblemática esta ‘Confesión de Augsburgo’<sup>96</sup>”, como expone Diarmaid MacCulloch<sup>97</sup>, redactada por Philipp Melanchthon y en la que se exponen los principios doctrinales básicos de los reformistas, así como de la dieta de Ratisbona, condicionada ésta por el acercamiento otomano a la ciudad de Viena para proceder a un segundo sitio<sup>98</sup>.

Sin embargo, el gran éxito carolino contra los turcos llegaría en el transcurso del siguiente lustro; concretamente en junio de 1535, cuando las huestes imperiales atacaron y tomaron Túnez, que había sido conquistado por el almirante otomano Jeireddin Barbarroja apenas un año antes. Allí, en el asalto a La Goleta, acaecido el 14 de julio, Carlos halló “(...) il suo battesimo del fuoco”<sup>99</sup>, en palabras de Karl Brandi: y resultó victorioso. Aun así, John Elliot no duda en calificar el episodio como “incidente aislado” en el marco de una política exterior, la imperial, con un monarca “(...) demasiado absorbido por el problema alemán y por sus guerras contra Francia para poder llevar adelante una consistente política ofensiva contra el poder otomano”<sup>100</sup>; pero el aparato propagandístico carolino no dudó en extraer un rédito extraordinario en materia de imagen, cuyo hito más relevante fue el recorrido triunfal que en los meses sucesivos llevó a Carlos desde Trapani, en Sicilia, hasta Milán.

---

<sup>95</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 246.

<sup>96</sup> En esta confesión de fe, que consta de prefacio y veintiocho artículos, se traza una curiosa analogía entre el emperador Carlos V y el rey David; concretamente se lleva a efecto en el artículo XXI, al analizar el culto a los santos, cuando se afirma: “(...) Además, debemos seguir el ejemplo de sus buenas obras, cada cual de acuerdo con su vocación. Su Majestad Imperial, al hacer guerra contra los turcos, puede seguir provechosa y píamente el ejemplo de David, ya que ambos representan el oficio real, que exige la defensa y protección de sus súbditos”. Puede consultarse en: <[https://iglesialuterana.cl/doctrina-luterana/libro-de-concordia/confesion-de-augsburgo-i-xxi/#\\_ftn35](https://iglesialuterana.cl/doctrina-luterana/libro-de-concordia/confesion-de-augsburgo-i-xxi/#_ftn35)> [Consultado: 13/11/2022].

<sup>97</sup> Diarmaid MacCulloch, *Historia de la Cristiandad* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2011), 666.

<sup>98</sup> Tras la derrota otomana en el sitio de 1529, la campaña turca de 1532 se vio condicionada, según Francisco Veiga, por dos elementos: de un lado “(...) la cercanía del invierno aconsejó su retirada”, y de otro Fernando de Habsburgo, archiduque de Austria y hermano del emperador, “(...) había tenido tiempo de llevar fuerzas veteranas de alemanes, italianos y españoles para defender Viena”, en un contexto en que “(...) el tiempo y el terreno se habían convertido en enemigos difíciles de batir”. En 1533 se firmó un primer tratado de paz entre los Habsburgo y el Imperio Otomano. En Francisco Veiga, *El turco* (Barcelona: Debate, 2006), 191-192.

<sup>99</sup> Karl Brandi, *Carlo V* (Turín: Einaudi, 2001), 356.

<sup>100</sup> J.H.Elliot, *La España imperial 1469-1716* (Barcelona: Vicens Vives, 2005), 178-179.

Marcello Fantoni lo denomina “*iter trionfale*”, exponiendo asimismo el porqué de su relevancia propagandística:

Dozzine di statue equestri, di effigi marziali e di ieratici paludamenti “all’antica” vengono issati su archi o inseriti in apparati effimeri predisposti per l’Asburgo, senza contare gli spettacoli ed i tornei, al centro dei quali si trova la figura del sovrano nelle sembianze di divinità pagana o di eroe antico<sup>101</sup>.

La siguiente expedición mediterránea de relieve contra las tropas otomanas tuvo lugar en Argel, calificada por Fernando Checa como “fracasada expedición” o “desafortunada jornada”<sup>102</sup>, entre otras referencias. De acuerdo con Rodríguez Salgado, la victoriosa campaña de Túnez no se vivió con euforia en Castilla; algo que se pone de manifiesto en una carta remitida por Isabel de Portugal a su regio esposo: “Las victorias que nuestro Señor ha dado a Vuestra Majestad en la empresa de Túnez -comentó la emperatriz- han gozado más particularmente los Reinos de Nápoles y Secilia y todo Italia, por haberles echado de allí tan mal vecino (...)”<sup>103</sup>, solicitando una campaña específica contra Argel por esos mismos motivos especificados en la misiva. Llegó, con pésimos resultados estratégicos, en 1541, aunque según esta autora el Habsburgo sí obtuvo réditos de otro tipo:

No obstante, le sirvió esta manifestación de su amor a los reinos hispánicos para que apoyasen con generosidad el nuevo contencioso con Francia y después su campaña contra los rebeldes alemanes, siempre a la expectativa de que se les recompensaría con otra campaña en Argel<sup>104</sup>.

En consonancia con las palabras de Rodríguez Salgado, la cuarta década de la centuria vino efectivamente marcada por el papel carolino en Alemania, si bien en la primera mitad de la misma el episodio más reseñable fue la contienda mantenida por la alianza angloespañola contra la Francia de Francisco I, que culminó en el Tratado de Crèpy (1544), al que Luis Ribot se refiere como “(...) una tregua por agotamiento entre Carlos V y Francisco I”<sup>105</sup>.

---

<sup>101</sup> “Decenas de estatuas ecuestres, efigies marciales y hieráticas vestiduras “al estilo antiguo” se izan sobre arcos o se insertan en efímeros aparatos preparados para el Habsburgo, sin contar los espectáculos y torneos, en cuyo centro se encuentra la figura del soberano ataviado como una deidad pagana o un héroe antiguo”. Traducción propia. Marcello Fantoni, “Carlo V e l’immagine dell’Imperator”, en *Carlo V e L’Italia*, cur. Marcello Fantoni (Roma: Bulzoni Editore, 2000), 103.

<sup>102</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 156 y 163.

<sup>103</sup> M<sup>a</sup> José Rodríguez Salgado, “Patriotismo y política exterior...”, 68.

<sup>104</sup> *Ibidem*

<sup>105</sup> Luis Ribot, *La Edad Moderna (siglos XV-XVIII)* (Madrid: Marcial Pons, 2016), 304.

Aunque al margen de este asunto, y de lo sucedido en las dietas de Ratisbona, Espira, Núremberg y Augsburgo, donde la cuestión religiosa volvió a tener una relevancia nuclear, el hito más relevante de la década fue la batalla de Mühlberg (1547), episodio nuclear de la Guerra de Esmalcalda (1546-47) y catalogada por Checa como “(...) última gran victoria militar del Emperador, que se puede situar en la estela mítica de Pavía o Túnez”<sup>106</sup>. Ribot afirma que el éxito militar “(...) no se tradujo, sin embargo, en cambios sustanciales”<sup>107</sup>; sin embargo, y al igual que ocurrió con Túnez, la maquinaria propagandística imperial supo extraerle partido.

Fruto de esta contienda fueron el *Comentario de la Guerra de Alemania...*, obra cronística del comendador plasentino Luis de Ávila y Zúñiga, y sobre todo el lienzo “Carlos V en la batalla de Mühlberg”, retrato ecuestre de factura tizianesca que contribuyó decisivamente a fijar para la posteridad la imagen del emperador Habsburgo.

### 1.4.3. Los años finales

A partir de Mühlberg comenzó el declive carolino. A comienzos de los años 50 se reactivaron los tres frentes con los que Carlos venía luchando; así, en 1551 Solimán atacó nuevamente Hungría y Transilvania, mientras que Francia hizo lo propio con el ducado de Milán. Lejos de tranquilizarse la situación alemana, ésta se reactivó mediante el cambio de bando de Mauricio, duque de Sajonia, hasta entonces fiel al emperador; el avance de las tropas protestantes hizo que el emperador se refugiase en Austria, mientras que la colaboración de éstas con el nuevo rey francés, Enrique II, logró que el país galo se hiciese con las ciudades de Metz, Toul y Verdún. En 1552, un Carlos al que Luis Ribot califica como “envejecido y enfermo” trató de recuperar Metz, sufriendo un fracaso estrepitoso que, según este autor, “(...) le llevó a la decisión de abdicar”<sup>108</sup>.

Eran muchos, y muy diversos, los frentes que se le abrían al emperador, como explica Fernández Álvarez: “La salud, consumida; las impacencias de las nuevas generaciones, recias; las melancolías heredadas, muchas. Todo ello pesó, pero hubo más”, señala, añadiendo que el factor verdaderamente decisivo “(...) fue el sentido que tenía el César

---

<sup>106</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 124.

<sup>107</sup> Luis Ribot, *La Edad Moderna...*, 304.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 305

de sus deberes como soberano y el considerar que, en lo político, su obra estaba cumplida”<sup>109</sup>. De acuerdo con el cronista Fray Prudencio de Sandoval, la renuncia a los reinos de Castilla, León y Aragón se produjo en Bruselas el 16 de enero de 1556. De acuerdo con Sandoval, la carta emitida ante Francisco de Eraso recoge, del puño y letra del Habsburgo, los siguientes motivos para ceder el gobierno:

Hallándonos impedido y enfermo, a caufa de los muchos trabajos, grandes y continuas guerras, que por la pacificación de Alemaña, tranquilidad, sosiego y union de la Iglesia, y nuestra Religión Christiana, personalmente auemos tenido: como tambien en defender nuestros Reynos contra los Turcos, e Infieles, enemigos de nuestra fanta Fè Catholica, y no ráenos contra el Rey de Francia, por cuya caufa continuamente se nos an recrecido continuas indispoficiones, grandes y graues enfermedades, que auemos padecido y padecemos. Por las quales no podemos atender ni asistir a la buena gouernacion y administracion de nuestros Reynos, y expedición de los negocios dellos: ni tampoco nuestra edad nos ayuda para poderlos yer y visitar personalmente, como querríamos y fomos obligados. (...) <sup>110</sup>.

En el mismo documento, el César expone su confianza absoluta en las capacidades de su hijo y sucesor, Felipe, que ya entonces era rey de Nápoles e Inglaterra, duque de Milán, soberano de Flandes y los territorios de los Países Bajos, y gran maestro de la Orden del Toisón de Oro.

El 17 de enero, justo un día después, Carlos renunció al imperio en la persona de su hermano Fernando, y en palabras del cronista “(...) acabò de echar de sí la carga de toda su Monarquia, que ya tanto le pesaua y canfaua, poníendofc a la ligera para la jornada del Cielo”<sup>111</sup>. Llegó el momento de partir hacia el monasterio jerónimo de Yuste (Cáceres, España), su retiro final. Jesús Sáenz de Miera señala que la entrada del Habsburgo en este recóndito lugar se llevó a efecto con la oposición de su primogénito, “(...) que esperaba su ayuda para estabilizar el reino e influir en las relaciones con Francia, y [Felipe] le pidió en vano que eligiese una ciudad española apropiada para vivir”<sup>112</sup>.

Sin embargo, a juicio de este autor, en el retiro carolino a este lugar recóndito

(...) había un componente de esa ideología del desapego por el poder que caracterizó a Marco Aurelio y era cara al que fuera predicador del César, fray Antonio de Guevara, quien insistió

---

<sup>109</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa*, 300.

<sup>110</sup> Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos...*, 815.

<sup>111</sup> *Ibid.*, 821.

<sup>112</sup> Jesús Sáenz de Miera, “Ecce elongavit fugiens, et mansi in solitudine. El retiro del emperador”, en *Carolus* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 164.

en ese género de pensamiento en sus principales obras, como el *Relox de príncipes*, precisamente a Carlos V dedicado<sup>113</sup>.

Frente a estas afirmaciones, parece que Manuel Fernández Álvarez aporta una visión bien distinta, afirmando con contundencia: “(...) no estamos ante el refugio de un asceta” y señalando que el interior “fue profusamente decorado con multitud de tapices flamencos”, y que éstos, junto a cortinajes, muebles y cuadros, en su mayoría de Tiziano, “(...) daban al retiro del César un aire señorial y confortable”<sup>114</sup>.

Ocupó sus aposentos, asegura Sáenz de Miera<sup>115</sup>, a partir del día 5 de febrero de 1557<sup>116</sup>. No fue un retiro completo, pues pronto empezaron a llegar correos de su propio hijo, solicitando consejo para el gobierno, y también algunas visitas. Situación que no se mantendría demasiado tiempo, ya que los achaques de la gota y las fiebres palúdicas hicieron mella progresiva en un ex gobernante cada vez más debilitado. Carlos, tal vez el hombre más poderoso de la Historia hasta aquel momento, falleció en sus aposentos cuacareños el 21 de septiembre de 1558.

## **1.5. *Plus Ultra*. La empresa americana durante el reinado carolino**

Aunque el descubrimiento americano se había producido en el ocaso de Cuatrocientos, bajo el gobierno y el patrocinio de la Corona castellana, fue durante el reinado de Carlos, nieto de la reina valedora de la expedición colombina, cuando se fraguó el auténtico imperio. Así lo cree John H. Elliot: “Los años que van de 1519 a 1540 representaron la heroica fase final de la conquista, los años en que España ganó su gran imperio americano”<sup>117</sup>.

En este contexto, sin lugar a dudas, el año más relevante fue 1519. Primeramente porque fue el de la elección imperial gracias, según Luis Ribot, “(...) a un formidable préstamo de 851.000 florines, casi dos toneladas de oro fino, que gravaría pesada y largamente sobre las finanzas castellanas (...)”<sup>118</sup>.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, 169.

<sup>114</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa*, 321.

<sup>115</sup> Jesús Sáenz de Miera, “Ecce elongavit fugiens...”, 165.

<sup>116</sup> Manuel Fernández Álvarez señala que el emperador hizo su entrada en Yuste dos días antes, concretamente el 3 de febrero a las 5 de la tarde. En *Carlos V. Un hombre para Europa...*, 315.

<sup>117</sup> John H. Elliot, *La España Imperial...*, 60.

<sup>118</sup> Luis Ribot, *La Edad Moderna...*, 300.



Fue también el mismo “(...) de la expedición de Hernán Cortés a México, que suponía la transferencia de la conquista de las Indias desde las Antillas al continente”<sup>119</sup>, produciéndose, según señala Christian Duverger<sup>120</sup>, el encuentro del metelinense con Moctezuma el día 8 de noviembre de 1519. Antes de aquella fecha, los castellanos organizaron su primera base de operaciones en la actual isla de Santo Domingo, conocida entonces como La Española, y fue aquél el punto desde donde emprendieron la progresiva colonización del continente.

Y en tercer lugar, el 20 de septiembre de 1519 quedó marcado para la posteridad como el momento en que partió la expedición de Magallanes desde Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), cuyos hitos describen David Varona y Paula Herrero-Diz:

Rodear América por su extremo meridional a través de un paso que sólo él conocía. Viajar después hasta las Molucas, la Especiería, por el reciente Mar del Sur y llegar a ellas de manera más rápida y directa que la empleada por Portugal (...), que hacía el viaje rodeando Buena Esperanza y cruzando el Índico. De paso, muy importante, demostrar que esas Molucas debían estar en la delimitación del planeta que el tratado de Tordesillas había otorgado a España, sacándolas de la demarcación portuguesa<sup>121</sup>.

Estas hazañas también tendrían un eco político muy importante en el contexto europeo, y más concretamente en la visión universal del mandato carolino: “La empresa de Magallanes-Elcano y la conquista de México vienen a ser para él [Carlos] como una confirmación de su imperio del mundo”<sup>122</sup>, señala Manuel Fernández Álvarez. Algo que enlaza con la diversidad de tópicos defendidos por el sistema propagandístico generado en torno a Carlos, y que permitió al todavía joven monarca alcanzar, con apenas veinte años, unas cotas de poder no vistas en el occidente europeo desde los tiempos grecolatinos.

### **1.5.1. Al servicio del emperador y en beneficio propio: algunos nombres de la conquista**

El episodio mexicano antes citado fue uno de los dos que, a juicio de Ribot, marcó la expansión española por América: el otro sería la conquista de Perú (1531-1535) por

---

<sup>119</sup> *Ibid.* 300.

<sup>120</sup> Christian Duverger, “Cortés, la espada y la pluma”, en *Hernán Cortés en el siglo XXI. V centenario de la llegada de Cortés a México*, José Ángel Calero Carretero y Tomás García Muñoz (ed. y coord.) (Yuste: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020), 44.

<sup>121</sup> David Varona Aramburu y Paula Herrero-Diz, “Verdad y propaganda en el legado escrito de la primera vuelta al mundo”, *Revista de Occidente* 440 (2018): 5-6.

<sup>122</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa...*, 127.

Francisco Pizarro. John Lynch opina que la experiencia bélica de los reinos hispanos jugó a su favor en esta empresa:

En el arte de la guerra [España] estaba a la cabeza de Europa, habiéndolo aprendido en la larga lucha contra los árabes y, luego, en las campañas en Italia. La superioridad de sus armas fue un factor fundamental en la rápida y abrumadora conquista de los aztecas y los incas<sup>123</sup>.

Sin embargo, la ocupación de aquel territorio centro-norteamericano fue una ardua tarea en la que no solo intervino Cortés. Otro español, el guadalajareño Nuño Beltrán de Guzmán, profundizó en la exploración y conquista del territorio mexicano mediante la constitución del reino de Nueva Galicia, ubicado en el centro-suroeste del actual país, llegando a ser gobernador en nombre del emperador hasta 1537. Allí, en Nochistlán, Cristóbal de Oñate fundó en 1531 la ciudad de Guadalajara “en honor a la ciudad natal de Nuño”<sup>124</sup>, señala María del Pilar Gutiérrez Lorenzo.



**Fig. 10.** Algunos rostros de la conquista americana. De izquierda a derecha, Francisco Pizarro, obra de Amable-Paul Coutan (ca.1834-1835); Hernán Cortés, retrato ejecutado por José Salomé Pina (ca.1879); y Gonzalo Jiménez de Quesada, por Ricardo Gómez Campuzano (s/f, probablemente 1ª mitad del siglo XX)

**Fuentes,** respectivamente. Château de Versailles, *Les collections*, Île de France, Francia / Museo Nacional del Prado, Madrid, España / Academia Colombiana de la Historia, Bogotá, Colombia.

Por su parte el salmantino Francisco de Montejo participó en la fundación de la Villa Rica de la Vera Cruz, actual Veracruz. Aunque fue colaborador de Cortés durante varios años, a partir de 1526 obtuvo del rey “(...) el privilegio exclusivo de continuar la exploración de “las islas de Yucatán y Cozumel” y de proceder a su conquista y colonización”<sup>125</sup>,

<sup>123</sup> John Lynch, *Monarquía e imperio...*, 410.

<sup>124</sup> M<sup>a</sup> de Pilar Gutiérrez Lorenzo, “Nuño Beltrán de Guzmán”, en *Real Academia de la Historia - Diccionario Biográfico Electrónico*, <<https://dbe.rah.es/biografias/11471/nuno-beltran-de-guzman>> [Consultado: 15/12/2022].

<sup>125</sup> Manuela Cristina García Bernal, “Francisco de Montejo”, en *Real Academia de la Historia - Diccionario Biográfico Electrónico*, <<https://dbe.rah.es/biografias/13067/francisco-de-montejo>> [Consultado: 18/12/2022].

señala Manuela Cristina García Bernal; empresa que, según afirma esta autora, se dividió en tres fases y no culminó hasta 1547.

Por su parte el pacense Pedro de Alvarado partió en 1518 de Cuba, donde había participado en la conquista de la India, para recorrer las costas del golfo de México en una expedición comandada por Juan de Grijalva, y cuyo primer gran fruto fue, en palabras de Jesús María García Añoveros, “(...) el descubrimiento del fabuloso imperio de los aztecas, cuyos emisarios contactaron por primera vez con los españoles”<sup>126</sup>. Siguiendo órdenes de Cortés, Alvarado se desplaza hacia el sur de México y a comienzos de 1524 conquista el reino de los quichés, también a los zutuhiles y acaba con el reino de los pipiles, ya en el territorio del actual El Salvador. Fue asimismo gobernador de Guatemala desde 1527 hasta su muerte en 1541.

Más al sur actuó el cordobés Gonzalo Jiménez de Quesada, quien a finales de 1537 fundó el Nuevo Reino de Granada con territorios conquistados en la actual Colombia. También de esa provincia andaluza era oriundo Sebastián Moyano, apodado como Sebastián de Belalcázar; conquistador en Panamá, Nicaragua y Perú, es principalmente conocido por su interés en el mito de Eldorado (“un indio que se bañaba en una laguna de oro”<sup>127</sup>, como lo describe sintéticamente Manuel Lucen Salmoral). Esta expedición también sedujo a Francisco de Orellana, fundador y gobernador de la ciudad de Santiago de Guayaquil (1538), quien falleció trágicamente en el entorno del río Amazonas mientras buscaba ese lugar legendario.

No han de olvidarse asimismo las expediciones de Diego García de Moguer para explorar el Río de la Plata, cuyo estuario fue descubierto en 1516 por Juan Díaz de Solís<sup>128</sup>. Otro andaluz, el accitano Pedro Mendoza y Luján, que había servido al emperador en las guerras de Italia y participado en el Saco de Roma, fue nombrado adelantado, gobernador y capitán general del Río de la Plata, donde fue además primer fundador de Buenos Aires en 1536.

---

<sup>126</sup> Jesús María García Añoveros, “Pedro de Alvarado”, en *Real Academia de la Historia - Diccionario Biográfico Electrónico*, <<https://dbe.rah.es/biografias/6864/pedro-de-alvarado>> [Consultado: 15/12/2022].

<sup>127</sup> Manuel Lucena Salmoral, “Sebastián Moyano”, en *Real Academia de la Historia - Diccionario Biográfico Electrónico*, <<https://dbe.rah.es/biografias/8319/sebastian-moyano>> [Consultado: 15/12/2022].

<sup>128</sup> Fernando Rodríguez de la Torre, “Diego García de Moguer”, en *Real Academia de la Historia - Diccionario Biográfico Electrónico*, <<https://dbe.rah.es/biografias/14222/diego-garcia-de-moguer>> [Consultado: 15/12/2022].

También Pedro de Valdivia formó parte de las huestes imperiales antes de embarcarse rumbo a América; en este caso, el castuero luchó en Flandes contra los franceses, participando junto al propio rey en la defensa de Valenciennes, así como en la batalla de Pavía y en la defensa de Nápoles. Por lo que respecta al capítulo americano, Valdivia participó en 1538 en la conquista de la provincia del Collao, actual Bolivia, y la exploración y conquista del territorio chileno a partir de 1540, adonde previamente había llegado Diego de Almagro. Uno de los hitos históricos de don Pedro fue la fundación en 1541 de la ciudad de Santiago de Nueva Extremadura, capital del presente Estado chileno.

De todo lo expuesto se deduce que, si bien el conocido como descubrimiento de América se produjo bajo el reinado de los Reyes Católicos, es cierto que la conquista del territorio, fundación de ciudades, pacificación de sus pueblos y explotación comercial de materias primas y bienes de todo tipo se llevó a efecto durante el reinado del emperador Carlos.

Asimismo conviene recordar, como expresa el profesor Ramón María Serrera, que “(...) el fenómeno de la Conquista rebasó con mucho el marco de lo meramente militar, e incluso de lo político, para convertirse en un hecho fundamentalmente cultural (...)”<sup>129</sup>, suceso que asimismo adquirió, en buena medida, velocidad de cruce durante los años del gobierno imperial.



<sup>129</sup> Ramón María Serrera, *La América de los Habsburgo (1517-1700)* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2020), 26.



**Fig. 11.** Fenómenos culturales acaecidos durante el gobierno carolino. De izquierda a derecha, de arriba abajo: detalle heráldico carolino en la portada de la catedral de Santo Domingo, República Dominicana; página ilustrada de la *Historia general de las cosas de Nueva España*, obra de Bernardino de Sahagún, publicada en 1577 aunque su composición comenzó décadas atrás; y sala capitular del convento limeño de Santo Domingo, en cuyas dependencias tuvo su origen en 1551 la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, primada de América.

**Fuentes,** respectivamente. <[www.catedralprimadadeamerica.org](http://www.catedralprimadadeamerica.org)> / Library of Congress, Digital Collection, <[www.loc.gov](http://www.loc.gov)> / <<https://unmsm.edu.pe>>.

En este sentido, la creación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1551), primera de América; la instauración de las primeras imprentas; la fundación de diócesis tan relevantes como la de Ciudad de México, cuyo primer obispo fue fray Juan de Zumárraga, conocido del emperador; el impulso a la construcción de nuevas catedrales, como la metropolitana de Santo Domingo (cuya fachada corona un gran escudo imperial); o las crónicas y obras histórico-literarias de Francisco López de Gomara, Bernardino de Sahagún o Bartolomé de las Casas, entre otros, son sólo algunos ejemplos de la eclosión cultural que se produjo en aquellos territorios durante el gobierno carolino; como expone el profesor Serrera, “(...) América se constituye en alguna medida durante toda la Edad Moderna en una prolongación de Occidente sin dejar por ello de ser ella misma”<sup>130</sup>.

Todo sin olvidar la perspectiva comercial: de hecho, John Lynch no duda en afirmar que el comercio entre España y América “(...) durante todo el siglo XVI y la primera mitad del XVII, tanto por su valor como por el volumen de las mercancías transportadas, fue el comercio transoceánico más importante del mundo occidental”<sup>131</sup>, en gran medida determinado por, como afirma Ramón María Serrera, “(...) el hallazgo de riquezas mineras hasta entonces nunca sospechadas”, sobre todo a raíz de las conquistas en tierra

<sup>130</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>131</sup> John Lynch, *Monarquía e imperio...*, 410.

firme durante el reinado carolino, y que las zonas recién descubiertas ofrecían “(...) variedad de suelos y de climas, inmensos pastizales, cultivos desconocidos y pronto codiciados, tierras adecuadas para la aclimatación de plantas europeas, abundante mano de obra aborígen y, sobre todo, metales preciosos, muchos metales preciosos”<sup>132</sup>. Es indudable, por tanto, que desde las perspectivas cultural y económica, las aportaciones americanas fueron ingentes y diversas.

---

<sup>132</sup> Ramón María Serrera, *La América de los Habsburgo...*, 147.



## **BLOQUE I. PROPAGANDA Y SISTEMA DE COMUNICACIÓN BAJO EL GOBIERNO CAROLINO**

---





## 2. La propaganda en el marco del Imperio: concepto, rasgos y efectos

---

La Monarquía Hispánica, recuerda José Miguel Morales Folguera, ha sido definida como “una pluralidad de reinos unidos bajo la soberanía de un mismo rey”; unos territorios, añade este autor, caracterizados por la heterogeneidad y la mutua lejanía, donde “(...) era importante mantener las relaciones por medio de la presencia real o simbólica de los miembros de la familia real”<sup>133</sup>. Se trataría, por tanto, de una especie de *collage* político, social y geográfico, de una inmensa obra de *patchwork* geoestratégico marcado por la pluralidad, donde el monarca actuaba como eje vertebrador y punto de referencia.

Luis Ribot García, optando por una definición de carácter diacrónico, la considera una institución “(...) formada por el conjunto de los territorios pertenecientes a los soberanos españoles desde finales del siglo XV hasta la paz de Utrech (1713)” que se inicia “(...) en el reinado de los Reyes Católicos, extendiéndose posteriormente durante los casi dos siglos en los que los titulares del trono pertenecieron a la dinastía Habsburgo (1516-1700)”<sup>134</sup>.

Hay, sin embargo, matices aplicables, específicamente, al gobierno carolino. Así, Víctor Mínguez añade que fue el “(...) primer imperio transoceánico de la historia”, factor que implicó “unas dificultades enormes en el control efectivo del territorio”<sup>135</sup> debidas, entre otras razones, a los múltiples intereses políticos que confluían en Europa –Italia, Alemania, Países Bajos, Portugal–, norte de África y América, como recuerda Morales Folguera<sup>136</sup>, sumándose más adelante incluso las Filipinas. En los años sucesivos, con el reinado de Felipe II y la unión con Portugal tras la muerte de Sebastião I de Avis en Alcazarquivir, ese imperio cuya metrópolis se hallaba en la península Ibérica alcanzaría la denominación de “imperio universal” o “planetario”<sup>137</sup>, en palabras del profesor Mínguez.

Hablamos, por tanto, de una realidad histórica, política y social en la que confluyen factores formales y culturales para formalizar un sistema sin precedentes. De un lado la

---

<sup>133</sup> José Miguel Morales Folguera, “Las fiestas de la Monarquía hispánica en Italia durante la Edad Moderna”, en *Las artes y la arquitectura del poder*, coordinado por Víctor Mínguez (Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013), 409.

<sup>134</sup> Luis Ribot García, “La España de los Reyes Católicos como fundamento de la Monarquía Hispánica”, en *Arte y Cultura en la época de Isabel la Católica*, ed. Julio Valdeón Baroque (Valladolid: Ámbito Ediciones, 2003), 357.

<sup>135</sup> Víctor Mínguez, “Un imperio simbólico. Cuatro décadas de estudios sobre la escenificación de ‘La práctica del poder’”, en *Visiones de un imperio en fiesta.*, coordinado por Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016), 31.

<sup>136</sup> José Miguel Morales Folguera, “Las fiestas de la Monarquía...”, 409.

<sup>137</sup> Víctor Mínguez, “Un imperio simbólico...”, 31.

suma o yuxtaposición de reinos que se vertebra en torno a la figura de Carlos “(...) como consecuencia de la confluencia, en parte fortuita (...) de cuatro grandes líneas dinásticas: la castellana con las Indias, la aragonesa, la de Borgoña y los Países Bajos, y la de la casa de Habsburgo con el Imperio”<sup>138</sup>, sentencia Luis Ribot. A esto se añadiría desde 1580, como se ha expuesto, Portugal con su imperio ultramarino. De otro, consecuencia inmediata de lo anterior, se hallaría otra yuxtaposición, en este caso de intereses y necesidades que el gobernante debía considerar. Esto generaba tensiones mutuas entre territorios, incidiendo a fin de cuentas en la gobernabilidad del imperio.

Muestra de la relación mantenida concretamente entre los reinos hispanos y el emperador se hallaría, según María José Rodríguez Salgado, en las palabras del embajador veneciano Bernardo Navagero: “(...) comentó en 1546 que los españoles estaban muy desilusionados con Carlos, convencidos de que poco podían esperar de él ‘in imprese o vero guerre ch’egli volesse fare per acquistare più’”<sup>139</sup>. Ya a comienzos de la década de 1520 la revuelta de los comuneros, que en palabras de John H. Elliott “(...) expresaba hondas quejas y un ardiente sentimiento de indignación nacional”<sup>140</sup>, había sido una buena muestra de esa desafección monarca-pueblo, en cuyo trasfondo se percibe una falta de empatía con el proyecto imperial. Los ejemplos no dejaron de sucederse en los distintos territorios de los que Carlos fue máximo gobernante.

## **2.1. Efecto *balsámico* de la propaganda**

Frente a todo lo expuesto, la actividad propagandística fue uno de los principales recursos de que dispusieron Carlos V y su Corte para alcanzar dos objetivos concretos: de un lado, amortiguar los efectos más polémicos de la gestión imperial, en relación con lo expuesto en el apartado anterior; de otro, tal y como afirma el profesor José Manuel Nieto Soria, “la atribución de poderes al monarca y su ampliación o reducción siempre está en relación con la imagen que de él se posea”<sup>141</sup>, de manera que un Carlos anhelante de cosechar “sus

---

<sup>138</sup> Ribot García, Luis. “La España de los Reyes Católicos como fundamento de la Monarquía Hispánica”, en *Arte y Cultura en la época de Isabel la Católica* (Valladolid: Ámbito Ediciones, 2003), 358-359.

<sup>139</sup> M<sup>a</sup> José Rodríguez Salgado, “Patriotismo y política exterior...”, 68-69.

<sup>140</sup> J.H. Elliott, *La España imperial 1469-1716* (Barcelona: Vicens Vives, 2005), 158.

<sup>141</sup> José Manuel Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)* (Madrid: EUDEMA, 1988), 36.

proprios laureles militares”<sup>142</sup>, en palabras de Manuel Fernández Álvarez, necesitaría acumular poder, aunar sensibilidades y, como vía para lograrlo, configurar una imagen pública a la altura de tal finalidad.

Existen, sin embargo, otras ventajas atribuibles a la acción propagandística. Así, opina el profesor Mínguez que bajo el reinado de la Casa de Austria y en el primer siglo de los Borbones, el control en el seno de un imperio ingente y heterogéneo se pudo llevar a efecto por la suma de tres factores: una administración eficaz, un ejército profesional y, sumando los territorios americanos, también un mestizaje racial-cultural, “pero sobre todo –señala- [gracias] a un potente aparato de propaganda que se encargó a lo largo de los siglos de asegurar la lealtad de las élites dirigentes y de las poblaciones nativas, siendo su instrumento más eficaz la fiesta pública”<sup>143</sup>.

En relación a este mismo asunto, expone Jesús F. Pascual Molina que ciertos actos oficiales:

(...) se emplean como elemento aglutinador y generadores de una identidad común, tratando de lograr la identificación de los asistentes con determinadas causas imperiales, intentando poner en marcha un carácter universal del Imperio en cuyo vértice se situaba el César, verdadero elemento de cohesión<sup>144</sup>.

Para el conflicto de intereses y la desafección expuestos en los apartados anteriores, la estrategia seguida halló en el recurso al mesianismo un antídoto de índole propagandística: como explica Toni Segarra, la propaganda “pretende explicar a la gente de un modo simple aquello que no lo es”<sup>145</sup>, y la apuesta por el mesianismo contacta de manera directa con el sempiterno anhelo de la edad dorada, con la utopía del buen pastor y, por extensión, con el cuasi mito de la Monarquía universal.

A ello se refiere Roy Strong: “For almost forty years –manifiesta- the mythology of universal empire ran riot in relation to Charles V, having a profound effect on the development of mythologies of the national monarchies”<sup>146</sup>. Asunto que, ciertamente, no

---

<sup>142</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa* (Madrid: Espasa, 2016), 190.

<sup>143</sup> Víctor Mínguez, “Un imperio simbólico...”, 36.

<sup>144</sup> Jesús F. Pascual Molina, *Fiesta y poder. La corte en Valladolid (1502-1559)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013), 131.

<sup>145</sup> Toni Segarra, “Introducción”, en Edward Bernays, *Propaganda* (Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010), 19.

<sup>146</sup> “Durante casi cuarenta años, la mitología del imperio universal se desbocó en relación a Carlos V, incidiendo profundamente en el desarrollo de las mitologías de las monarquías nacionales”. Traducción propia. Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650* (Suffolk: The Boydell Press, 1993), 66.

constituía una novedad, pero que sí se transfiguró como piedra angular de la concepción carolina del Gobierno, de la acción exterior y, con todo ello, también de su acción propagandística.

Jesús F. Pascual Molina lo analiza, recordando que la religión “jugó un papel clave convirtiendo muchas de las actuaciones del emperador en un asunto de Fe, haciendo ver al imperio como una alianza cristiana”, donde Carlos, el soberano, “actuaba como brazo defensor de la verdadera Fe y garante de la defensa contra los enemigos de la misma y por tanto de la paz”<sup>147</sup>.

Términos similares emplea Rodríguez Salgado, ciñéndose al ámbito hispánico y señalando que durante el reinado de Carlos V se intensificó notablemente una corriente mesiánica que ya existía a finales de la centuria anterior: “Sus partidarios presentaban a España como una comunidad política unida y cargada con una misión divina de Defensa Fidei”<sup>148</sup>, señala; ideología donde, a juicio de esta autora, “(...) lo particular (el individuo o el estado) se sacrifica por defender la fe”, ganando adeptos en Castilla y Aragón “(...) a medida que crecía el peligro hacia la Iglesia y los territorios del monarca”<sup>149</sup>. De esta manera, el elemento colectivo-imperial aspiraba a sobreponerse, o al menos a ganar terreno, frente al particular-territorial.

Los frutos materiales, herramientas para ganar entre los diversos públicos esos adeptos a que se refiere Rodríguez Salgado, no tardaron en llegar. Uno de ellos se encuentra en *Las trobas siguientes hizo Pedro Barra[n]tes maldonado estando en alemaña en la guerra d'l turco en loor d'los españoles co[n] vn roma[n]ce en q[ue] se recue[n]ta la supita y muy valerosa partida del yllustrissimo señor duq[ue] de bejar ala mesma guerra*<sup>150</sup>, donde el militar y cronista alcantareño incluye unos versos reveladores: “O Españoles, españoles / quanto deueys al señor / que todos os han temor”. Para comprender mejor su relevancia, añade la profesora Rodríguez Salgado que los integrantes de las tropas castellanas y aragonesas, al incorporarse en los ejércitos multinacionales del emperador, “se identificaban y eran identificados genéricamente como españoles”<sup>151</sup>. Así se da un

---

<sup>147</sup> Jesús F. Pascual Molina, *Fiesta y poder...*, 131.

<sup>148</sup> María José Rodríguez Salgado, “Patriotismo y política exterior...”, 69.

<sup>149</sup> *Ibidem*

<sup>150</sup> Biblioteca Nacional de España, Madrid, R/9420 y R.MICRO/37007.

<sup>151</sup> María José Rodríguez Salgado, “Patriotismo y política exterior...”, 69.

paso hacia la consecución de objetivos comunes, imperiales, frente a los intereses particulares de un colectivo o territorio.

En esta misma línea mesiánica ahondaron otros recursos, tales como la presencia de sibilas en el programa iconográfico desarrollado sobre la fachada de la Universidad de Salamanca; la postración de Augusto ante la Sibila Tiburtina que corona la portada de acceso a la sacristía en la sacra capilla del Salvador, de Úbeda, construida a instancias de Francisco de los Cobos, Secretario privado y Secretario de Estado de Carlos I; o la propia representación anacrónica de Carlos recibiendo las llaves de Granada de manos de Boabdil. Todos ellos serán analizados en profundidad a lo largo de esta tesis.

Por consiguiente, en el caso que nos ocupa puede observarse que el esquema de actuación propagandística se asienta sobre cuatro pilares sucesivos (Fig. 12).



**Fig. 12.** Resolución de un problema por vías propagandísticas: ejemplo sobre la utilidad del mesianismo.

**Fuente.** Creación propia.

En primer lugar se hallaría el **problema**, en este caso la desafección que genera la propia naturaleza del imperio y la política carolina, llevada a efecto por un gobernante que, en palabras del profesor Manuel Fernández Álvarez, “(...) aspira a semejárseles [a los grandes capitanes de la historia], cosechando sus propios laureles militares”<sup>152</sup>.

Para combatirlo, o al menos amortiguarlo, se apuesta por el mesianismo como **estrategia**, tótem aglutinador que da cabida a todas las sensibilidades territoriales y con los matices expuestos de renuncia a lo particular.

Las **herramientas** y **recursos** que se ponen al servicio de tal proyecto incluyen canciones, analogías con la cultura clásica en forma de sibilas, etc. Todo ello con el propósito de

<sup>152</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa*, 190.

alcanzar unos **resultados** fehacientes que, grosso modo, proyecten una imagen supranacional de un Carlos llamado a grandes hitos, lime las suspicacias en algunos territorios y faciliten la gobernabilidad de acuerdo con los propósitos de Carlos de Habsburgo. Aquí será fundamental la colaboración de otras entidades ajenas, pero anejas, al César: Corte, ciudades, nobleza, etcétera.

## 2.2. Conceptualización y características fundamentales

Ahora bien, ¿qué es la propaganda, y cuáles serían sus rasgos? Al igual que sucede con otros vocablos, entre ellos burguesía, parlamentarismo, Estado o incluso España, existe la tendencia a emplear el término propaganda aplicado a realidades históricas distantes del contexto sociocultural que lo alumbró. De ahí que Nieto Soria explique que en la Edad Media, y podríamos añadir que también en la Moderna, “(...) no existió nada conocido como propaganda, tratándose de un concepto muy moderno”, si bien considera “igualmente cierto que existió una forma de actuación plenamente encuadrable en lo que hoy día se engloba bajo tal término”<sup>153</sup>.

De hecho, si acudimos a una definición clásica de esta realidad, la del profesor norteamericano Leonard W. Doob, observaremos que sus aseveraciones, centradas fundamentalmente en la vertiente psicológica, poseen un carácter atemporal, permanente, aplicable a contextos históricos y geográficos muy diversos: “(...) intento sistemático de un individuo o varios de controlar actitudes y, por consiguiente, las acciones de grupos de individuos mediante el empleo de la sugestión”<sup>154</sup>.

José Manuel Nieto, sin embargo, se ciñe a lo político y comunicativo cuando la define como “(...) el conjunto de los procesos de comunicación por cuyo medio se difunden los valores, las normas y las creencias que forman las ideologías políticas”<sup>155</sup>. Por su parte, Elena Castillo manifiesta que todas las definiciones que puedan ser aportadas sobre este

---

<sup>153</sup> José Manuel Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real...*, 41.

<sup>154</sup> La definición, y su propia traducción al castellano, aparecen recogidas por Emma Rodero Antón en “Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al nazismo”, en *Actas del III Congreso Internacional Cultura y Medios de Comunicación*, coord. Gerardo Pastor, M<sup>a</sup> Rosa Pinto y Ana Lucía Echeverri (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, Servicio de Publicaciones, 2000), 656.

<sup>155</sup> José Manuel Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real...*, 42.

fenómeno desde los ámbitos más diversos compartirían algunos puntos fundamentales, convergentes en el siguiente enunciado:

(...) utilización deliberada, planeada, racional y metódica de una serie de símbolos lingüísticos o visuales y de técnicas psicológicas con la finalidad, establecida a priori, de transmitir un mensaje concreto, que busca la exaltación o valoración de una idea o persona, para provocar la adhesión de una masa indeterminada y heterogénea a ella, independientemente de la falsedad o verdad de su contenido<sup>156</sup>.

De nuevo observamos una definición con vigencia diacrónica y, por ello, aplicable a las realidades geopolíticas de todos los tiempos, con independencia de cuáles sean los canales y herramientas utilizados para alcanzar tales fines. De ahí que sea el propio Francisco Ayala quien manifieste que la realidad propagandística “presenta siempre, en lo esencial, los mismos caracteres y ofrece la misma fundamental estructura donde quiera que aparezca”, sea en un sistema democrático como en uno totalitario, sea en el ámbito de la política o de la economía:

Se trata en todo caso de dos grupos sociales, uno reducido y activo, operando sobre otro, multitudinario, que obedece a los manejos de aquél. Y estos manejos constituyen siempre un engaño, en el sentido de que sus contenidos ostensibles no guardan una correspondencia objetiva con las finalidades perseguidas, sino que más bien son meros dispositivos técnicos encaminados a alcanzarlas <sup>157</sup>.

¿Cuáles serían estas finalidades? Nieto Soria observa tres, principalmente:

- a) Justificar una política que no goza de unanimidad.
- b) Respaldo el sistema político o cuestionarlo, dando justificación a otro distinto. Ello implica, necesariamente, dar respaldo propagandístico a la autoridad establecida o a otra alternativa que se propone.
- c) Exaltar el sentimiento de pertenencia a una determinada comunidad política<sup>158</sup>.

Sin embargo, siendo plenamente compatible con lo expuesto por este autor, Luis Miguel Enciso acuña un concepto muy interesante cuando analiza el fenómeno propagandístico moderno, en concreto: el de “apologización del poder o de quienes lo ejercían”, añadiendo

---

<sup>156</sup> Elena Castillo Ramírez, “Metáforas poéticas, metáforas icónicas: la metaforización de las virtudes del buen gobernante como forma de propaganda política”. En *Propaganda y persuasión en el mundo romano. Actas del VIII Coloquio de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos, celebrado en Madrid los días 1 y 2 de diciembre de 2010*, coordinado por Gonzalo Bravo y Raúl González Salinero (Madrid: Signifer Libros, 2011), 423.

<sup>157</sup> Francisco Ayala, “La opinión pública”. En *Obras completas V. Ensayos políticos y sociológicos*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007), 255.

<sup>158</sup> José Manuel Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real...*, 42.



que a través de los cauces establecidos se buscaba “una mitificación de uno [poder] y otros [quienes lo ejercen] y un uso selectivo, al servicio de los propósitos aludidos, de símbolos bíblicos, clásicos, cristianos e hispánicos”<sup>159</sup>, elementos todos que hallan un sustrato óptimo en la analogía y el resto de recursos analógicos, situándolos como activos determinantes de la acción propagandística en esa época.

En este contexto, ¿cuáles serían las herramientas a las que se recurre habitualmente para materializar esa ‘apologización’? Enciso distingue cuatro grupos fundamentales: “la palabra hablada –los mentideros, el teatro, los sermones-, la palabra escrita –las correspondencias, el periodismo-, la imagen y otros”<sup>160</sup>. Esa multiplicidad de herramientas, propia de la modernidad y de la acción de gobierno de los denominados Austrias Mayores, también es puesta de relieve por Jesús Timoteo Álvarez, quien considera que con la Edad Moderna llegan “(...) una amalgama de formas, de medios diferentes, de tipos organizados de información y comunicación” que actuarían en paralelo, constituyendo un sustrato informativo sin precedentes:

Coexisten la información oral –en Madrid, por ejemplo, se producían diariamente “revistas” orales en Palacio y en la calle Mayor, al igual que en la puerta de la Catedral de Sevilla- con la manuscrita y con la impresa; coexisten las “cartas-diario”, con las Relaciones, Ocasionales, Avisos y Nuevas, panfletos y libelos, y enseguida, Gacetas. Coexisten, finalmente, una información estatal en auge con organizaciones privadas poderosas<sup>161</sup>.

Ahora bien, la diversificación en herramientas y canales no es un rasgo exclusivo de este periodo. De hecho, y sólo para el contenido de carácter gráfico, José Manuel Nieto Soria enumera en otro de sus trabajos nada menos que dieciséis “instrumentos de expresión”<sup>162</sup>, como él los denomina, que ya canalizaban la actividad propagandística regia durante el tardomedievo: fórmulas cancillerescas y legales, discursos políticos, sermones y predicaciones, actas parlamentarias, memoriales y manifiestos, tratados de teoría política, producción legislativa, espéculos de príncipes, creaciones poéticas, textos de negociaciones diplomáticas, epistolarios, cartas de confederación y amistad, cronística, memorias y biografías, y pregones.

---

<sup>159</sup> Luis Miguel Enciso, “Los mensajes de la opinión pública y la propaganda en la España moderna”. En José Manuel Nieto Soria et al., *Propaganda y opinión pública en la Historia* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007), 51.

<sup>160</sup> *Ibidem*

<sup>161</sup> Jesús Timoteo Álvarez, *Del viejo orden informativo* (Madrid: Actas, 1991), 57.

<sup>162</sup> José Manuel Nieto Soria, “La propaganda política de la teocracia pontificia a las monarquías soberanas”, en José Manuel Nieto Soria et al., *Propaganda y opinión pública en la Historia* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007), 41.

A éstos se añadirían, a juicio de este autor, los instrumentos vinculados a la simbología política, la ritualidad ceremonial, y la representación iconográfica y monumental, ámbitos que en consonancia con lo ya expuesto por los profesores Álvarez y Enciso vertebrarían el conjunto de la acción propagandística.

La novedad de este periodo estribaría en que conforme avance la decimosexta centuria, esa diversificación de herramientas y canales iría *in crescendo* gracias a “un nivel en expansión del interés por lo novedoso, lo informativo” estrechamente relacionado, según Jesús Timoteo Álvarez, con los descubrimientos geográficos, acciones militares, capitalismo comercial o el avance de la Reforma y la Contrarreforma, entre otros hitos<sup>163</sup>.

Todo ello sin olvidar la importancia de los avances técnicos y tecnológicos, como el auge de la imprenta o la progresión del servicio postal, entre otros. Solo en relación al primero de ambos, resultan reveladoras las palabras de Fernando Bouza y de Elisabeth L Eisenstein. Así, considera el profesor Bouza que a lo largo de los siglos XVI y XVII, periodo que abarca de lleno el gobierno carolino, se fue forjando

(...) una prelación que distingue claramente la mayor eficacia de la escritura frente a la palabra hablada porque ésta –según Pedro de Navarra- ‘perece’ y aquella ‘permanece e siempre habla’, de modo que ‘la habla solo sirve al que la oye y está presente, y la escritura al ausente, presente y por venir, e al sordo e mudo’<sup>164</sup>.

Prueba de esa relevancia, impulsora de la transformación sociocultural que vivió Occidente en los albores de la modernidad, es aportada por Fernand Braudel, quien analiza la vertiginosa evolución experimentada por este invento en la ciudad francesa de Lyon:

The first printing press was set up in Lyons in 1473. By 1539 (...) there were about 100 presses in the town, which indicates a total workforce of about a thousand –apprentices, journeymen (compositors, pressmen, proof-readers and master-printers (...))<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> Jesús Timoteo Álvarez, *Del viejo orden informativo...*, 57.

<sup>164</sup> Fernando Bouza, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II* (Madrid: Akal, 2016), 34.

<sup>165</sup>“La primera imprenta se instaló en Lyon en 1473. Hacia 1539 (...) existían alrededor de 100 imprentas en la ciudad, lo que indica un volumen total de mano de obra de alrededor de un millar –aprendices, oficiales (compositores tipográficos, impresores, correctores y maestros de imprenta (...))”. Traducción propia. Fernand Braudel, *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century, Vol. II: The Wheels of Commerce* (Los Angeles: University of California Press, 1992), 497.

Por su parte, y también en torno a la imprenta, Eisenstein reflexiona sobre los beneficios derivados de su existencia como ariete para la transformación de los hábitos del conocimiento:

A medida que el aprendizaje por la lectura cobraba nueva importancia, la ayuda que brindaban las técnicas mnemotécnicas disminuyó. La rima y la cadencia ya no eran necesarias para preservar ciertas fórmulas y recetas. La naturaleza de la memoria colectiva se transformó<sup>166</sup>.

A su juicio, la influencia fue tal que incluso pudo llegar a influir en la propia manera de concebir los edificios sagrados, en sus funcionalidades y, con ello, también en la propia estética urbana, trazando asimismo un paralelismo entre esa arquitectura, didáctica y física, y la arquitectura de la memoria:

Frances Yates añadió una imagen más al conocido tema romántico de la catedral gótica como “enciclopedia de piedra”. La imprenta no sólo eliminó muchas funciones que previamente cumplían las estatuas colocadas en los portales y los vitrales, también afectó imágenes menos tangibles al eliminar la necesidad de colocar figuras y objetos en nichos imaginarios ubicados en los teatros de la memoria. El camino estaba allanado para que se produjera el fenómeno iconoclasta más completo que hasta entonces había conocido la iglesia católica<sup>167</sup>.

Aplicando estas innovaciones en el marco del imperio del Quinientos y Seiscientos, al que Mínguez se refiere con acierto como “Babel imperial”<sup>168</sup> por la heterogeneidad cultural y lingüística que le eran propias, la acción propagandística permitió fraguar un sustrato comunicativo transversal en mensajes y efectos; o, como él lo define, “(...) un lenguaje común en toda su geografía y con el que se familiarizaron progresivamente no sólo las élites, sino los distintos y variados grupos sociales y raciales que constituían su población”<sup>169</sup>: porque las herramientas y los efectos de la propaganda, como sucedía en la Edad Media con las danzas de la muerte, eran un banquete al que toda la sociedad, todos los públicos y audiencias, estaban invitados sin remedio.

---

<sup>166</sup> Elisabeth L. Eisenstein, *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010), 63.

<sup>167</sup> *Ibidem*, 64.

<sup>168</sup> Víctor Mínguez, “Un imperio simbólico...”, 39.

<sup>169</sup> *Ibidem*

### 2.3. Precedentes dinásticos: el caso de Maximiliano I

Sin embargo la conciencia propagandística de Carlos no sólo fue fruto de una inquietud personal, ni tampoco el resultado de una época donde confluyeron, tal vez como nunca antes en la historia, hitos de carácter geográfico, cultural y técnico. Aunque la propaganda sea intrínseca a la acción de gobierno o, como afirma Alejandro Pizarroso, “inherente a la organización estatal”<sup>170</sup>, es cierto que Carlos nació y creció en un entorno especialmente familiarizado, y sensibilizado, con el valor de la propaganda como instrumento: “The emperor was no stranger to the concept of a well-organized publicity campaign, having been raised in the household of his grandfather”, expone Nancy F. Marino refiriéndose al también emperador Maximiliano I, de quien añade: “(...) had mastered the art of self-celebration”<sup>171</sup>.

En idéntica línea se pronuncia Stefan Krause: “Maximilian was a master of the self-promotion”, sentencia, explicando que sólo durante las dos últimas décadas de su vida

(...) he expended tremendous effort in preparing his own image for posterity. He ordered heroic autobiographical epics written, the finest genealogical tree created for his family, and design for a triumphal procession and arch drawn up. He also commissioned one of the greatest monuments of the European Renaissance, his tomb. Although many of these works ultimately went unfinished, for lack of either funding or time, they all hinge on motifs that later informed the hugely popular image of Last Knight. They depict Maximilian as a noble warrior, fearless hunter, and loving husband –in short, as the ideal knight<sup>172</sup>.

Sus logros en el ámbito de la comunicación, abordada desde todos los prismas y posibilidades que de ella se derivaban, fueron notables. Expone Renate Pieper que durante su gobierno “(...) hubo señales muy claras de un incremento burocrático y por

---

<sup>170</sup> Alejandro Pizarroso Quintero, “La historia de la propaganda: una aproximación metodológica”, *Historia y Comunicación Social* 4 (1999): 146.

<sup>171</sup> “Habiendo sido criado en la casa de su abuelo, el emperador no era ajeno al concepto de campaña de publicidad bien organizada”. Traducción propia. Nancy Marino, “The ‘Romance de Carlos V’ and the emperor’s imperial propaganda machine”, *Calíope* 19 (2) (2014): 36.

<sup>172</sup> “(...) dedicó un tremendo esfuerzo a preparar su propia imagen para la posteridad. Encargó que se escribieran épicas autobiografías heroicas, que se creara el mejor árbol genealógico para su familia y que se diseñaran un arco y una procesión triunfal. También encargó uno de los mayores monumentos del Renacimiento europeo, su tumba. Aunque muchas de estas obras finalmente quedaron inconclusas, por falta de fondos o de tiempo, todas giran en torno a motivos que luego dieron forma a la imagen enormemente popular del Último Caballero. Representan a Maximiliano como un noble guerrero, un cazador intrépido y un esposo amoroso; en suma, como el caballero ideal”. Traducción propia. Stefan Krause, “The making of the ‘Last Knight’. Maximilian I’s Commemorative Projects and Their Impact”, en *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, ed. Pierre Terjanian (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019), 53.

consiguiente de manuscritos”, situando como consecuencia directa “(...) el privilegio imperial que recibió la familia de los Tassis, procedente de Italia, para establecer un sistema de postas para el correo del Emperador que debía circular entre Viena y Bruselas”<sup>173</sup>.

Cierto es que ese contrato, rubricado en 1516 según expone Raymond Fagel, contaba, de un lado, con un precedente suscrito en 1502 por Felipe el Hermoso “(...) por el que se establecían treinta y cinco postas en el trayecto entre Bruselas y Fuenterrabía”, y de otro con un contrato oficial de 1505 donde se especificaba, por ejemplo, que la distancia entre Bruselas y Granada habría de cubrirse en quince días en verano, y dieciocho en invierno, o doce y catorce, respectivamente, entre Bruselas y Toledo<sup>174</sup>.

Sin embargo más allá del impulso a las vías de comunicación y a la proliferación de documentos, existe un elemento que prueba la importancia que el patriarca de la Casa de Habsburgo otorgaba al factor comunicativo, por encima de otros elementos propios de las cortes europeas en aquel momento: y es que pese a no ejercer como un mecenas ni mantener por lo general contacto con los artistas, sí es incuestionable que para él los contenidos primaron sobre el valor estético<sup>175</sup>, como explica Jesús F. Pascual Molina, legando a la posteridad algunas muestras de gran relevancia comunicativa y simbolismo.

Por tanto, supo ver la importancia de la imagen como instrumento propagandístico, “especialmente en el ámbito del libro, el dibujo y la estampa, llegando a generarse modelos cuya influencia permanecerá vigente en la época de Carlos V”<sup>176</sup>, constata Pascual. Eran, así pues, un instrumento y a la vez un canal al servicio de su causa.

---

<sup>173</sup> Renate Pieper, “Cartas de nuevas y avisos manuscritos en la época de la imprenta. Su difusión de noticias sobre América durante el siglo XVI”, *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos 4 (2005): 84.

<sup>174</sup> Raymond Fagel, “Divide et impera. Las vías de comunicación entre España y Flandes durante la época de Carlos V”, en *El imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflicto*, dir. Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000), 255.

<sup>175</sup> Tampoco su nieto Carlos sería un apasionado de las artes, opina Fernando Checa: “Así como algunos de sus predecesores, como los grandes duques de Borgoña, su abuelo Maximiliano I o su tía Margarita de Austria, bajo cuyos auspicios fue educado el joven Carlos en Malinas y Bruselas, fueron verdaderos amantes de las artes y, en ocasiones, apasionados coleccionistas, nada de eso podemos observar en Carlos V”. Fernando Checa, “Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI”, en *Carolus* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y de Carlos V, 2000), 14. Puede observarse, además, una disparidad de criterio entre Pascual y Checa en torno al predecesor de Carlos en el trono del Sacro Imperio.

<sup>176</sup> Jesús Félix Pascual Molina, “Propaganda de papel: libros, dibujos y estampas de Maximiliano I a Carlos V”, en *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa Habsbúrgica*, coords. Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel (Madrid: Silex, 2019), 179.

### 2.3.1. Técnicas de impresión al servicio de la Corte. El valor de la imprenta

Alfred Köhler también resalta esa vocación propagandística propia del padre de Felipe I de Castilla afirmando que, pese al interés manifiesto demostrado por Carlos en relación a la propaganda, “no apuró todas sus posibilidades hasta el exceso, como hiciera su abuelo y predecesor”<sup>177</sup>, en cuya corte, y por citar sólo algunos hitos, proliferó una abundante producción retratística de la que Carlos también se benefició<sup>178</sup>.

Sin embargo, a nuestro juicio las aportaciones más originales realizadas durante estos años en el marco de la Casa de Habsburgo llegaron de la mano de la imprenta y de técnicas de impresión como el grabado o la xilografía, entre otras. Recuerda Marino que esa apuesta vino gracias a la oportunidad que ofrecían de comunicarse rápidamente con los diversos grupos de interés “by disseminating hundreds of proclamations, announcements, and pamphlets”, y por ello, expone José Manuel Matilla, se otorgó un valor singular a los grabados “para difundir los valores propios y de su gobierno” o a las estampas “como medio de propaganda y persuasión para ensalzar los valores de una dinastía”<sup>179</sup>.

En términos muy similares se expresa Bart Rosier, al afirmar que Maximiliano recurrió con frecuencia al grabado “as vehicles to disseminate his views on the office of emperor”<sup>180</sup>, mientras que Pierre Terjanian da un paso más sumando a la intencionalidad propagandística un deseo de pervivencia en la posteridad: “(...) in order to secure the legacy of his fame and accomplishments for posterity, Maximilian I recognized that he needed to disseminate his memorial projects to a broad audience”<sup>181</sup>, manifiesta.

Ejemplo de esa proactividad comunicativa se encuentra en esta plancha de impresión (Fig.13, izquierda) manufacturada en madera por Jan de Bonn bajo diseño de Hans

---

<sup>177</sup> Alfred Köhler, *Representación y propaganda...*, 13.

<sup>178</sup> Fernando Checa, “Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI”, en *Carolus...*, 25.

<sup>179</sup> José Manuel Matilla, “El grabado y la casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales”, en *El linaje del emperador* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 79.

<sup>180</sup> “Como medios para difundir sus puntos de vista sobre el cargo imperial”. Bart Rosier, “The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555-56”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 20 (1) (1990 - 1991): 34.

<sup>181</sup> “(...) con el objetivo de asegurar el legado de su fama y logros para la posteridad, Maximiliano I reconoció que necesitaba difundir sus proyectos conmemorativos hacia una audiencia amplia”. Traducción propia. Pierre Terjanian, “The Trophy Wagon, from The Triumphal Procession of Maximilian I”, en *The Last Knight...*, 284-285.

Springinklee y una de las obras más relevantes que se ejecutó bajo su mandato. De ella emana la xilografía adyacente, con detalle de una procesión triunfal (Fig.13, derecha).



**Fig. 13.** Plancha de madera para impresiones (izq.), ejecutada por Jan de Boss bajo diseño de Hans Springinklee. Nuremberg, 1515-1518. A la derecha, xilografía con el carro triunfal de Maximiliano I en una procesión, producida con dicha plancha.

**Fuente.** Albertina Museum, Viena, Austria.

Pierre Terjanian explica que Maximiliano “(...) commissioned a print version of the *Triumphal Procession* (...)”<sup>182</sup>. Con tal propósito, y dada la extraordinaria complejidad de diseñar y grabar una obra de ese calibre en un tiempo razonable, fueron contratados un alto número de artistas para abordar el proyecto.

La plancha del binomio de Bonn / Springinklee reproducida en esta página fue una de las veintidós que finalmente integraron la iniciativa propagandística del entonces emperador; en ella se aprecian elementos tales como armaduras para guerreros y para caballos, lanzas, ballestas, estandartes, coronas de laurel y victorias aladas, todo sobre un carro suntuoso y ricamente decorado. Una estética que, de acuerdo con Terjanian, tiene su origen “(...) from the rediscovery of a similar Roman tradition, and it is characteristic of the Renaissance fascination with ancient Rome”<sup>183</sup>. Unos años antes ya había encargado otra a Albrecht Altdorfer y a su taller (Fig.14), calificada por Pierre Terjanian como “(...) deluxe painted panels”<sup>184</sup> y producida para uso privado del patriarca Habsburgo.

---

<sup>182</sup> *Ibidem*

<sup>183</sup> “(...) en el redescubrimiento de una tradición romana similar, y es característico de la fascinación del Renacimiento por la antigua Roma”. Traducción propia. *Ibidem*

<sup>184</sup> *Ibidem*



**Fig. 14.** Detalles de la procesión triunfal de Maximiliano I, obra del grabador ratisbonés Albrecht Altdorfer (ca.1512-1515). Es un trabajo algo anterior que el diseñado por Springinklee, y destinado al uso privado del emperador.

**Fuente.** Albertina Museum, Viena, Austria.

La Albertina vienesa alberga una importante colección con más de un millar de xilografías e ilustraciones de todo tipo referidas a Maximiliano<sup>185</sup>. Algunas de ellas anónimas, como es el caso de la figura 15, realizada sobre pergamino y pan de oro, que muestra al monarca en un carro triunfal, sentado en un trono de esfinges y portando las insignias imperiales (corona, espada y globo tripartito). Le acompañan el Papa, cardenales y otros prelados, así como miembros de la nobleza y de la Corte. Es importante señalar la magnificencia y el lujo que impregnan todos los detalles de la composición, donde también aparecen motivos heráldicos.



**Fig. 15.** Triunfo del emperador Maximiliano, obra anónima atribuida a Oberdeutscher Meister (ca.1510).

**Fuente.** Albertina Museum, Viena, Austria.

La mayoría de las ilustraciones y grabados que se conservan fueron realizados por Hans Burgkmair, Hans Schäufelein y Leonhard Beck, cuyos trabajos, sobre todo en el caso de Beck, también se utilizaron para que los lectores pudiesen visualizar la intencionalidad

<sup>185</sup> Datos extraídos de <<https://sammlungenonline.albertina.at/>> [Consulta: 14/01/2022].



propagandística de *Theuerdank* (“pensador insondable”) y *Weißkunig*, (“el rey sabio” o “el rey de blanco”), dos obras literarias autobiográficas de naturaleza caballeresca que son definidas por Karl Schütz como “(...) epopeyas heroicas de una época que se extingue”<sup>186</sup>. Existe una tercera, *Freydal*, inconclusa, realizada entre 1512 y 1516 y cuyo protagonista es nuevamente el alter ego de Maximiliano. Volveremos sobre ella más adelante.

Esas ilustraciones, que gracias a los avances ya expuestos pudieron ser reproducidas, transportadas y difundidas con facilidad, incluso inspiraron las creaciones pictóricas que años más tarde se derivaron de la victoria de Carlos V en Pavía, como ha demostrado Antonio Gozalbo: “El éxito de este tipo de estampas se evidencia en la clara influencia que ejercieron sobre una producción pictórica que, en general, destaca más por su valor testimonial que por la calidad artística”<sup>187</sup>, sentencia. Influencia que se puede apreciar con nitidez si, por citar un ejemplo, se comparan la imagen extraída del *Weißkunig* (Fig.16, izquierda) y el óleo anónimo de la escuela alemana depositado en el londinense Hampton Court Palace, que forma parte de la Royal Collection británica (Fig.16, derecha).



**Fig. 16.** Ilustración de corte bélico perteneciente al *Weißkunig*, obra de Hans Burgkmair (izq.). A la derecha, óleo sobre tabla, de escuela alemana y factura anónima, representando la batalla de Pavía (c.1530).

**Fuente.** Heidelberger Historische Bestände – Universitätsbibliothek Heidelberg (izq.) y Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022 (der.).

<sup>186</sup> Karl Schütz, “Maximiliano y el arte”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, AA.VV. (Toledo: Electa España, 1992), 234.

<sup>187</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “Pavía (1525), la primera gran victoria de Carlos V”, en *La guerra en el arte*, dir. Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis (Madrid: Universidad Complutense, 2017), 359.

Como puede observarse, de acuerdo con las apreciaciones de Gozalbo, “(...) la batalla se articula a partir de un potente primer plano que recoge un brutal choque entre piqueros”, estructura que también se aprecia en otras creaciones gráficas de Georg Lemberger y el ya mencionado Albrecht Altdorfer<sup>188</sup>. En ambas imágenes se erigen los estandartes vencedores a la derecha, mientras que los perdedores yacen deteriorados en las zonas central y lateral, junto a soldados fallecidos y sus respectivas armas, que se esparcen sobre el campo de batalla. Los planos sucesivos son ocupados por la caballería.

El grabado también permitió a Maximiliano difundir una imagen personal mediante alegorías asociadas a personajes con claras posibilidades propagandísticas. Se aprecia en la creación gráfica de Daniel Hopfer (ca.1509-1510) donde el emperador aparece caracterizado como San Jorge (Fig.17.2), soldado capadocio titular de la Orden homónima de Caballería fundada en 1469 por Federico III, padre de Maximiliano. También en la xilografía conocida como “Hércules germánico” (Fig.17.1), en la que se transforma en un semidiós que fue motivo constante de inspiración para el propio Carlos.

En ambos casos se produce una identificación plena de Maximiliano con estos personajes, produciéndose un trasvase de valores desde aquéllos hasta éste. Así, mitología y religión confluyen al servicio de un mismo objetivo: el fortalecimiento de la imagen imperial y, con ella, también del poder ostentado.



**Fig. 17.** Alegorías que representan al emperador Maximiliano. A la izquierda, como Hércules germánico, ca.1500 (Fig.17.1), y a la derecha como San Jorge, ca.1509-1510 (Fig.17.2).

**Fuente.** British Museum, Londres (izq.) y The National Gallery of Arts, Washington D.C. (der.).

<sup>188</sup> *Ibidem*, 360.

Sin embargo, la obra más relevante que hizo posible la tecnología del grabado es el Arco Triunfal o Arco de Honor (Fig. 18), creación de espectaculares dimensiones, 354 x 298.5 centímetros, que contó con las aportaciones de Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Hans Springinklee, Jorg Kölderer y Wolf Traut, y a la que Freyda Spira se refiere como “(...) the *summa* of Maximilian I’s ambitions”<sup>189</sup>. Esta autora detalla el carácter heterogéneo e intencional de los diversos contenidos yuxtapuestos:

It shows Maximilian I’s ancestry, his territories, his extended kinship, his predecessors as emperor, his deeds and accomplishments, his personal talents and interests, and thus his glory. It combines elements from many of his other imperial commissions, including the Genealogy, the Patron Saints of Austria, Freydal, the Weisskunig and the Triumphal Procession<sup>190</sup>.



**Fig. 18.** Arco del Triunfo de Maximiliano, también conocido como Arco de Honor, 1515.

**Fuente.** National Gallery of Art, Washington D.C.

<sup>189</sup> Freyda Spira, “Arch of Honor”, en *The Last Knight...*, 290.

<sup>190</sup> “Muestra los ancestros de Maximiliano I, sus territorios, su parentesco extendido, sus predecesores como emperador, sus hazañas y logros, sus talentos e intereses personales y, por lo tanto, su gloria. Combina elementos de muchos de sus otros encargos imperiales, incluida la genealogía, los santos patronos de Austria, *Freydal*, *Weisskunig* y la procesión triunfal”. Traducción propia. *Ibidem*.

Bart Rosier, por su parte, define esta obra como “a gigantic woodcut printed from 192 blocks, an allegorical monument of Maximilian and his reign, and a symbolic representation of his virtues and ideal”<sup>191</sup>, y donde aparecen representadas veinticuatro escenas de carácter bélico y otras conmemoraciones de vivencias importantes acaecidas en la vida del emperador.

Asimismo, este profesor considera tanto estas creaciones de Durero, Altdorfer, Springinklee o Traut, como las ya citadas de Burgkmair y de los otros grabadores constituyeron un precedente clave –“precursor of Heemskerck's serie” es la expresión que utiliza- para la obra gráfica que Maarten van Heemskerck dedicó a Carlos de Habsburgo, nieto de Maximiliano<sup>192</sup>, y sobre la que volveremos más adelante.

La cultura heráldico-emblemática fue otro pilar que sustentó el entramado propagandístico de Maximiliano. Checa asegura que fueron el ya citado Hans Burgkmair y su equipo de grabadores “quienes acertaron a cargar de sentido el programa emblemático propuesto (...) el *símbolo del águila* unido a la repetición de las distintas armas de las posesiones imperiales (...)”<sup>193</sup>. Opina este autor que la presencia simbólica de la rapaz “(...) sirve para destacar ciertas ideas obsesivas de la política imperial, ya sea el equilibrio entre el Papado y el Imperio, ya la protección que el Gobierno imperial ejerce sobre las artes y las ciencias”<sup>194</sup>.

Interesantes, en este sentido, son sendos grabados elaborados por Durero en 1515 que forman parte de la colección de la National Gallery of Art, de Washington D.C. El primero de ellos (Fig.19, izquierda) muestra los desposorios de Maximiliano con María de Borgoña, mientras que el segundo (Fig.19, derecha) hace lo propio con Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, en presencia, en este caso, de Maximiliano ataviado con las insignias imperiales y el Toisón de Oro.

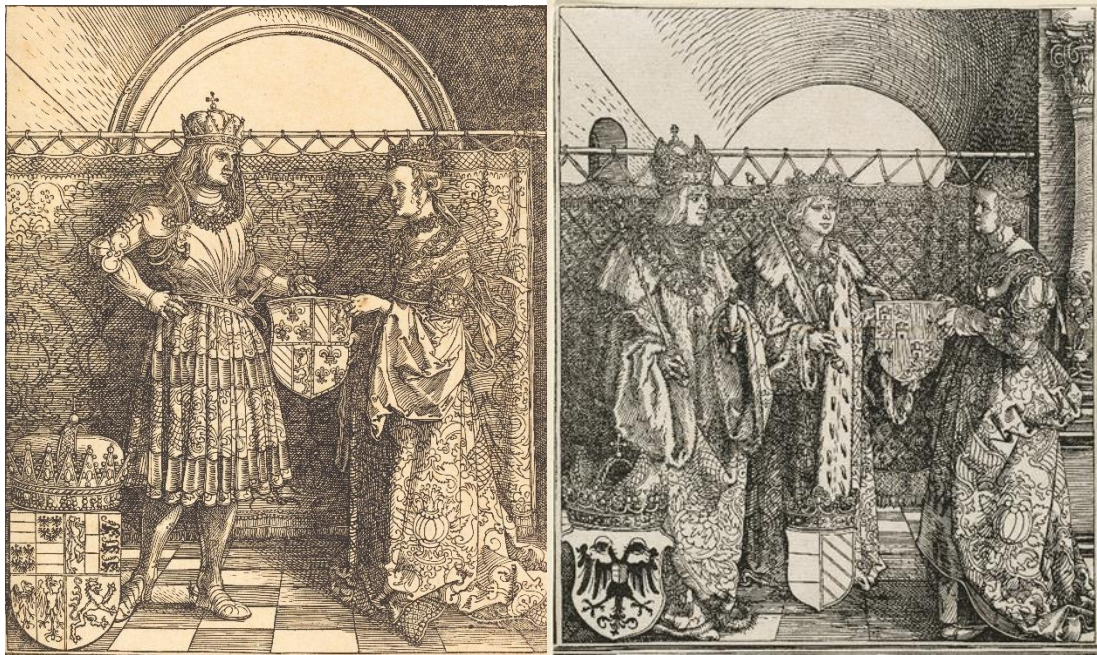
---

<sup>191</sup> “(...) una gigantesca xilografía impresa a partir de 192 bloques [de madera], un monumento alegórico de Maximiliano y su reinado, y una representación simbólica de sus virtudes e ideal”. Traducción propia. Bart Rosier, “The Victories of Charles V...”, 34

<sup>192</sup> *Ibidem*, 35.

<sup>193</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, 195.

<sup>194</sup> *Ibidem*, 196.



**Fig. 19.** Desposorios de Maximiliano de Habsburgo y María de Borgoña (izq.), y de Felipe el Hermoso con Juana de Castilla, en presencia del propio Maximiliano, que aparece ataviado con las insignias imperiales. Albrecht Dürer, xilografías, 1515.

**Fuente.** National Gallery of Art, Washington D.C., Estados Unidos de América.

En el primero de ambos grabados, tanto Maximiliano como María sujetan el escudo de armas de la esposa, donde están representadas sus posesiones de Flandes y Borgoña, mientras que en el ángulo inferior izquierdo de la imagen, y en mayor tamaño, aparece el escudo del futuro emperador, con las armas de Austria Anterior, Tirol, Estiria y Carintia, entre otras.

Por lo que respecta a la imagen de la derecha, Felipe tiene a sus pies un escudo con las armas de Austria y Borgoña, mientras que Juana sujeta el suyo propio, con los territorios de las coronas de Castilla y Aragón. A los pies de Maximiliano figura, en esta ocasión, el águila bicéfala rematado por la corona imperial, símbolos de la dignidad que ya ostentaba el entonces jefe de la Casa de Habsburgo.

Ambos grabados destacan nuevamente por la suntuosidad y el lujo que impregna todo el aparato textil, desde los trajes hasta los tejidos que conforman el fondo de la imagen.

Maximiliano fue una figura caracterizada por dos rasgos que también influirían superlativamente en el pensamiento y en la actividad de gobierno de Carlos: los valores caballerescos, y el deseo de organizar una cruzada. En relación al primero, expone Veronika Sandbichler que el abuelo de Carlos se sintió “muy impresionado por la cultura

caballescortésana del ducado de Borgoña”, de donde era su primera esposa, María, ya que la vida en aquella corte “era como la de una novela de caballerías, altamente sofisticada, y siendo el propio duque el soberano de la Orden del Toisón de Oro, que encarnaba el ideal caballescortésco”<sup>195</sup>, manifiesta.

El segundo de los rasgos no dejaría de ser, en cierto grado, consecuencia del primero. Añade Sandbichler que el propósito de Carlos el Temerario, suegro del futuro emperador, de marchar a Tierra Santa “también se convirtió en un compromiso esencial en la política de Maximiliano”. De hecho, Nikolas Jarpert recuerda que “no dejaría de propagar la idea de cruzada” hasta el final de su vida, evidencia que ilustra aludiendo a las cartas enviadas a su consuegro, Fernando el Católico, “para conseguir una campaña conjunta hispano-alemana”<sup>196</sup>. Un espíritu cruzadista que es, al mismo tiempo, “expresión de un monarca altamente influido por los ideales de caballería que habían marcado toda una época”<sup>197</sup>, como puede apreciarse en las dos obras literarias que creó el propio Maximiliano, y a las que ya nos hemos referido en el capítulo anterior.

Las alusiones artísticas y programáticas a San Jorge fueron, en buena medida, consecuencia de dicho contexto: “(...) the famous legend of George and the Dragon –the epic battle between good and evil- seems to have been a product of the crusaders, for it cannot be traced to an earlier period”, afirma Freyda Spira, y añade que en relación a la Orden de San Jorge, donde Maximiliano recogió el testigo de su padre, se quería que actuase “(...) as a check against the advance of the Ottomans into the Habsburg lands”. Esta autora manifiesta que el espíritu cruzado “(...) was vigorously adopted by Maximilian”, exponiendo que en periodos de calma relativa para el imperio “(...) he also made calls for a Crusade against the infidel Turks”<sup>198</sup>. Caballería, por tanto, como

---

<sup>195</sup> Veronika Sandbichler, “Torneos y fiestas de Corte de los Habsburgo en los siglos XV y XVI”, en *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, ed. Krista de Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2010), 607-608.

<sup>196</sup> Nikolas Jarpert, “Los alemanes y la guerra de Granada: participación, comunicación, difusión”, en *La guerra de Granada en su contexto internacional*, coord. Daniel Baloup y Raúl González Arévalo (Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2017), 316.

<sup>197</sup> *Ibidem*, 317.

<sup>198</sup> “(...) la famosa leyenda de Jorge y el dragón -la épica batalla entre el bien y el mal- parece haber sido producto de los cruzados, ya que no se puede rastrear hasta un período anterior”, “como un control contra el avance de los otomanos en tierras habsbúrgicas”, “fue vigorosamente adoptado por Maximiliano (...) él también hizo llamadas para una cruzada contra el infiel turco”. Traducción propia. Freyda Spira, “Emperor Maximilian I in the Guise of Saint George”, en *The Last Knight...*, 205.

filosofía de vida y como recurso estético, pero también como instrumento al servicio de ese gran objetivo político-religioso que era la Cruzada.

Otras dos derivadas de profundo calado propagandístico que guardan estrecha relación con la caballería son las fiestas y torneos, de un lado, y el diseño y ejecución de armaduras y útiles para el combate, de otro; y nuevamente Borgoña es el punto de origen. Así, afirma Sandbichler que allí Maximiliano “(...) contempló, por primera vez, una espléndida puesta en escena de las fiestas cortesanas y los torneos con reminiscencias de ideología clásica y caballeresca”<sup>199</sup>.

El elemento más relevante para conocer la trascendencia que les otorgó es el ya mencionado *Freydal*, manuscrito iluminado compuesto por 127 miniaturas y que, en palabras de Stefan Krause, “(...) is the largest tournament book of the late Middle Ages (...)”<sup>200</sup>. En sus páginas, el protagonista “debe participar en diferentes torneos de 64 cortes antes de que pueda ser aceptado por una doncella de sangre real, que correspondería con María de Borgoña”<sup>201</sup>, señala Sandbichler.

Se trata, por tanto, no sólo de una obra con extenso valor cronístico sobre las tradiciones caballerescas del momento, sino también una notable fuente documental en torno a las costumbres y la cultura: citando un ejemplo, Krause expone que este volumen “(...) also provides the most extensive visual record of mummary, the costumed dance of the late medieval court”, definiendo este tipo de mascarada cortesana como precursora del ballet<sup>202</sup>.

La práctica de estos *Mummereyen*, “que tenía lugar al final del torneo cuando los participantes danzaban con máscaras en su rostro y disfraces”, añade Sandbichler, genera un conjunto de torneos, baile y disfraces que, a juicio de esta autora, “llegó a ser característica de las fiestas de corte de esta época”<sup>203</sup>. Eventos multidisciplinarios que, al trascender de la mera exhibición guerrera, alcanzaron a públicos relativamente diversos y que, sin dudas, llegaron a convertirse en una poderosa herramienta de relaciones públicas al servicio de la Casa de Habsburgo.

---

<sup>199</sup> Veronika Sandbichler, “Torneos y fiestas...”, 608-609.

<sup>200</sup> Stefan Krause, “The *Freydal* Miniatures in Vienna”, en *The Last Knight...*, 120.

<sup>201</sup> Veronika Sandbichler, “Torneos y fiestas...”, 608-609.

<sup>202</sup> “También proporciona el registro visual más extenso de mummary, baile de disfraces de la corte tardomedieval”. Traducción propia. Stefan Krause, “The *Freydal* Miniatures in Vienna”, en *The Last Knight...*, 120.

<sup>203</sup> Veronika Sandbichler, “Torneos y fiestas...”, 609.

### 2.3.2. Armaduras y otros útiles para los juegos y para la guerra

Maximiliano también introdujo algunas modificaciones a la competición que incrementaban su espectacularidad. Sin embargo, uno de los elementos más atractivos y eficientes desde una perspectiva propagandística, estaba relacionado con el diseño de las armaduras, tanto de los contendientes como de sus caballos, a las que Ángel Luis Rubio Moraga se refiere como “elementos consustanciales”<sup>204</sup> a las distintas celebraciones cortesanas. Esa relevancia también es señalada por Jesús F. Pascual Molina:

El gusto de los Habsburgo por las armas tiene un sólido comienzo en la figura del emperador Maximiliano I. Denominado muchas veces por la historiografía “el último caballero”, encarnó el tránsito entre la Edad Media y la Modernidad y, en lo que se refiere a la producción de armas y armaduras, combinó su utilidad en la guerra y los pasatiempos caballerescos con su empleo como parte de la magnificencia y soporte de importantes mensajes visuales, a través de su decoración<sup>205</sup>.

Álvaro Soler del Campo recuerda que las armaduras eran, además, “elementos clave en la fijación de una imagen caballerisca porque remitían a los ideales de la antigua caballería y proyectaban en sus propietarios la deseada imagen heroica”; y añade: “Ningún otro objeto podía permitir a un gobernante mostrar sobre sí todo su poder”<sup>206</sup>.

Al margen del valor histórico-artístico que presentan algunas de sus piezas, el mayor interés para nosotros reside en la influencia que este factor en concreto ejerció sobre el joven Carlos, futuro sucesor, y que permaneció a lo largo de toda su vida.

Como explica Soler del Campo, fueron los armeros al servicio de Maximiliano “(...) quienes forjaron las primeras armaduras de Carlos V cuando todavía era un niño e ignoraba su destino imperial”<sup>207</sup>, y un buen ejemplo de esta vinculación entre Carlos y su abuelo a través de estas creaciones se halla en la dinastía Helmschmid, cuyos integrantes, Konrad, Kolman y Desiderius –abuelo, hijo y nieto, respectivamente- elaboraron importantes piezas para el hijo de Juana y de Felipe en diferentes etapas de su vida.

---

<sup>204</sup> Ángel Luis Rubio Moraga, “La propaganda carolina. Arte, literatura y espectáculos al servicio del Emperador Carlos V”, *Historia y Comunicación Social* 11 (2006): 119.

<sup>205</sup> Jesús F. Pascual Molina, “Lujo de acero. Armas y poder en el ámbito habsbúrgico del siglo XVI”, *Ars & Renovatio* 7 (2019): 363-378.

<sup>206</sup> Álvaro Soler del Campo, “Las armas y el emperador”, en *Carlos V. Las armas y las letras* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 108.

<sup>207</sup> Álvaro Soler del Campo, “Las armas y el emperador”, 109.



Sin embargo, no fueron los únicos. De hecho, una de las piezas más interesantes fue la armadura encargada por el patriarca habsbúrgico a Conrad Seusenhofer como obsequio para su nieto cuando éste sólo tenía 12 años (Fig.20). La singularidad no sólo reside en el pequeño tamaño que presenta, dada la edad del beneficiario, sino sobre todo en su estética al imitar los pliegues del Schaube, traje holandés de hombre, en un metal ricamente labrado.



**Fig. 20.** Armadura ceremonial de Carlos V, Conrad Seusenhofer, ca.1512-1514.

**Fuente.** Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

Esta pieza cuenta con un precedente, recuerda Christian Beauford-Spontin, en la armadura que en julio de 1511 fue encargada a Hans Pair, también para un Carlos niño y por parte de Maximiliano: “Sin embargo, por lo visto, el maestro forjador inició el trabajo con retraso, y temió que cuando la armadura estuviera acabada, Carlos, que estaba

creciendo, ya no podría ponérsela”<sup>208</sup>, señala. Quedó inconclusa, aunque fue montada y guardada en la armería de Innsbruck.

Volviendo a la obra de Seusenhofer, en la filigrana dorada aparecen símbolos asociados al Toisón de Oro, tales como el vellocino o los eslabones entrelazados que integran la letra B, de Borgoña. También los bastones cruzados que conforman la cruz de San Andrés, patrón de aquel territorio. Afirma Pierre Terjanian que esta pieza “(...) meant to bolster Charles’s standing and to promote the vision Maximilian had for his future (...)”<sup>209</sup>, de manera que esta armadura, diseñada a la manera de traje ceremonial para eventos muy concretos, fue asimismo concebida con una clara intencionalidad propagandística.

Herederas de esa tradición germánica que impulsó Maximiliano son otras dos piezas conservadas en la Real Armería, ambas realizadas para Carlos V por Kolman Helmschmid.

Una es la conocida como “arnés de Valladolid” (Fig.21), que tradicionalmente se considera la empleada por el futuro César en las justas que tuvieron lugar en esa localidad castellana durante la primera visita efectuada a la ciudad, ya como rey de España (1517-1518). De aquel evento relata Prudencio de Sandoval:

Fue Carlos Quinto íngular en el vfar de las armas, y en el ayre y poftura, tanto que afirman, que del aprendieron los mejores caualleros, y que en algunos regozijos de armas, quifo entrar difsimulado, y luego era conocido por la poftura y donayre que tenia<sup>210</sup>.

Jesús F. Pascual, por su parte, considera “especialmente significativas” las fiestas caballerescas celebradas en diciembre de 1517, coincidiendo con las fiestas navideñas, y febrero de 1518; de ellas destaca su puesta en escena, “(...) en relación con episodios tomados de la tradición caballerisca y de las novelas e historias del género”<sup>211</sup>, señala.

---

<sup>208</sup> Christian Beauford-Spontin, “Armadura infantil incompleta de Carlos V”, en *Carolus...*, 199.

<sup>209</sup> “(...) se destina a reforzar la posición de Carlos y a promover la visión que Maximiliano tenía para su futuro”. Traducción propia. Pierre Terjanian, “Ceremonial Armor of Charles V”, en *The Last Knight...*, 175.

<sup>210</sup> Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V...* Primera parte, libro III, XIII (Valladolid: por Sebastián de Cañas, 1604), s.pag.

<sup>211</sup> Jesús F. Pascual Molina, *Fiesta y poder...*, 112.



**Fig. 21.** Armadura ecuestre. Arnés conocido como “de Valladolid”. Colman Helmschmid. ca. 1518.

**Fuente.** Patrimonio Nacional, Real Armería, 19000236. Madrid, España.

Laurent Vital, en su *Relation du premier voyage de Charles - Quint en Espagne de 1517 á 1518*, aporta toda la información contemporánea a las justas de que se dispone en torno a ese arnés, y así la han recogido diversos autores: “(...) *après marchait le Roy bien gorgiasement monté et armé d'un fin harnais d'Alemaigne, plus reluisant que d'argent brunti*”<sup>212</sup>, expone.

Dadas las características de la pieza conservada en Madrid, y manteniendo toda la prudencia a que nos obliga la falta de constatación fehaciente, es cierto que bien podría tratarse de ella. Sin embargo lo que sí resulta incuestionable, y ahí radica nuestro interés, es que plasma perfectamente esa concepción propagandística de los elementos de batalla que ya impulsó Maximiliano y que Carlos heredó de su predecesor en el trono imperial.

---

<sup>212</sup> “(...) Luego marchó el rey, bien montado y armado con un fino arnés de Alemania, más brillante que la plata bruñida”. Traducción propia. Cita aportada por Leonard Williams en su obra *The Arts and Crafts of Older Spain: Gold, silver, and jewel work. Iron-work. Bronzes. Arms* (Edimburgo: T.N. Foulis, 1907), 237.

Finalmente, en relación a la segunda armadura, conocida como del KD (Karolus Divus) y también obra de Helmschmid de hacia 1525 (Fig. 22), vincula a través de esas iniciales, grabadas en la prolongación superior de la hombrera izquierda, el nombre del emperador al de sus predecesores romanos, incidiendo de este modo en la continuidad y en la legitimidad dinásticas. También el collar del Toisón de Oro, presente en el cuello, incide en tanto en los valores caballerescos heredados como en la conexión con la dinastía de que formaban parte los sucesores de su fundador, Felipe III de Borgoña.



**Fig. 22.** Armadura del KD del emperador Carlos V. Visiones frontal y lateral. Colman Helmschmid, ca. 1518.

**Fuente.** Patrimonio Nacional, Real Armería, 19000265. Madrid, España.

## **2.4. La acción propagandística durante los años del gobierno carolino**

Ahora bien, centrándonos en el gobierno de Carlos de Habsburgo, ¿fue el titular de los reinos hispánicos y del Sacro Imperio Romano Germánico un gobernante especialmente sensibilizado con la proyección de su propia imagen como instrumento propagandístico? Esta pregunta ha sido motivo de reflexión para numerosos autores. Uno de ellos, Alfred

Köhler, no duda en responder afirmativamente, añadiendo que utilizó el arte para su idea de gobierno y su conciencia mayestática “como casi ningún emperador anterior”<sup>213</sup>.

Ángel Luis Rubio Moraga, por su parte, opina que el hijo de Juana y de Felipe “hará uso sistemático de las más diversas técnicas propagandísticas”<sup>214</sup>, mientras que Fernando Checa ejemplifica esa relevancia otorgada a su imagen y reputación “en las relaciones que entabla con los artistas”<sup>215</sup>, factor que puede constatarse en la relación que mantuvo durante décadas con Tiziano o en el hecho de que un pintor como Jan Cornelisz Vermeyen le acompañase a la expedición de Túnez contra Barbarroja y las huestes otomanas (1535): elemento éste que, a juicio de Checa, configura a Carlos como un auténtico príncipe moderno.

Túnez, precisamente, hizo las veces de “episodio crucial en el desarrollo de su imaginario”, como afirma Vicenç Beltrán<sup>216</sup>, aunque no fue el único. Tampoco el primero: de hecho, Antonio Gozalbo Nadal asegura que la victoria obtenida diez años antes sobre los franceses en Pavía “(...) representó un hito clave en la articulación de la imagen imperial”<sup>217</sup>.

Asimismo, Miguel Falomir recuerda que si bien Carlos no llevó consigo a ningún pintor a su campaña contra la Liga de Esmalcalda, que tuvo lugar en abril de 1547, “tal vez por ello, el 21 de octubre de ese año transmitía a su embajador en Venecia su deseo de que Tiziano se reuniera con él en Augsburgo”, donde se estaba celebrando la Dieta homónima: “y aunque la razón aducida eran ciertos retoques en un retrato de la emperatriz, es probable que ya entonces pensara servirse del pintor para conmemorar la victoria”<sup>218</sup>, añade.

De aquel encuentro augsburgués con el Vecellio surgieron, entre otras obras, *El retrato de Carlos V a caballo en Mühlberg*, cuyo parangón propagandístico en los otros dos episodios bélicos citados serían, con respecto a la campaña de Túnez, los doce tapices encargados por la reina María de Hungría, hermana de Carlos, y ejecutados en el taller de

---

<sup>213</sup> Alfred Köhler, “Representación y propaganda de Carlos V”, 13.

<sup>214</sup> Ángel Luis Rubio Moraga, “La propaganda carolina...”, 115.

<sup>215</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, 29.

<sup>216</sup> Vicenç Beltrán, “De Túnez a Cartago. Propaganda política y visiones poéticas en la época del emperador”, *Boletín de la Real Academia Española* 97, n.315 (2017): 46.

<sup>217</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “Pavía (1525), la primera gran victoria de Carlos V”, 351.

<sup>218</sup> Miguel Falomir Faus, “Tiziano, el Aretino y las ‘alas de la hipérbole’. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII”, en *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano* (Madrid: Museo del Prado, 2001), 71.

Pannemaker sobre dibujos en cartón de Jan Cornelisz Vermeyen, que fue cronista visual de esa gesta bélica, según se ha expuesto; y por lo que respecta a Pavía, el cénit artístico y propagandístico llegaría con los siete paños depositados en el napolitano Museo di Capodimonte, que los Estados Generales de Flandes encargaron a Bernard van Orley en el marco de los fastos que se organizaron por la proclamación de la propia María como gobernadora de aquel territorio. Y éstos que se relacionan son sólo algunos ejemplos.

### 3. Herramientas propagandísticas: heterogeneidad en soportes y canales

---

La representación visual del poder, como expresa Cruces Blázquez Cerrato, es “un rasgo fundamental y necesario para el surgimiento de los estados modernos desde comienzos del siglo XVI”<sup>219</sup>. Esa voluntad, inequívoca y compartida por todas las dinastías europeas del momento, implicaba una adaptación permanente a corrientes de opinión, espacios sociopolíticos y costumbres, pero también a soportes, canales y grupos sociales, convertidos éstos en públicos o *stakeholders*.

Blázquez Cerrato lo sintetiza hablando de acciones que adaptan la iconografía imperial “(...) a espacios distintos y momentos concretos”, y alude a principios tales como expresión de legitimidad y coherencia<sup>220</sup>. Ciertamente es que, en estos momentos de la Historia, el desarrollo de la acción comunicativa, vinculada a disciplinas como el Marketing, la Psicología o la Sociología, entre otras, no alcanzaba el grado de perfeccionamiento, e incluso diríamos de sofisticación, que hoy posee tanto en estrategias como en medios para llevarlas a efecto.

Sin embargo, y aunque no se pueda descartar un cierto espíritu intuitivo, acientífico, en la manera de actuar, es incuestionable que el emperador y su círculo utilizan soportes muy distintos, y complementarios entre sí para, con una clara intencionalidad: alcanzar a toda la ciudadanía.

El objetivo de este capítulo, que conforma una misma unidad temática con el anterior y el posterior, se centra en efectuar un acercamiento necesariamente somero a los vehículos y herramientas imprescindibles para trasladar los mensajes, a veces textuales, a veces icónicos, de la propaganda.

### **3.1. Soportes textuales: la palabra hecha intención**

#### **3.1.1. El papel del documento: relaciones, cartas y crónicas**

Recuerda Jesús Timoteo Álvarez que en torno a la segunda mitad del siglo XV, todas las ciudades europeas contarán con sistemas de producción mecánica de libros y papeles

---

<sup>219</sup> Cruces Blázquez Cerrato, “Los valores del rey: el uso de las antiguas monedas en la configuración de la imagen de Carlos V”, en *Imagen y documento. Materiales para escribir una historia cultural*, coord. Joaquín García Nistal (León: Ediciones El Forastero, 2014), 15.

<sup>220</sup> Cruces Blázquez Cerrato, “Los valores del rey...”, 15-16.



impresos, elemento que a su juicio “rompe definitivamente con la transmisión oral – cultura rural- que dominaba la información medieval” y abrirá asimismo camino a una industria de la cultura “caracterizada por la tendencia a la univocidad (...), a la creación de un espacio cultural uniforme y capaz de desplazar fácilmente las que habían sido formas de comunicación dominantes en la Edad Media”<sup>221</sup>.

Será durante el mandato carolino cuando la imprenta eclosione, generalizándose su difusión en Europa y América, pues como explica Renate Pieper “(...) en vida de Carlos V ya había superado las primeras dificultades técnicas”<sup>222</sup>. De hecho, afirma esta autora que en el Sacro Imperio “(...) se publicaron durante el siglo XVI cerca de 70-90 millones de impresos, muchos de ellos hojas volantes en lengua vernácula”<sup>223</sup>.

Sin dudas algunos hitos acaecidos en aquel territorio durante el reinado de Carlos V y estrechamente relacionados con la política imperial, tales como la reforma protestante o la conformación de la Liga de Esmalcalda, con todos sus eventos anejos, tuvieron un reflejo importante en la conformación de ese fenómeno; en este sentido María Elvira Roca, citando a John M. Todd, asevera que hasta el año 1530, año de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia, Lutero “(...) produjo alrededor de 3.183 panfletos, de los cuales 2.645 fueron escritos en alemán y 538 en latín”, añadiendo que el ex monje agustino “(...) siguió escribiendo hasta su muerte en 1546”<sup>224</sup>. A ello habría que sumar “los escritos por otros grandes propagandistas como Andreas Bodenstein von Karlstadt, Urbanus Rhegius, Philipp Melanchthon y otros”<sup>225</sup>.

Es importante señalar, sin embargo, que esta revolución tecnológica no supuso en modo alguno el fin del manuscrito, cuyo número superaría con creces al de los impresos, ni tampoco de otros medios *tradicionales* de comunicación; de hecho, señala María Dolores Sáiz que la coexistencia de formas manuscritas e impresas es “uno de los hechos que

---

<sup>221</sup> Jesús Timoteo Álvarez, *Del viejo orden informativo*, 51.

<sup>222</sup> Renate Pieper, “Cartas, avisos e impresos: los medios de comunicación en el imperio de Carlos V”, en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol.4, coord. Jesús Martínez Millán (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 432.

<sup>223</sup> *Ibidem* 436.

<sup>224</sup> María Elvira Roca Barea, *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español* (Madrid: Siruela, 2017), 180. La referencia de John M. Todd aparecería, según esta autora, en *Martin Luther: A Biographical Study* (Londres: Burns&Oates, 1964), 27.

<sup>225</sup> María Elvira Roca Barea, *Imperiofobia...*, 180-181.

llama especialmente la atención (...)”<sup>226</sup>. Sin embargo, cada fórmula tenía una audiencia específica:

Los grandes señores preferían la noticia manuscrita, y hay razones que apoyan esta preferencia: la información manuscrita era minoritaria, confidencial, bien elaborada y libre del control que ejercían sobre los impresos la Iglesia y el Estado. Los nobles, banqueros y altos dignatarios eclesiásticos, acceden directamente a la noticia a través de este tipo de hojas mientras las impresas se dirigen a un público mayoritario, obligado a tolerar la censura<sup>227</sup>.

Yendo un paso más allá, e introduciendo una nueva línea argumental a este respecto, Juan Ramón Muñoz Sánchez explica que entre las clases elevadas no estaba bien visto publicar sus escritos, ya que así se venderían al público general y eso habría desencadenado que los autores pareciesen mercaderes<sup>228</sup>. Si se tiene en cuenta que, como afirma este autor, las copias manuscritas y los pliegos sueltos, además de las antologías, fueron las principales formas de difusión de la poesía, podrá entenderse que incluso ya bien entrado el siglo XVII, Luis de Góngora:

(...) hacía correr letrillas y romances, su Polifemo y sus Soledades, por la Corte en copias a mano, y solo al final de su vida, acuciado por los problemas económicos, reúne y prepara su poesía para darla a la estampa<sup>229</sup>.

Aun así, señala Pieper que los contemporáneos de Carlos V y diversos estudios modernos “conducen en que el medio de comunicación más importante de principios del siglo XVI fue el lenguaje hablado”, añadiendo que la conversación, el sermón eclesiástico o el pregón en plazas públicas “eran las formas más directas e inmediatas de transmitir noticias”<sup>230</sup>.

En paralelo al sermón, tal vez no exento de contenido político pero centrado lógicamente en objetivos, foros y públicos de carácter religioso, es necesario citar la utilidad de otra herramienta muy potente: el discurso, bien de miembros de la corte y personas cercanas al emperador<sup>231</sup>, bien del propio César. A ellos se refiere Miguel Rodríguez Cancho:

---

<sup>226</sup> María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII* (Madrid: Alianza Universidad Textos, 1990), 32.

<sup>227</sup> *Ibidem*

<sup>228</sup> Juan Ramón Muñoz Sánchez, “En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros). Imprenta y librerías en el siglo XVII”, *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 16 (2016): 282.

<sup>229</sup> *Ibidem*

<sup>230</sup> Renate Pieper, “Cartas, avisos e impresos...”, 432.

<sup>231</sup> Especialmente conocido es, en este sentido, el lienzo *Alocución del marqués del Vasto a sus soldados*, creado por Tiziano hacia 1540, y donde se recoge un suceso narrado por Paulo Giovio en el Libro XXXVII de la *Historia sui temporis*, y que habría tenido lugar en 1537, cuando Alfonso de Ávalos sofocó gracias a

Los Discursos de Carlos V nos reflejan la actuación y el pensamiento de un hombre de Estado, nos ofrecen las peculiaridades de su gobierno, conducta y motivos de cambio o acciones en su concepción y legado imperial. Las alocuciones ante las Cortes de Castilla, reunidas en Valladolid y La Coruña; su discurso en Madrid; las palabras pronunciadas en Roma ante Su Santidad Paulo III y, en especial, el discurso de abdicación pronunciado en Bruselas, en el año 1555, son ejemplos de enorme trascendencia en la historiografía política imperial<sup>232</sup>.

Sin embargo, como bien explica Pieper, la comunicación oral resultaba geográfica y técnicamente limitada, ya que “(...) los reinos de ultramar estaban fuera del alcance personal del Rey, con lo cual, la comunicación verbal con sus ‘súbditos’ allí no fue posible”<sup>233</sup>. Ahí las cartas y otros manuscritos, unidos al nombramiento de virreyes y a un cuerpo de funcionarios transmisores de las nuevas imperiales, desempeñarían una notable función sustitutoria; algo en lo que incide Ángel Luis Rubio Moraga:

(...) vemos al propio Emperador dar cuenta de los principales sucesos al Reino, a través de las cartas compuestas en su secretaría, llevando su firma y mandadas a la alta nobleza, al alto clero y a las principales ciudades y villas –y, por supuesto, a sus embajadores-; de ese modo se informa a la opinión pública de los diversos acontecimientos, ya venturosos, como el nacimiento de su hijo, el príncipe heredero de la Corona, ya desventurados, como la muerte de la emperatriz Isabel, su esposa”<sup>234</sup>.

Es además una acción propagandística y comunicativa cuya principal singularidad reside en estar dirigida y controlada o bien directamente por el mismo emperador, o ampliando un poco el círculo también por sus secretarios y colaboradores más inmediatos.

Con respecto al caso específico de España, expone la profesora Sáiz que aquí las relaciones, fueran manuscritas o impresas, “(...) recibieron diferentes nombres: Hojas Volantes, Avisos, Hojas de Noticias, Cartas Nuevas”<sup>235</sup>, y en ellas tuvieron reflejo no sólo asuntos relacionados con la política imperial, sino también noticias procedentes de América, el nuevo mundo.

---

su esclarecida y militar elocuencia un motín de las tropas españolas acantonadas en Lombardía. Información obtenida en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es) [Consultada: 27/03/2022].

<sup>232</sup> Miguel Rodríguez Cancho, “El legado político del emperador Carlos V. Imagen historiográfica”, en *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dir. Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000), 354.

<sup>233</sup> Renate Pieper, “Cartas, avisos e impresos...”, 433.

<sup>234</sup> Ángel Luis Rubio Moraga, “La propaganda carolina...”, 117.

<sup>235</sup> María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo...*, 32.

Esta autora señala además la existencia de “(...) numerosas crónicas sobre acontecimientos del reinado de Carlos V”, entre ellas la *Carta que el muy ilustre señor almirante de Castilla escribió a la muy noble y muy más leal ciudad de Sevilla...*, de 1520, donde se abordan los levantamientos comuneros. La fortaleza del género epistolar seguía siendo tal pese a la imprenta que incluso entre los años 1488 y 1526 Pedro Mártir de Anglería, cronista de Indias, publicó un periódico de noticias yuxtaponiendo misivas: *Opus epistolarum*, dividido en 812 números.

### **3.1.1.1. Tradición e innovación formales. Literatura al servicio de la causa imperial**

Si hubiera que delimitar la decimosexta centuria con obras literarias, Joseph Pérez considera que el final del periodo coincidiría con la publicación del *Guzmán de Alfarache*, un año antes de la muerte de Felipe II en 1598, aunque el punto de inicio, “(...) por el contrario, plantea un problema más delicado”; se inclina, no obstante, por el año 1499, fecha en que aparece *La Celestina*, que él considera “obra mucho más volcada hacia la época moderna (...) que hacia la Edad Media”<sup>236</sup>.

Justo dos años antes de la abdicación imperial de 1556, casi en el ecuador del siglo, ve la luz la primera edición de una obra cumbre no sólo de la prosa renacentista, sino también de las letras hispanas en su conjunto: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, obra anónima pero atribuida indistintamente a diversas personalidades del círculo del emperador, como Diego Hurtado de Mendoza, los hermanos Valdés o Gonzalo Pérez, oficial de la secretaría imperial que actuaba a las órdenes de Alfonso de Valdés.

En este contexto, hay tres factores señalados por Nicasio Salvador que deben ser tenidos en cuenta, y que a nuestro juicio transformaron el reinado de Carlos en una suerte de tormenta perfecta para la eclosión literaria: por una parte, la literatura que se gesta en estos años “(...) viene a coincidir con el periodo rotulado por algunos contemporáneos

---

<sup>236</sup> Joseph Pérez, “Una nueva conciencia”, en *Historia de la literatura española. Tomo II, el siglo XVI*, dir. Jean Canavaggio. Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán. (Barcelona: Ariel, 1994), 1.

como Renacimiento”, tratándose de expresar con este vocablo “(...) la idea de una restauración de las letras y las artes de la Antigüedad clásica”<sup>237</sup>.

Las cronologías socioculturales rara vez coinciden plenamente con un reinado, y si bien es cierto que el Habsburgo reinó impregnado de esta nueva sensibilidad cultural, no debe entenderse la afirmación entrecomillada como una equivalencia causa-efecto entre el gobierno carolino y la irrupción renacentista<sup>238</sup>. Ahora bien, lo más importante para el objeto de nuestro estudio es que este sustrato histórico-artístico, como veremos, va a generar en paralelo una fuente inagotable de argumentos y mensajes con fuerte contenido ideológico que ni el emperador ni su corte o allegados van a desaprovechar en beneficio de su figura y de su programa político.

De otro lado se hallaría la universalización de la lengua castellana, que hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XV había estado conviviendo con el resto de lenguas romances peninsulares: gracias a la unión política peninsular y a la conquista americana, durante el gobierno del emperador pasará a ser “un idioma nacional extendido por medio mundo (...)”, y cuyo conocimiento será considerado por Baldassare di Castiglione como “uno de los ideales del perfecto cortesano”<sup>239</sup>. A la ideología aportada por el primer factor, antes expuesto, se suma ahora la efectividad de la lengua castellana como vehículo de transmisión.

El tercero de los aspectos guarda una estrecha relación con la poesía, profundamente renovada durante el reinado de Carlos. De hecho, Salvador llegará a referirse al “nacimiento de la nueva lírica”, que a su juicio hunde las raíces en un “(...) prolongadísimo contacto cultural con Italia, iniciado en el siglo XIII por la monarquía

---

<sup>237</sup> Nicasio Salvador Miguel, “La literatura española en la época del emperador Carlos V”, en *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro* (Madrid, Sociedad estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 315.

<sup>238</sup> Por citar algún ejemplo que nos permita hablar de Renacimiento antes del reinado del Habsburgo, debe recordarse que existe una cantidad ingente de trabajos donde se analiza la evidencia renacentista en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo o de los Reyes Católicos; y, en este mismo caso, el profesor Francisco Rico ha estudiado la materia con sumo detalle a través de trabajos como “Príncipes y humanistas en los comienzos del Renacimiento español” (en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica.*, ed, Julio Valdeón Baroque, 325-338. Valladolid: Ámbito Ediciones, 2003). Alejandro Coroleu llega a decir: “(...) que todas las facetas de la cultura peninsular desde mediados del siglo XV hasta después de 1600 estuvieran siempre en deuda con el humanismo italiano” (“Humanismo en España”, en *Introducción al humanismo renacentista*, ed. Jill Krayer. Edición española a cargo de Carlos Clavería. Madrid, Cambridge University Press, 295).

<sup>239</sup> Nicasio Salvador Miguel, “La literatura española...”, 315.

aragonesa y ampliado con Alfonso V, para culminar en la decimosexta centuria con la política de los Austria hacia los territorios italianos”<sup>240</sup>.

Prueba de esa trascendencia se halla en el año 1526, punto de inflexión y que Juan Manuel Blecua considera “la fecha más decisiva en la historia de la poesía española, la de mayor trascendencia”<sup>241</sup>. Fue entonces cuando se produjo en Granada, y en el marco de las tornabodas del emperador con Isabel de Portugal, el encuentro entre el barcelonés Juan Boscán y el embajador veneciano Andrea Navaggiro, o Navagero, quien le animó a escribir utilizando los metros italianos, en perjuicio del tradicional octosílabo castellano.

Así lo cuenta el mismo Boscán en su célebre carta a la duquesa de Soma, “texto de referencia obligada para el estudio de la lírica petrarquista del Siglo de Oro”<sup>242</sup>, en palabras de Javier Lorenzo, y donde el poeta rememora aquella vivencia:

(...) estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haver sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombralle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authors de Italia. Y no solamente me lo dixo así livianamente, más aun me rogó que lo hiciese. Partíme pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas veces en lo que el Navagero me havía dicho. Y así comencé a tentar este género de verso (...) <sup>243</sup>.

La mayor revolución de la poesía española moderna, por tanto, tuvo su origen en un acto trascendental de relaciones públicas con el emperador Carlos V como anfitrión; y gracias a él, la lengua vehicular y el contenido ideológico se suman a un factor de extraordinaria relevancia: la generalización del formato *all’italico modo*.

Aunque Boscán no fue el primer poeta español en escribir sonetos<sup>244</sup>, sí “ha sido justamente calificado como poeta de transición”, recuerda Nadine Ly, pues “supo

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, 316.

<sup>241</sup> Juan Manuel Blecua, “La poesía española del siglo XVI antes de Garcilaso”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en <[https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/jm\\_blecua.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/jm_blecua.htm)> [Consultado:19/10/2020]

<sup>242</sup> Javier Lorenzo, “Poética e ideología: la aristocratización del endecasílabo en la ‘Carta a la Duquesa de Soma’”, *Hispanic Review* 73 (1) (2005): 25.

<sup>243</sup> Transcripción extraída de *De clérigos, pícaros y caballeros. Textos hispánicos medievales y de la Edad de Oro*, coord. M<sup>a</sup> del Mar Cortés Timoner (Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2015), 160-161.

<sup>244</sup> Maxim Kerkhof y Ángel Gómez Moreno recuerdan que Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, fue “el primer poeta español que escribió sonetos ‘al itálico modo’ y que, con ello, se adelantó casi en un siglo a los experimentos de Boscán y Garcilaso, quienes en ningún momento tuvieron constancia sobre la precedencia de don Íñigo; sólo Fernando de Herrera le hizo algo más tarde la merecida justicia poética, y nunca mejor dicho, que merecía el de Carrión de los Condes, algo que abordó paradójicamente en sus

fusionar el soneto petrarquista con la muy antigua y tradicional técnica de la glosa”<sup>245</sup> e inicia una corriente que de inmediato seguirá Garcilaso perfeccionando esa técnica durante sus estancias en Italia, “que se suceden desde 1529 y en las que entabla amistad con escritores como [Luigi] Tansillo, [Antonio Sebastiani] Minturno, [Pietro] Bembo o Bernardo Tasso”<sup>246</sup>, afirma Salvador.

Ambos, Garcilaso y Boscán, ganan adeptos en los círculos cortesanos, con la relevancia que este factor tendrá en la aceptación no sólo de sus formas poéticas, sino también del contenido que las alumbra; e incluso influyen en autores italianos y portugueses, citando Salvador el ejemplo de Sá de Miranda, “(...) que llegó a componer en castellano parte de su producción poética”<sup>247</sup>, sentencia.

En España va fraguándose poco a poco la “generación de Garcilaso”, como la denomina la crítica, y de la que además de los dos autores citados formarían parte Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), Gutierre de Cetina (1520-1557) y Hernando de Acuña (1520-1580). Los tres eran soldados, conocedores y artífices de esa conexión típicamente renacentista entre las armas y las letras; los tres aprovechan sus viajes por Italia, donde la Monarquía Hispánica había instituido el virreinato napolitano en 1503, para impregnarse de nuevos aires culturales. Los tres, recuerda Antonio Gargano, pusieron su pluma y su pericia al servicio de la causa imperial, y más concretamente a loar a Alfonso de Ávalos, marqués de Pescara, quien mandó a las tropas del emperador, luchó contra los turcos en Viena y fue gobernador del Milanesado durante casi una década:

[Son] tres soldados-poetas cuyas vicisitudes militares se entrelazan no poco con las de Alfonso, y en cuyas obras poéticas quedan huellas significativas de su presencia, desde el momento en que –como se recordará– los primeros dos (Garcilaso y Cetina) le dedicaron otros tantos sonetos, mientras al tercero (Acuña) pertenecen hasta siete sonetos, casi ecuanímente distribuidos entre el encomio en vida y el elogio fúnebre<sup>248</sup>.

---

Anotaciones a Garcilaso de 1580 (...). “Introducción”, en Marqués de Santillana, *Poesías completas* (Madrid: Castalia, 2003), 31.

<sup>245</sup> Nadine Ly, “La poesía lírica: tradición y renovación”, en *Historia de la literatura española. Tomo II. El siglo XVI*, dir. Jean Canavaggio. Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán (Barcelona: Ariel, 1994), 51-52.

<sup>246</sup> Nicasio Salvador Miguel, “La literatura española...”, 316.

<sup>247</sup> *Ibidem*, 317.

<sup>248</sup> Antonio Gargano, *Con canto acodado. Estudios sobre la poesía entre Italia y España en los siglos XV-XVII* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012), 261.

Frente a ese “nuevo orden poético con el que las futuras generaciones de poetas se verían obligadas a ajustar cuentas”<sup>249</sup>, en palabras de Gargano, José Manuel Blecua expresa que continúa la vieja poesía de tradición hispánica en octosílabos, y de la que también sacará importantes réditos en forma de romances la propaganda imperial, “aunque también es verdad que las más altas cimas de la poesía del Renacimiento —Garcilaso, Fray Luis de León, Aldana, Herrera y San Juan de la Cruz— se deberán a las novedades italianistas”<sup>250</sup>, manifiesta este autor.

Sin embargo, no debe olvidarse la pervivencia de composiciones octosilábicas tradicionales, que a lo largo de este siglo fueron agrupadas en tres recopilaciones. La primera de ellas fue el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, “de tan poderosa influencia, que a su lado el nombre de Castillejo supone muy poco (...)”, en palabras de José Manuel Blecua. No en vano esta obra apareció en Valencia en 1511 y fue reeditada en 1514, 1517, 1520, 1527, 1535, 1540, 1557 y 1573: “¡Nueve ediciones de un libro que recoge cientos de poemitas, herencia en su mayor parte, de un trovadorismo medieval!”, manifiesta este autor, que concluye: “Esto quiere decir que el libro anduvo en manos de todos los poetas”<sup>251</sup>. En la de 1557, realizada en Amberes y también, precisamente, en casa de Martín Nucio, ya aparece como obra nueva el “Romance *que* trata de cómo el Emperador renunció los estados de Flandes en el Rey don Felipe su hijo” (ff.cccxcix-cccc), sobre el que volveremos más adelante.

La segunda recopilación fue el *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, publicado en Amberes en el año 1550. A juicio del profesor Antonio Rodríguez-Moñino no fue una obra de notable influencia, ya que en doscientos años sólo se imprimió seis veces, cinco de ellas fuera de España. Frente a este punto de vista, Blecua lo denomina “uno de los pilares de la poesía española de todos los tiempos”, recordando que fue “publicado por primera vez hacia 1547 y más tarde en 1550, en pleno auge de la poesía italianista”<sup>252</sup>.

Todo lo contrario opina don Antonio del tercer gran recopilatorio de la centuria, las tres *Silvas*, publicadas en Zaragoza y Barcelona entre 1550 y 1561. Rodríguez-Moñino considera que éstas, sobre todo la edición barcelonesa de 1561, fueron un elemento

---

<sup>249</sup> *Ibidem*, 173.

<sup>250</sup> José Manuel Blecua, *La poesía española antes del siglo XVI...*

<sup>251</sup> José Manuel Blecua, “Corrientes poéticas en el siglo XVI”, en *Historia y Crítica de la Literatura Española. Siglos de Oro: Renacimiento.*, coord. Francisco Rico (Barcelona: Editorial Crítica, 1980), 116.

<sup>252</sup> José Manuel Blecua, *La poesía española antes del siglo XVI...*



decisivo en la transmisión de romances, dado que “(...) se estampa sin interrupción, en un tomito breve y manejable, desde 1561 hasta 1696”, sentenciando: “(...) en total hemos registrado 33 ediciones y hay la seguridad de que existieron muchas más”<sup>253</sup>.

Al margen de todo lo expuesto, merece una mención la poesía de Sancho Cota, quien a juicio de Miguel Ángel Pérez Priego “encarna ilustrativamente la figura del converso emigrado que se abre paso con la pluma en una corte extranjera, en este caso, la formada por Margarita de Austria tras su regreso a Flandes”<sup>254</sup>. Nacido a finales del siglo XV en el seno de una familia de conversos toledanos, es autor de las *Memorias de Carlos V*, “(...) una crónica en prosa de los acontecimientos históricos, muchos contemplados por el autor como testigo”<sup>255</sup>, en palabras de Pérez Priego, así como de poemas dedicados al propio Carlos, a su tía Margarita y a la infanta Leonor.

Por tanto el siglo XVI, y más concretamente los años del gobierno carolino, fue un periodo de intensos intercambios estilísticos entre los territorios de las dos penínsulas, Ibérica e Itálica. Todo ello sin olvidar las aportaciones efectuadas en Italia y para Italia, como las dos canciones que el propio Antonio Sebastiani Minturno dedicó en 1535 “a Carlo V vincitore e trionfante dell’Africa” o la extensa colección de creaciones estróficas destinadas a enriquecer y ennoblecer las entradas regias en las urbes italianas que se llevaron a efecto como consecuencia de esta victoria africana. Volveremos más adelante sobre estos poemas de temática heroica.

Más allá del análisis formal o de la calidad literaria, todas estas *herramientas poéticas* contribuyen a ensalzar la imagen carolina, sus hazañas o su programa político, incidiendo en una extensa diversidad de públicos, según se trate de poesía culta o popular.

A todo ello sumaríamos, asimismo, los diálogos producidos por el conquense Alfonso de Valdés, algunos de los cuales se gestaron exclusivamente como argumentario al servicio de las causas imperiales; las grandes composiciones épicas como *La Carolea* o el *Carlos Famoso*, y la narrativa caballeresca, donde encontramos dos posibilidades: de un lado las obras como *Peregrinación de la vida del hombre*, a cargo de Pedro Hernández de

---

<sup>253</sup> Antonio Rodríguez-Moñino, *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1969), 7.

<sup>254</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, “Las poesías de Sancho Cota”, en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis déficit manus et calamus quam eius historia*, vol.1, Edad Media, coord. Constance Carta, Sarah Finci, Dora Mancheva, Carlos Alvar Ezquerro (Madrid: Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española, 2016), 877.

<sup>255</sup> *Ibidem*, 868.

Villaumbrales, que adulan al emperador y recurren a los tópicos del *miles Christi* y del *pastor bonus*<sup>256</sup>; y de otras que, aun teniendo un enfoque más generalista y nítidamente narrativo, sí generan un sustrato ideológico para el ideario político carolino, cuyo reflejo también se proyecta sobre el resto de las bellas artes.

## **3.2. Soportes visuales: el poder de la imagen**

### **3.2.1. El retrato de corte. Consideraciones generales sobre su utilidad propagandística**

La importancia del retrato de corte es determinante para comprender la pintura del Quinientos en sus correctas dimensiones artísticas y propagandísticas, pues como expone Javier Portús:

“(…) unen a su valor primordial de obras artísticas (…) su condición de transmisores de una determinada concepción del poder y de las relaciones de afecto, dependencia, subordinación, etc., que establecían entre sí o con la sociedad los distintos miembros de la familia real”<sup>257</sup>.

Por tanto, si bien es cierto que algunos eran de uso privado y otros tienen lo que él denomina “un status ambiguo” en ese sentido, también lo es “que la mayor parte de las efigies de los reyes y su familia se hicieron pensando que se trataba (en parte) de la “representación” del personaje ante la sociedad o, incluso, ante la historia”, en palabras de este autor. Concluye afirmando que los retratos “son, pues, intermediarios entre la personalidad individual del rey y su imagen oficial”<sup>258</sup>.

Sin embargo, esta concepción del retrato no fue una constante a lo largo de los tiempos. Miguel Falomir recuerda que tras la conclusión de la Edad Media, y con el paso del

---

<sup>256</sup> El núcleo ideológico de este libro de caballería a lo divino reside en el capítulo XXVII, donde Pelio Roseo, el protagonista, accede a una sala donde contempla una serie de visiones: entre ellas, a los Reyes Católicos, al emperador (“un prudente varón con potente persona y rostro de gran majestad, vestido de imperiales ropas y ornado de imperial cetro y corona”, dirá) y a un “hermoso doncel”, trasunto de Felipe II, que es armado caballero por “el de las imperiales insignias”. La manera de identificar a Carlos V, sin nombrarlo, es única en la historia de las letras del Quinientos: “(…) cuyo nombre contiene seis letras, las dos vocales, la primera y penúltima, y es tantos en número de los emperadores de su nombre como tiene letras, quitando una”. Edición manejada: Pedro Hernández de Villaumbrales, *Peregrinación de la vida del hombre* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986), 183-185.

<sup>257</sup> Javier Portús, “El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad”, en *El linaje del emperador* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 19.

<sup>258</sup> *Ibidem*

tiempo, se va fraguando una “tensión entre realismo e idealismo”<sup>259</sup>, dicotomía entre la naturaleza ideal y real del gobernante a la que ya se refirió Fadrique Furió Ceriol en *El conejo y consejeros del príncipe*, publicada en 1559:

Todo príncipe es compuesto casi de dos personas, la una es obra salida de manos de Naturaleza en quanto se le comunica un mesmo ser con todos los otros hombres; la otra es, merced de Fortuna, i favor del cielo, hecha para gobierno i amparo del bien público, a cuiua causa la nombramos persona pública.<sup>260</sup>

Así pues, siendo conscientes de que en los retratos utilizados para fraguar alianzas matrimoniales se exigían creaciones fidedignas, “(...) fuera de ese ámbito, el retrato cortesano no sólo no podía limitarse a reproducir unos rasgos físicos, sino que a menudo tampoco era aconsejable que lo hiciera”<sup>261</sup>, recuerda este autor. De hecho, la *disimulatio* referida por Quintiliano en su *Institutio Oratoria* actúa como eje vertebrador en la retratística renacentista, “(...) pero se tornaba una obligación cuando se trataba de un personaje de calidad”<sup>262</sup>.

Se sabe que Carlos V no era un personaje físicamente agraciado. Diane H. Bodart opina que su fisionomía, “segnata dal prognatismo ereditario di casa d’Austria nella forma più grave, (...) poteva facilmente prestarsi a derisione”<sup>263</sup>. Otro autor italiano, Giovanni Comisso, recoge la descripción del emperador que Gasparo Contarini, embajador veneciano, reflejara en 1525 en las páginas de uno de sus informes al Senado de esa república adriática:

È di statura mediocre, non molto grande, né piccolo, bianco, di colore più presto pallido che rubicondo, del corpo ben proporzionato, bellissima gamba, buon braccio, il naso un poco aquilino, ma poco, gli occhi avari, l’aspetto grave, non però crudele né severo, né in lui altra parte del corpo si può incolpare, ecetto il mento, anzi tutta la mascella inferiore, la quale è tanto larga e tanto lunga, che non pare naturale di quel corpo, ma pare posticcia, onde avviene che non può, chiudendo la bocca, congiungere li denti inferiori con li superiori, ma gli rimane

---

<sup>259</sup> *Ibidem*, 112.

<sup>260</sup> Transcripción del original seicentista realizada por Carmen Iglesias, “El gobierno de la monarquía”, en *La monarquía de Felipe II*, coord. Felipe Ruiz Martín (Madrid: Real Academia de la Historia, 2003), 471.

<sup>261</sup> Miguel Falomir Faus, “El retrato de corte”, en *El retrato del Renacimiento*, coord. Miguel Falomir, (Madrid: Museo del Prado, 2008), 112.

<sup>262</sup> *Ibidem*, 117.

<sup>263</sup> Diane H. Bodart, “L’immagine di Carlo V in Italia tra trionfi e conflitti”, en *L’Italia di Carlo V Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, a cura di Francesca Cantú y Maria Antonia Visceglia (Roma: Viella, 2003), 118.

spazio della grossezza d'un dente, onde nel parlare, massime nel finire della clausula, balbutisce qualche parola, la quale spesso non s'intende molto bene.<sup>264</sup>

Su brusquedad de rasgos fue destacada incluso por el cronista oficial Alonso de Santa Cruz, y la propia Bordart se pregunta, dadas las singularidades físicas del emperador, “se le raffigurazioni più brutte rispondano a una volontà di derisione o siano invece più fedeli al modelo”<sup>265</sup>.

En este contexto, Miguel Falomir traza un paralelismo entre el papel desempeñado por Tiziano junto a Carlos y el de Apeles retratando de perfil al rey Antígono para disimular la ausencia de un ojo: “(...) no falseó la realidad, simplemente mostró su parte más atractiva”, recuerda, al tiempo que establece una diferencia entre la *disimulatio* (“esconder lo que se posee”) y la *simulatio* (“mostrar lo que no se tiene”)<sup>266</sup>.

Ahora bien, sea de una u otra forma, el factor estético es sólo uno de los ejes sobre el que pivota la concepción moderna del retrato: el otro, no menos importante, es su valor propagandístico. Así lo ve Portús:

Es muy difícil encontrar en la cultura figurativa cortesana del siglo XVI algo a lo que pudiéramos llamar “retratos puros”, en los que el representado exponga únicamente sus propios rasgos faciales. En la mayor parte de los casos aparecen acompañados por elementos del vestuario, insignias, entornos arquitectónicos, animales, personas, etc., que nos están describiendo el lugar concreto que ocupaban en la sociedad, y las relaciones de dependencia que establecían entre otros seres y estamentos. En muchos de esos retratos se hace evidente algo consustancial a la definición misma del hombre como ser social: uno es en relación con lo que son los demás<sup>267</sup>.

De hecho, como explica este autor, resulta frecuente la aparición de elementos que añadan información sobre el personaje e incidan decididamente en la capacidad propagandística de la obra, bien porque revelen un estatus concreto, bien por explicitar los vínculos dinásticos de la figura representada con la familia reinante. Entre éstos se hallarían

---

<sup>264</sup> “Es de mediana estatura, no muy grande, ni pequeño, blanco, de color más pálido que rojizo, de cuerpo bien proporcionado, hermosas piernas, buenos brazos, nariz un poco aguileña, pero no mucho, ojos mezquinos, mirada seria, aunque ni cruel ni severa, ni se le puede criticar ninguna otra parte del cuerpo, excepto el mentón, incluso toda la mandíbula inferior, que es tan ancha y tan larga que no parece natural a ese cuerpo, sino que parece artificial; así sucede que, cerrando la boca, no puede juntar los dientes de abajo con los de arriba, y le queda espacio del tamaño de un diente, de modo que cuando habla, sobre todo al final de la oración, balbucea un pocas palabras, que con frecuencia no se entienden muy bien”. Traducción propia. Giovanni Comisso, *Gli ambasciatori veneti (1525-1792)* (Milán: Longanesi, 1985), 89.

<sup>265</sup> “(...) si las representaciones más feas responden a una voluntad burlesca o por el contrario son más fieles al modelo”. Traducción propia. Diane H. Bordart, “L’immagine di Carlo V...”, 119.

<sup>266</sup> Miguel Falomir, “El retrato de corte...”, 117.

<sup>267</sup> Javier Portús, “El retrato cortesano...”, 24-25.

vestimentas lujosas, insignias, medallas, camafeos con efigies reales, retratos dentro de un retrato, estampas o la compañía de perros, niños, etc. Nada es casual, ni tampoco fruto de la estética o el azar, pues se trata de componentes seleccionados con una intencionalidad específica y fácilmente interpretable por el receptor-observador de la época.

Uno de los ejemplos más ilustrativos de estas obras connotativas se encuentra en el retrato de familia que Bernhard Strigel pintó para los Habsburgo hacia 1515 (Fig.23). En él aparecen el entonces emperador, Maximiliano I, su primera esposa María de Borgoña y, entre ellos, el hijo de ambos, Felipe I de Castilla. En primera línea, de izquierda a derecha, se sitúan los futuros Fernando I de Habsburgo, Carlos V y el cuñado de ambos, Luis II Jagellón.

En línea con lo expuesto anteriormente, basta observar el retrato para captar detalles de poder (los collares del Toisón de Oro, manto de armiño), lujo (diversas joyas de María y Luis, entre otras, con alto nivel de detallismo), calidad y diversidad en los tejidos (terciopelo, pieles, brocados, etc.), sombreros de alas con medallas y adornos propios de la cultura borgoñona, la interacción e incluso la ternura en el contacto de las diversas generaciones habsbúrgicas, y un largo etcétera.

Además, el lienzo fue encargado con motivo de la alianza establecida en 1515 entre los Habsburgo y los Jagellón, reinantes en Hungría y Bohemia, que implicaba los matrimonios de Fernando y de su hermana María con miembros de esta dinastía, y a quienes un retrato de esta naturaleza trataría de lanzar mensajes implícitos sobre las fortalezas dinásticas de sus nuevos parientes.

Estamos, por tanto, ante el vivo ejemplo de una obra que, más allá de sus calidades artísticas, ofrece al espectador un mensaje connotativo de familia, riqueza y poder.



**Fig. 23.** Retrato de la familia del emperador Maximiliano I, obra de Bernhard Strigel, ca. 1515.

**Fuente.** Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

Hubo, según Falomir, otro aspecto que incidió en la fuerza política del retrato de corte: lo que él denomina “emancipación del retrato de su marco arquitectónico”<sup>268</sup>, es decir, su capacidad para ser transportado y ejercer así funciones diplomáticas itinerantes y un efecto comunicativo y propagandístico más allá de la corte. En este sentido es interesante la reflexión que plantea Pierre Civil sobre las posibilidades que brindó a Carlos esa autonomía: “(...) había obrado siempre para mantener lo más estrechas posibles las relaciones entre los componentes de su familia (...) los intercambios de retratos ayudaron a fortalecerlas”<sup>269</sup>, considera. Voluntad que, sin embargo, trascendería lo meramente emocional:

A los profundos sentimientos fraternos, muy patentes en la abundante correspondencia privada del emperador, se añadía la plena conciencia de una comunidad de intereses políticos

<sup>268</sup> Miguel Falomir, “El retrato de corte...”, 110.

<sup>269</sup> Pierre Civil, “La familia de Carlos V: representaciones y política dinástica”, en *El linaje del Emperador* (Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 47.

que garantizaba el incremento y la conservación del patrimonio. La fidelidad al emperador y la confianza de éste constituyeron principios fundamentales en el ejercicio del poder durante la primera mitad del siglo XVI<sup>270</sup>.

El retrato emancipado, al igual que sucede en nuestros días con las fotografías oficiales, ayudó a implementar la presencia del monarca en todos los rincones del imperio y, por tanto, también a llevar a efecto esa labor de gobierno.

### 3.2.2. Primeras representaciones juveniles

Los primeros retratos exentos infantiles y juveniles del futuro emperador disimulaban su prognatismo: es el caso del expuesto en la romana *Galleria Borghese* (Fig.24.1), atribuido a Bernard Van Orley y fechado como el anterior en torno a 1515, o del conservado en el *Szépművészeti Múzeum* de Budapest (Fig.24.2), también obra creada por el bruselense hacia 1515-1516. En ambas, un Carlos lampiño y con media melena, alejado de la imagen varonil que se fraguará más adelante, viste como un conde flamenco, con jubón, camisa fruncida, manto con cuello vuelto y un sombrero de ala ancha oscuro, adornado con herretes y del que prende un medallón.

Luce la insignia del Toisón de Oro completa, no limitándose como en otras al icónico vellocino, y porta bajo el ala del sombrero sendos medallones de oro con un motivo heráldico: la doble C de su inicial (Carolus) y los eslabones yesqueros que fueron adoptados por Felipe el Bueno como un emblema ducal borgoñón. La diferencia fundamental entre las dos obras, por lo demás muy similares, reside en el semblante, ya que la posición oblicua del rostro en la aquincense agudiza el prognatismo habsbúrgico.

Un poco anterior, de hacia 1510 y englobada en lo que Javier Portús agrupa como “retratos infantiles”, sería la pequeña representación anónima de factura flamenca que se conserva en la *National Gallery of Scotland* (Fig.24.3), tradicionalmente atribuida a Berndard Van Orley<sup>271</sup>, si bien “hoy se tiende a pensar que es obra de Jacques van Laethem”, dirá Portús<sup>272</sup>.

---

<sup>270</sup> *Ibidem*

<sup>271</sup> Fernando Checa, *La imagen del héroe...*, 34.

<sup>272</sup> Javier Portús, “Carlos V, niño”, ficha de la obra en *El linaje del emperador*, 216.

Para Matteo Mancini, esta obra “se considera como un punto intermedio entre los retratos infantiles y los de adolescencia”<sup>273</sup>. Fernando Checa, por su parte, se refiere a todos ellos como creaciones donde “la indecisión y la falta de personalidad del joven príncipe parecen ser los rasgos más señalados”<sup>274</sup>; o, como expresa Natividad Sánchez, “(...) la indecisión y una personalidad aún no construida quedan patentes (...), como en casi todos los retratos de esa época”<sup>275</sup> Sólo la presencia del Toisón anuncia, en palabras de Portús, “responsabilidades que el futuro deparará al entonces niño”.<sup>276</sup>



**Fig. 24.** Retratos juveniles de Carlos V. Izquierda (Fig.24.1, ca.1515) y centro (Fig.24.2, ca.1515-1516), atribuidos a Van Orley. Derecha (Fig.24.3, ca.1510), atribuida a Jacques Van Laethem.

**Fuentes.** Galleria Borghese, Roma, Italia - Szépművészeti Múzeum, Budapest, Hungría - National Gallery of Scotland, Edimburgo, Reino Unido.

Todo lo expuesto también podría hacerse extensivo a creaciones algo posteriores como el busto anónimo de piedra conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (Fig.25.1), que Miguel Ángel Elvira<sup>277</sup> pone en relación con otros dos de terracota policromada: uno atribuido a Conrad Meit, conservado en el *Museum voor schone Kunste* de Gante (Figura 25.2), y otro del mismo autor expuesto en el *Gruuthusemuseum*, de Brujas (Fig. 25.3). Las tres obras vieron la luz hacia 1520, y aunque en ellas es posible reconocer al personaje, prima el carácter ensimismado y plano del mismo; y con ello, entendemos, también la función política frente a la identidad personal.

<sup>273</sup> Matteo Mancini, “Carlos V con ocho años”, ficha de la obra en *Carolus...*, 187.

<sup>274</sup> Fernando Checa, *La imagen del héroe...*, 35.

<sup>275</sup> Natividad Sánchez, “Carlos V, de Jerónimo Hoffer”, ficha de la obra en *El linaje del emperador*, 226.

<sup>276</sup> Fernando Checa, *La imagen del héroe...*, 35.

<sup>277</sup> Miguel Ángel Elvira, “Busto de Carlos V”, ficha de la obra en *Carolus*, 212.





**Fig. 25.** Bustos de Carlos V elaborados hacia 1520. De izquierda a derecha, el primero (Fig.25.1) es obra anónima sin policromar, mientras que los dos restantes (Fig.25.2, centro, y Fig.25.3, derecha), policromados, se atribuyen a Conrad Meit.

**Fuentes.** Museo Nacional de Escultura, Valladolid, España - Museum voor schone Kunste, Gante, Bélgica - Gruuthusemuseum, Brujas, Bélgica.

En todas estas representaciones se han obviado elementos propios de la cultura caballeresca, salvaguardando el sentido profundo del Toisón de Oro, que abordaremos en otro apartado de este estudio.

Por el contrario, sí aparecen de manera muy explícita en un retrato que se conserva en la *Kunsthistorisches Museum* de Viena (Fig. 26), fechado entre 1512 y 1515, donde Carlos porta, según Mancini, una armadura con decoraciones doradas que Maximiliano habría encargado para su nieto en torno a esas fechas<sup>278</sup>.

Aquí el joven Habsburgo aparece elevando una espada con la mano izquierda, mientras que apoya la derecha sobre un puñal colgado al cinto. El Toisón será de nuevo “(...) única referencia directa a su estatus”<sup>279</sup>, como explica este autor, aunque también fortalece la idea de linaje, de pertenencia a la que era posiblemente la familia más poderosa de Europa.

También sorprende el carácter esquemático e impersonal en los rasgos faciales del futuro emperador, que “aún no están desarrollados, dándole una delicadeza que mejora de manera significativa su aspecto fisonómico”<sup>280</sup>, añade.

<sup>278</sup> Matteo Mancini, “Carlos V con la espada en alto”, ficha de la obra en *Carolus*, 188.

<sup>279</sup> *Ibidem*

<sup>280</sup> *Ibidem*



Fig. 26. Retrato de Carlos V con la espada en alto, ca. 1512-1515.

Fuente. Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

### 3.2.3. La alargada sombra de Erasmo

Sin embargo, hay una conexión transversal mencionada por Checa en torno a las primeras representaciones pictóricas del Habsburgo, y es la plasmación de una sencillez y de una simplicidad, en todos los parámetros, que casa perfectamente con lo defendido por Erasmo de Rotterdam, preceptor del joven Carlos a partir de su adolescencia. Ya en el *Enchiridion militiis Christiani* (1503), concretamente en los capítulos XXXVI y XXXVII aludirá a los peligros de la ambición o al deseo de honor y autoridad, así como al entusiasmo y al orgullo, respectivamente; algo que retoma después en *Institutio principis christiani* (1515), compuesta expresamente para su pupilo.

La consecuencia directa es sintetizada por Checa en estas palabras: “Su figura no sufre ningún tipo de transformación mítica o heroica”<sup>281</sup>, manifiesta. Primarían, por tanto, esos valores puristas e impregnados de erasmismo sobre el factor estético; en este sentido, entendemos que en “(...) un Carlos flamenco teñido aún de contenido medieval”<sup>282</sup>, de acuerdo con su criterio, se antepondrían los rasgos de un *miles Christi*, o de un *princeps*

---

<sup>281</sup> Fernando Checa, *La imagen del héroe...*, 34.

<sup>282</sup> *Ibidem*

*christianus*, antes que la fisonomía característica de este joven miembro de la familia Habsburgo.

### **3.2.4. Del *princeps christianus* al *Divus Carolus V Imperator*: la transformación de la imagen imperial basada en la analogía con los emperadores clásicos**

Sin embargo esa “discreción representativa”, como la llama el profesor Checa, “(...) se quiebra poco a poco a partir de 1520, tras la coronación imperial de Aquisgrán (...)”<sup>283</sup>; o tal y como afirma este autor en otro de sus trabajos, “(...) va a ser la primera incidencia de carácter importante en el proceso creativo de la imagen de Carlos”<sup>284</sup>. Habrá otros puntos de inflexión que determinen ese viraje estético y estilístico, reconoce Rubio Moraga: “(...) la dinámica de los hechos militares y políticos de Carlos V, su necesaria glorificación, su activa integración en el mundo europeo del siglo XVI cada vez más culturalmente italianizado, harán imprescindible la elaboración de una auténtica imagen mítico-heroica del emperador”<sup>285</sup>, sentencia.

A lo largo de esa tercera década de la centuria tuvieron lugar tres episodios de trascendencia extraordinaria para la vida y la imagen de Carlos, que también ejercerán una influencia notable en esa transformación que cita Rubio: la batalla de Pavía (1525), sus bodas en Sevilla con Isabel de Portugal (1526) y el *Saco de Roma* (1527)<sup>286</sup>. Todos ellos fueron debidamente aprovechados desde la perspectiva propagandística, según veremos.

Concretamente los desposorios hispalenses, además de a unas entradas reales cuyos estilos constituían una novedad importante en el marco urbano de Sevilla y a los fastos analizados al detalle por las crónicas que recoge Mónica Gómez-Salvago<sup>287</sup>, también dieron lugar a una producción artística paralela en arquitectura, urbanismo, elementos efímeros o recursos pictóricos a la que también se refiere Checa, calificando los retratos colocados ex profeso en los arcos triunfales como “a medio camino entre la

---

<sup>283</sup> Fernando Checa, “El origen de la imagen de Carlos V”, en *Carolus*, 176.

<sup>284</sup> Fernando Checa, *La imagen del héroe...*, 35-37.

<sup>285</sup> Ángel Luis Rubio Moraga, “La propaganda carolina...”, 122-123.

<sup>286</sup> Los acontecimientos de Pavía y Roma serán analizados en el siguiente capítulo.

<sup>287</sup> Mónica Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos (estudio y documentos)* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1998).

representación imperial y el retrato alegórico, hasta el momento ausente en la iconografía de Carlos V”<sup>288</sup>. Fue un paso notable en la transformación de su imagen.

Pese a su carácter heterogéneo, tanto en orígenes como en motivaciones políticas y espacios geográficos, estos tres puntos de inflexión contribuyen a transformar la imagen imperial, generando la necesidad de abandonar los cánones borgoñones para acercarse progresivamente a otros más transversales. La efigie carolina debía ser acorde al carácter heterogéneo de su pueblo y de sus reinos, y por ello los pasos progresivos del Habsburgo se encaminan desde el limitado marco de las tradiciones borgoñonas hacia un “(...) poder universal y global (...)”<sup>289</sup>, parafraseando a Alejandro Bancalari. Ciertos pasos transitados en la segunda mitad de este decenio dejan entrever la transformación estética en ciernes.

#### 3.2.4.1. Nuevos cambios en la representación visual de Carlos V

Sin embargo, no será hasta finales del mismo cuando la retratística carolina viva su momento decisivo. Las gestas de Pavía y los demás hechos citados ejercieron una influencia notoria, pero la transformación definitiva de un *princeps christianus* en el *Divus Carolus V Imperator* será consecuencia de su coronación imperial en Bolonia y del primer encuentro entre el emperador y Tiziano. Dos circunstancias que confluyen en Italia, donde en palabras de Diane Bodart “(...) Carlo V trovò infatti la sua imagine trionfale, quell’immagine che doveva poi imporsi come referente per l’Europa intera”<sup>290</sup>.

Ahora bien, de las reflexiones que añade esta autora podría deducirse que el cambio no fue radical ni homogéneo en todos los territorios del imperio, sino que existió un periodo transición: “Gli anni tra il 1529 e il 1533 segnarono un vero e proprio periodo di sperimentazione per la raffigurazione della nuova immagine imperiale di Carlo V”, señala, añadiendo que durante estos cuatro años “si cimentarono artisti di culture diverse, italiani, tedeschi, e fiamminghi (...)”<sup>291</sup>.

---

<sup>288</sup> Fernando Checa, *La imagen del héroe...*, 38.

<sup>289</sup> Alejandro Bancalari Molina, *Orbe Romano e Imperio Global. La Romanización desde Augusto a Caracalla* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2007), 145.

<sup>290</sup> “(...) Carlos V encontró de hecho su imagen triunfal, aquella imagen que debía imponerse después como referencia para toda Europa”. Traducción propia. Diane H. Bodart, “L’immagine di Carlo V...”, 126.

<sup>291</sup> “(...) los años entre 1529 y 1533 constituyeron un verdadero periodo de experimentación para la representación de la nueva imagen imperial de Carlos V”, “(...) probaron suerte artistas de culturas diversas, italianos, alemanes y flamencos...”. Traducción propia. *Ibidem*, 129.

### 3.2.4.2. Tiziano, el nombre propio de la transformación

Pese a la relevancia histórico-artística y propagandística de todo lo expuesto, serán Tiziano y su capacidad para el retrato regio quienes alcancen “la palma della vittoria di questo tacito concorso europeo”<sup>292</sup>, expresa Diane Bodart con cierto humor. De hecho, como ya explicamos en un trabajo derivado de esta tesis, el veneciano fue “(...) la herramienta decisiva para transformar la imagen del emperador del estilo local borgoñón al universal de corte clásico”<sup>293</sup>; y los efectos de sus servicios comenzaron a observarse pronto.

Sobre la apariencia de la primera de sus obras, hoy perdida, sólo pueden establecerse conjeturas a través de un grabado de Giovanni Britto (Fig.27.1) y de una copia que Rubens realizara a comienzos del siglo XVII, conservada hoy en una colección privada del Reino Unido (Fig.27.2).



**Fig. 27.** Aspecto del emperador en obras de hacia 1530. A la izquierda, grabado de Giovanni Britto representando a Carlos V con armadura y espada en alto (Fig.27.1), ca. 1535; a la derecha (Fig.27.2), lienzo de Carlos V realizado por Rubens a principios del siglo XVII siguiendo modelos tizianescos.

**Fuente.** Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos – Colección privada <[www.artfund.org](http://www.artfund.org)>.

<sup>292</sup> *Ibidem*

<sup>293</sup> Carlos Jesús Sosa Rubio y José Antonio Muñiz Velázquez, “La evolución del color en la retratística carolina y su relación con la estrategia propagandística imperial: aportaciones de Tiziano”, *Mirabilia Journal. Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages* 31 (2020/2): 161.

Ambas creaciones poseen notables diferencias, pero suponen un giro radical hacia la concepción clásica del emperador. En las dos, como puede observarse, Carlos ya protagoniza una transformación en su aspecto, desterrando para siempre el corte de pelo borgoñón; asimismo es representado de medio cuerpo, luciendo Toisón de Oro y armadura, al tiempo que alza la espada con la mano derecha. Matteo Mancini opina que, con este gesto, “Tiziano habría adaptado la tradición nórdica del emperador con la espada en alto a caracteres formales más cercanos al género del retrato de estado, propio de la pintura veneciana de la primera mitad del siglo”<sup>294</sup>.

Esa tradición a la que se refiere Mancini puede ser rastreada fácilmente a través de las creaciones artísticas centroeuropeas, como se aprecia en estas tres imágenes correspondientes a los siglos XV y XVI (Fig.28). Pese al empleo de formatos y técnicas distintos –numismática, pintura y xilografía, en estos casos-, la espada en alto como signo de valor y de poder se mantiene, sin embargo, como una constante.



**Fig. 28.** Representaciones de personajes que presentan la espada en alto. De izquierda a derecha, medalla con la imagen del elector Augusto de Sajonia, ca. 1553; Judit con la cabeza de Holofernes. Lucas Cranach el Viejo, ca.1530; y naipe de juego de cartas. Sacro Imperio Romano Germánico, ca.1455.

**Fuente.** Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

Por lo que respecta al lienzo original de Tiziano, que al parecer desapareció el 13 de marzo de 1604 durante el incendio acaecido en el Alcázar de Madrid, tuvo una extraordinaria trascendencia, ya que fijó un paradigma. De ahí que Marsel Grosso lo

---

<sup>294</sup> Matteo Mancini, “Reseña de Carlos V con la espada en la mano, de Giovanni Britto”, en *Carolus...*, 266.

considere “modelo paradigmatico per tutta la ritrattistica cesarea”, pues ayuda a comprender “(...) con quanta fedeltà si allineassero alle preferenze del mecenatismo imperiale i capitani e i funzionari al servizio dell’Asburgo”<sup>295</sup>. Volveremos sobre este asunto más adelante.

Ya hacia 1533 llegaría el gran retrato cortesano de este periodo, o primer “retrato de aparato”, como lo denomina Checa<sup>296</sup>, y sin duda un hito en la representación del monarca. Se trata de ‘Carlos V con un perro’, del que existen al menos dos versiones: una del pintor alemán Jacob Seisenegger (Fig.29.1), y la otra de Tiziano (Fig.29.2).

Hay un debate intenso sobre quién copió a quién. Falomir, por ejemplo, argumenta que fue Tiziano quien interpretó la creación del centroeuropeo, ya que éste venía representando de cuerpo entero al emperador desde 1530 –existe otro retrato suyo en el mallorquín palacio de la Almudaina- y de acuerdo con una carta dirigida a Fernando de Austria concluye que el autor pintó la escena del natural<sup>297</sup>.

Sin embargo Fernando Checa, basándose en unos estudios radiológicos efectuados en el Museo del Prado, opina que fue Tiziano quien creó “una pintura con el modelo delante”, mientras que su homólogo teutón “copia de la pintura ya realizada”<sup>298</sup>.

---

<sup>295</sup> “(...) modelo paradigmático de toda la retratística cesárea”, “con qué grado de fidelidad se alinearon con las preferencias del mecenazgo imperial los capitanes y los funcionarios al servicio del Habsburgo”. Traducción propia. Marsel Grosso, “Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530)”, en *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, a cura di Simona Brunetti (Bari: Edizioni di Pagina, 2016), 93.

<sup>296</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 44.

<sup>297</sup> Miguel Falomir, “Carlos V con un perro”, ficha de la obra en *El retrato del Renacimiento*, 379-380.

<sup>298</sup> Fernando Checa, “Carlos V con un perro”, ficha de la obra en *Carolus*, 267.



**Fig. 29.** Carlos V con un perro, versión de Jacob Seisenegger (izq., Fig.29.1), y lienzo homólogo en versión de Tiziano (der., Fig.29.2).

**Fuentes.** Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Viena, Austria (izq.) y Museo Nacional del Prado, Madrid, España (der.).

Al margen de cuestiones técnicas que poco aportan a la temática de nuestro estudio, sí es importante señalar que tanto Checa como Falomir coinciden en la mayor calidad del lienzo tizianesco, así como en la importancia que tuvo para la conformación de la imagen cortesana y clásica de Carlos: “(...) Tiziano, desarrollando un tipo de retrato muy practicado en el Norte por artistas como Lucas Cranach, Antonio Moro y el mismísimo Seisenegger, lo eleva a unas cotas de calidad hasta entonces nunca vistas”, sentencia Fernando Checa<sup>299</sup>.

Observamos que el Vecellio ha querido focalizar todas las miradas hacia la figura regia, y para ello reduce la porción representada del perro, coprotagonista de la escena, y otorga al fondo “(...) la más sumaria técnica de la pintura veneciana”, en palabras de Checa, difuminándolo frente al detallismo de que hace gala su homólogo alemán. Aun así, este profesor considera que Tiziano frente a Seisenegger “nos aporta mucha más información

---

<sup>299</sup> *Ibidem*



sobre el vestido y ornamentos imperiales”<sup>300</sup>, tal vez porque su mayor calidad pictórica nos permite apreciar con más nitidez la riqueza de los tejidos y sus texturas.

Por tanto este cuadro de Tiziano presenta tres fortalezas comunicativas importantes frente a la obra de Seisenegger: un Carlos de rostro idealizado, en línea con lo que se esperaba de un César, sin prognatismo y esbozando una tenue sonrisa que relaja su expresión; una figura protagonista que focaliza todas las miradas gracias a una reducción sustancial del contexto y los elementos que lo enmarcan; y a través de la capacidad pictórica del veneciano también se aprecian con nitidez unas calidades y texturas en su magnífico vestuario, descrito al detalle por Falomir como “*robon* o media capa plateada con pelliza, jubón marrón con brocados en plata, pantalón, sombrero negro y borceguíes blancos”<sup>301</sup>; atuendo que guarda escasa relación con el que lucía en las tablas de Van Orley, Amberger, Cranach e incluso van Cleve.

En relación a la vestimenta exhibida, este autor añade una cuarta reflexión muy interesante: la mezcla de prendas cortesanas como el citado *robon* y también militares, caso del jubón marrón y de los pantalones, típicos de los lansquenets, “proyectaba una imagen que aunaba refinamiento y poder, pero que sobre todo proclamaba su dominio [de Carlos] sobre Italia”<sup>302</sup>.

Amanece, en consecuencia, un nuevo soberano con una imagen más transversal, más sublime, de mayor lujo y poder, que va dejando atrás aquellas representaciones austeras impregnadas del espíritu erasmista o de costumbres borgoñonas. Y, además, un Carlos que como sus predecesores de la época clásica también ejercerá el mando a lo largo y ancho de la península Itálica.

A lo largo de los años siguientes, el maestro véneto irá profundizando en esta línea de trabajo. Tiziano había revolucionado la imagen del monarca a través de tres pasos concretos: acometiendo una “*rivoluzione pilífera*”, en palabras de Bodart, que le permitía conectar estéticamente con sus predecesores en la Roma clásica e incluso matizar la prominencia del mentón; apostando por un “*velo di ambiguità*”, enuncia esta misma autora, que no sólo tiene traducción en rasgos físicos sino también en la vestimenta y en sus modos de representación, de manera que la estética imperial no se asociara en exceso

---

<sup>300</sup> *Ibidem*

<sup>301</sup> Miguel Falomir, “Carlos V con un perro”, ficha de la obra en *El retrato del Renacimiento*, 380.

<sup>302</sup> *Ibidem*

a una de las posesiones habsbúrgicas, frente a lo que ocurría antes con la referencial Borgoña; y por último eligiendo formatos “di maggiori dimensioni” frente al tradicional busto borgoñón, óptimos para subrayar “l’importanza del personaggio” y que sólo contarían con muy escasos precedentes, como el ya descrito de Seisenegger<sup>303</sup>.

A partir de entonces, en la década de los años cuarenta se alcanza según Checa el “momento culminante por lo que se refiere al desarrollo del retrato cortesano en relación con el Emperador”<sup>304</sup>, que iría evolucionando progresiva pero inexorablemente hacia esa obra cumbre que es el retrato ecuestre *Carlos V en la batalla de Mühlberg*.

### 3.2.4.3. De la *maiestas sacra* a la *maiestas imperialis*: el retrato en acto de audiencia, analogía formal del emperador con el Sumo Pontífice

Tras la asunción del gran formato por parte del emperador, la representación pictórica de cuerpo entero “(...) quedaría indisolublemente asociada al retrato de corte”, asegura Falomir. Sin embargo, el maestro véneto –en este caso, con la colaboración de su taller– realizaría una segunda aportación de notable interés: la plasmación del Habsburgo “sentado y en acto de audiencia (...), adoptando una tipología hasta entonces reservada al papado”<sup>305</sup> (Fig.30).



**Fig. 30.** Retrato de Carlos V sentado, obra de Tiziano y taller, ca.1547. A la derecha, retrato del papa Paulo III, también del maestro véneto, ca.1543.

**Fuentes.** Alte Pinakothek, Munich., Alemania (izq.) y Museo di Capodimonte, Nápoles, Italia (der.).

<sup>303</sup> Diane Bodart, “L’immagine di Carlo V...”, 129-130.

<sup>304</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 46.

<sup>305</sup> Miguel Falomir, “El retrato de corte”, 118.

Además, como afirma Fernando Checa, serán estos retratos de finales de los años 40 “donde el proceso de distanciamiento y la insistencia en los aspectos mayestáticos del aparato encuentran su punto más alto”, recordando que además de a Carlos, Tiziano también retratará a la ya fallecida emperatriz Isabel y al futuro rey Felipe II<sup>306</sup>, así como a otros parientes del emperador.

Es en torno a estas fechas “cuando el tipo de retrato de guerrero triunfante alcanza su culminación”<sup>307</sup>, opina Checa, eclosionando con fuerza un concepto, *maiestas imperialis*, en torno al cual gira el desarrollo de la figura mítica del Habsburgo<sup>308</sup>. Es de justicia reconocer en este marco no sólo la capacidad del retratista Tiziano o algo después de otros como Leone y Pompeo Leoni, sino también la participación animosa de las familias más poderosas -y favorecidas por el César- de Italia, entre ellas los Medici, los Gonzaga y los Sforza o figuras de la talla de Alfonso de Ávalos o de Andrea Doria.

Todos en su conjunto ofrecían un servicio a la imagen imperial bastante similar al de los actuales prescriptores, y sumando esfuerzos a la corte, a las ciudades o a otros nobles y responsables de la Administración como los sucesivos virreyes napolitanos, no solo establecían una pluralidad de voces con solvencia y prestigio, o una suerte de polifonía donde todos eran actores en mayor o menor medida, sino que también contribuían a difundir los nuevos códigos éticos y estéticos carolinos: a veces reflejándolos por imitación, a veces incluso condicionándolos. Así, los valores imperiales se veían proyectados a través de canales diversos; y en ese marco, la influencia del retrato, sea pictórico o escultórico, es una evidencia incuestionable.

### **3.2.5. Símbolos, divisas y heráldica: efecto multiplicador sobre la imagen imperial**

Una de las funciones principales que tienen a su cargo el artista de Corte y los intelectuales cercanos a la misma es, en palabras de Encarnación de la Torre García, “(...) dar a conocer y desarrollar una nueva iconografía áulica capaz de transformar en imágenes

---

<sup>306</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 46.

<sup>307</sup> *Ibidem*

<sup>308</sup> *Ibidem*

‘entendibles’ los conceptos teóricos de la Monarquía (...)”<sup>309</sup>, dado que el rey se vería sin ella francamente aminorado: “(...) la imagen es una figura, una ficción, una representación figurativa que vacía el cuerpo mortal del rey y lo substituye por un cuerpo místico”, señala Lisón Tolosana, añadiendo: “La imagen hace al Rey (con mayúscula siempre), el Rey es verdaderamente su imagen y detrás de ella hay solamente agazapado un hombre de carne mortal, un ser corriente”<sup>310</sup>.

Estas afirmaciones contactarían con la creencia en los dos cuerpos del rey, basada en la *Common Law* y magistralmente desarrollada por Ernst H. Kantorowicz en su estudio homónimo, que le lleva a afirmar la presencia de un cuerpo físico, sujeto “(...) a las debilidades propias de la infancia o la vejez (...)”, y otro político, “(...) invisible e intangible, formado por la política y el gobierno, y constituido para dirigir al pueblo (...)”<sup>311</sup>. Ambos constituyen, a juicio de este autor, “una unidad indivisible, conteniéndose cada uno en el otro”, aunque no duda en afirmar la supremacía del cuerpo político sobre el físico, dado que en él “(...) residen fuerzas realmente misteriosas, que actúan sobre el cuerpo natural mitigando, e incluso eliminando, todas las imperfecciones de la frágil naturaleza humana”<sup>312</sup>.

Aunque ese binomio es consecuencia directa de su regia condición, es indudable que el monarca debe fabricarse una imagen, y es ahí donde las herramientas se multiplican; así, de la Torre habla de “emblemas, empresas, jeroglíficos, divisas, atributos, símbolos, alegorías, etc.” como “(...) vehículos más usados para crear y difundir la nueva imagen”<sup>313</sup>. De todos estos elementos, que poseen un indudable valor histórico y simbólico, hay tres que destacan sobremanera, en las que vamos a detenernos: la divisa de las columnas de Hércules, el águila bicéfala y el Toisón de Oro. Todas ellas confluyen en la heráldica imperial, que será asimismo un método efectivo para hacer a la Corona presente en cada rincón del Imperio.

---

<sup>309</sup> Encarnación de la Torre García, “Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII”, *Historia y Comunicación Social* 5 (2000): 13.

<sup>310</sup> Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias* (Madrid, Espasa Calpe, colección Austral, 1991), 184.

<sup>311</sup> Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval* (Madrid: Akal, 2018), 41-42.

<sup>312</sup> *Ibidem*, 43.

<sup>313</sup> Encarnación de la Torre, “Los Austrias y el poder...”, 15.

### 3.2.5.1. Las columnas de Hércules

Afirma Juan Eduardo Cirlot que una pareja de columnas “(...) simbolizan, cósmicamente, la eterna estabilidad”, elementos que aludirían asimismo al Templo de Salomón como ejemplo de la construcción absoluta y esencial, mientras que el hueco que dejan al centro actuaría, en opinión de este autor, como “la entrada a la eternidad”<sup>314</sup>. Sin embargo, aun no negando el significado simbólico que podría residir en estos elementos arquitectónicos, es cierto que la célebre divisa *Plus Oultre* o Plus Ultra, asociada indisolublemente a las columnas de Hércules y, por reducción, a la propia figura personal de Carlos V, tuvo su origen en Luigi Marliani, también conocido como Luigi Marliano y Luis Marliano, humanista milanés y médico del emperador, quien la crearía en 1516 “(...) quizás con motivo del decimoctavo capítulo de la Orden del Toisón de Oro en la catedral de Santa Gúdula de Bruselas”<sup>315</sup>, señalan Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya.

A este respecto, añade Earl E. Rosenthal: “For Charles it was a meeting of exceptional importance. It was the first at which he was to preside as Master or *Chef et Souverain*”<sup>316</sup>. En el siguiente capítulo general de la Orden, celebrado en la catedral de Barcelona entre los días 5 y 8 de marzo de 1519, el emblema Plus Ultra, situado entre las dos columnas de Hércules, ya figura en uno de los paneles de la sillería del coro que pintara Juan de Borgoña. De acuerdo con Rosenthal, el lema de 1516 mantenía su forma borgoñona, *Plus Oultre*, mientras que en Barcelona ya aparece la latina: “(...) the Latin form PLUS ULTRA seems to have been invented in Spain at the end of 1517”<sup>317</sup>, manifiesta

La descripción del emblema es abordada por este mismo autor: “Charles’s device was composed of two sturdy columns rising from the sea and joined by the sinuous curves of a banderole bearing the motto *Plus Ultra*”<sup>318</sup>, señala. Por lo que respecta a su posible sentido interpretativo, este autor manifiesta que de acuerdo con buena parte de los historiadores y emblematistas del siglo XVI, “(...) it was conceived to predict the growth

---

<sup>314</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Madrid: Siruela, 2006), 146.

<sup>315</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2020), 91.

<sup>316</sup> Earl E. Rosenthal, “The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1) (1973): 201.

<sup>317</sup> *Ibidem*, 204.

<sup>318</sup> “El emblema de Carlos estaba compuesto por dos robustas columnas que se elevaban desde el mar y unidas por las sinuosas curvas de una banderola/filacteria donde figuraba el lema Plus Ultra”. Traducción propia. *Ibidem*, 198.

of his Spanish empire in the seemingly endless stretches of the New World”<sup>319</sup>. Parece que el origen de esa significación geopolítica estaría en Paulo Giovio, de acuerdo con Mínguez y Rodríguez Moya<sup>320</sup>.

Esa tesis *americanista* es compartida por Encarnación de la Torre, quien citando a Martín González, también le atribuye un significado heroico, “derivado de los propósitos de Ulises de navegar más allá del Estrecho de Gibraltar”, de manera que el Habsburgo:

(...) hace suya la metáfora del célebre Píndaro de dirigirse –Ad Hercules columnas- y sobrepasarlas, entregándose a nuevas navegaciones que tienen una clara explicación si recordamos el reciente descubrimiento de América<sup>321</sup>.

Marcel Bataillon habría desafiado la hipótesis más tradicional y, de acuerdo con lo expuesto por Girolamo Ruscelli, arrojaría una segunda línea interpretativa: “(...) that Charles woved to go far beyond the old navigational limits and that he intended to surpass the ancient hero in valor, fame and glory”<sup>322</sup>. De acuerdo con estas interpretaciones del maestro galo, Carlos sería aún más poderoso que Hércules, pues él no sobrepasó sus columnas homónimas (NON PLUS ULTRA), mientras que los dominios carolinos se extendían mucho más allá, dejando constancia de este poder en su propia divisa.

Por consiguiente, sobrepasar tanto los límites de navegación tradicionales como a los héroes clásicos en valor y gloria puede ser un concepto más político que geográfico, y para el joven Carlos, en vísperas de hacerse con la corona española, una declaración de intenciones. De hecho, Mínguez y Rodríguez Moya afirman que este *motto*, “(...) recogiendo ideas erasmistas”, también se refiere “(...) al establecimiento de un Imperio Cristiano Universal extendido hacia oriente, en Tierra Santa, y hacia África”<sup>323</sup>.

No debe olvidarse, como señalan ambos autores, que en 1516, año de la creación del lema que nos ocupa, también vio la luz *Institutio Principis Christiani*, espejo de príncipes que Erasmo dedicó al joven Carlos, y que tanta influencia ejercería en su visión juvenil del mundo y del gobierno. Asimismo, este autor había abordado precisamente la historia de

---

<sup>319</sup> “(...) fue concebido para predecir el crecimiento de su imperio español en las extensiones aparentemente interminables del Nuevo Mundo”. Traducción propia. *Ibidem*

<sup>320</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo...*, 263.

<sup>321</sup> Encarnación de la Torre García, “Los Austrias y el poder...”, 19.

<sup>322</sup> Earl E. Rosenthal, “The Invention of the Columnar...”, 198.

<sup>323</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo...*, 262-263.

Hércules y sus columnas, vinculando éstas a España, en el capítulo “Ad Herculis columnas” de otra de sus obras, *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt...*<sup>324</sup>.

Además, de este modo Carlos reforzaba su vinculación personal con España y con la casa real hispana, pues de acuerdo con la tradición Hércules sería el fundador legendario de la misma: “Según el mito, el héroe había visitado la Península y sus descendientes constituyeron la Casa de Navarra y la Casa de Borgoña”<sup>325</sup>, relatan Mínguez y Rodríguez.

Esa comunión entre el Habsburgo, Hércules y el emblema de Marliani, de un lado, y los valores erasmistas, de otro, se puso de manifiesto durante la entrada regia protagonizada por el monarca en Sevilla con motivo de su boda, como ya recogimos en un trabajo anterior:

(...) los orígenes míticos de la capital hispalense conectan con la mitología clásica a través de Hércules –“Hércules me edificó”, rezaba una placa colocada en la segunda mitad del siglo XVI sobre la desaparecida Puerta de Jerez. Por eso se trazó un relato a través de siete arcos efímeros que, combinando textos murales e imágenes de distintos formatos, establecía una relación entre el lema imperial Plus Ultra, estrechamente relacionado con el héroe hijo de Júpiter, y virtudes tradicionales cristianas que han de servir como guía para el buen gobernante<sup>326</sup>.

También en Sevilla, como refleja el profesor Vicente Lleó, el emblema de las columnas de Hércules, así como otros que tan presentes estuvieron durante esta entrada triunfal, fueron trasladados a piedra en la fachada de las Casas del Cabildo (Fig.31.1), cuya construcción se inició poco después<sup>327</sup>. Y ya bajo el reinado de Felipe II, cuando entre 1574 y 1578 se llevaron a efecto las obras de acondicionamiento de la Alameda de Hércules, ubicaron en su cabecera “dos monumentales columnas con las estatuas de Hércules y Julio César”<sup>328</sup> (Fig.31.2), manifiesta este autor.

---

<sup>324</sup> La edición que hemos consultado es: Desiderio Erasmo, *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt, Paulli Manutii studio, atque industria, doctissimorum Theologorum consilio ...* (Florenca: Apud Intas, 1575), 892-893. Accesible a través del siguiente enlace: <<https://onb.digital/result/1030FF04>> [Consultado: 31/03/2022].

<sup>325</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo...*, 262-263.

<sup>326</sup> Carlos Jesús Sosa Rubio, “Las entradas reales durante el reinado de Carlos V como herramienta de comunicación ascendente y descendente: objetivos y recursos”, en *La fiesta y sus lenguajes*, eds. Francisco Ollero Lobato y José Jaime García Bernal (Huelva, UHU.ES Publicaciones, 2021)”, 80.

<sup>327</sup> Vicente Lleó, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2012), 271.

<sup>328</sup> *Ibidem*, 274.



**Fig. 31.** Imagen de columnas rematadas por coronas imperiales (Fig.31.1, izq.), y enlazadas por cartela con el lema Plus Ultra. Fachada del Ayuntamiento de Sevilla, primer tercio del siglo XVI. A la derecha, columnas romanas ubicadas en la cabecera de la Alameda de Hércules (Fig.31.2), coronadas por sendas esculturas de Hércules (izq.) y Julio César (der.).

**Fuente.** Fotografías del autor de este estudio.

El uso de las columnas y del lema Plus Ultra, como explica Fernando Checa, fue cada vez más habitual, pues “[a]parecen en cualquier lugar o momento como representación del Emperador: desde encuadernaciones de libros a medallas, armas pesadas o de parada, hasta en los relieves de cualquier edificio de la época”<sup>329</sup>. Una dispersión sin duda intencional que contribuyó a vertebrar una imagen muy concreta del rey emperador, asociándolo por una parte a la tradición de las Coronas hispanas y, por otra, a los valores heroicos propios del hijo de Júpiter y de Hera.

### 3.2.5.2. El águila bicéfala

Explica Roy Strong que en la misa celebrada en la catedral de Mesina (Italia) al día después de celebrarse la entrada triunfal carolina en agosto de 1535, los asistentes pudieron contemplar una extraordinaria puesta en escena que combinaba las artes aplicadas, el factor celebrativo y la reivindicación política:

Suspended above the nave of the cathedral was a model of Constantinople with the Turkish arms over it. After the Gospel had been read an amazed congregation saw an imperial eagle

<sup>329</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 119.



soar through the air and lead an attack on the city in the middle of which, when the Turkish arms had been vanquished, a cross suddenly appeared<sup>330</sup>.

El águila imperial, en este caso, actúa como representación metafórica del propio Carlos, cuyas acciones bélicas en Túnez, concluidas con éxito semanas antes de la entrada en esta urbe siciliana, no sólo habían aliviado la presión otomana a las puertas de Italia, sino que además habían impulsado la imagen de Carlos como “crusading emperor”<sup>331</sup>, en palabras de Strong.

Este distintivo, recuerda Checa, “(...) había sido, desde tiempo del Imperio Romano, uno de los atributos del Imperio”, y en palabras de este mismo autor, Pietro Aretino alude al águila “(...) como insignia de Júpiter y de Augusto, es decir, del padre de los dioses y del más ilustre de los emperadores”<sup>332</sup>. Exactamente afirma que la entregó Júpiter a Augusto; lo hace en una carta laudatoria fechada el 20 de mayo de 1536, donde el de Arezzo expone:

(...) che tiene acofi fra gli artigli l’Aquila; che diede Gioue ad Augufto. Ma i monftri; che prefero a far’guerra a Dio fur’meno infolenti; che non fon’le chimere; che vogliono combattere con Cefare; perche eſi ciò facendo, repugnarono folo a la natura; e coſtoro ciò operando repugnano folo a la natura, & a Dio (...) <sup>333</sup>.

En un contexto de victoria reciente sobre el islam, a la que alude Aretino, se pone de relieve “(...) el valor civilizador de la actividad de Carlos V, y opone el águila a los monstruos y quimeras que repugnan a la naturaleza y a Dios”<sup>334</sup>, señala el profesor Checa. Una clara lucha de símbolos representativos de culturas distintas.

Ahora bien, ¿qué significado tendría el águila bicéfala? Encarnación de la Torre manifiesta que su origen también está en Julio César “al unir su insignia personal con la de su rival Pompeyo”, y que posteriormente “(...) se convirtió en símbolo de los emperadores tanto occidentales como orientales”<sup>335</sup>. Juan Eduardo Cirlot, por su parte,

---

<sup>330</sup> “Suspendida sobre la nave de la catedral había una maqueta de Constantinopla con las armas turcas coronándola. Después de la lectura del Evangelio, una congregación asombrada vio un águila imperial volar por los aires y lanzar un ataque contra la ciudad en medio de la cual, cuando las armas turcas habían sido derribadas, apareció de repente una cruz”. Traducción propia. Roy Strong, *Art and Power...*, 82.

<sup>331</sup> *Ibidem*

<sup>332</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 200.

<sup>333</sup> “(...) que mantiene escondido entre las garras el águila que entregó Júpiter a Augusto. Pero los monstruos, que comenzaron a hacer la guerra contra Dios [Júpiter], fueron menos arrogantes que las quimeras, que quieren combatir contra el César. Porque ellos, actuando de tal modo, repugnarón sólo a la naturaleza, pero éstas actuando de tal modo repugnan a la naturaleza y a Dios (...)”. Traducción propia. Pietro Aretino, *Il primo libro de le lettere di Pietro Aretino* (Milán: G. Daelli e C. Editori, 1864), 152.

<sup>334</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 200.

<sup>335</sup> Encarnación de la Torre, *Los Austrias y el poder...*, 20.

recuerda que el águila, “pájaro de Dios” según Dante, cuando se hace bicéfala “(...) simboliza como todos los elementos dobles (Jano, Géminis, hacha doble, Jakin y Bohaz (...) el dualismo de creación-destrucción, ascensión-descenso, ir-volver, dar vida-matar”<sup>336</sup>.

En el caso de Carlos V, y por extensión del resto de la Casa de Austria, esa dicotomía asociada al imperio podría ser, de un lado, la protección de los hijos de Dios, del nuevo pueblo de Israel, luchando contra el hereje, y de otro la instauración de una monarquía universal de corte clásico, que aglutinase bajo su protección a súbditos muy diversos. El *pastor bonus* y la *traslatio imperii*, la *maiestas*, la confluencia de los poderes religioso y político; en definitiva, lo cristiano y lo clásico confluyendo en una misma dinastía, y en una persona llamada a cambiar la Historia.

### 3.2.5.3. El Toisón de Oro

Como expone Fernando Checa, los comienzos de la orden caballeresca del Toisón de Oro se remontan al 10 de enero de 1430, cuando Felipe el Bueno anunció su creación en la ciudad de Brujas con motivo de su matrimonio, recién contraído con Isabel de Portugal:

Sería él quien nombraría a un número limitado de caballeros conforme a unos rigurosos estatutos que encontraban su base en los ideales caballerescos medievales, una mentalidad que el ducado de Borgoña trataba de exaltar y revivir en las últimas décadas de la Edad Media<sup>337</sup>.

El carácter simbólico del motivo elegido, un vellocino de oro, tiene su origen en *Αργοναυτικά* o *Las Argonáuticas*, obra más relevante de Apolonio de Rodas, en la que se narra la expedición de Jasón y un grupo de héroes, incluido el propio Hércules, a la región de la Cólquide, en Asia Menor, para hacerse con un vellón del carnero alado Crisómalo. Fijando su mirada en esta aventura mítica, Checa opina que el entonces duque de Borgoña, Felipe, y su círculo “(...) querían aludir a las peligrosas empresas y viajes que (...) habían realizado y realizaban en pos de difíciles metas (...) encontrando su base en el prestigioso mundo de la Antigüedad, el ejemplo profano que se había de seguir”<sup>338</sup>.

---

<sup>336</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 72.

<sup>337</sup> Fernando Checa, “El poder de los símbolos. La Orden del Toisón de Oro, la significación del ceremonial y los retratos de los reyes de España (siglos XVI-XVIII)”, en *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011), 11.

<sup>338</sup> *Ibidem*, 12.

Sin embargo, no es ésta la única alusión posible. Luis Fernando Fernández añade, citando a José Luis Sampedro Escolar, que el fundador pretendía “significar la riqueza lanar de su ducado (...) y el espíritu aventurero de los compatriotas de su tercera esposa, los portugueses, encarnados en los argonautas”<sup>339</sup>. Asimismo, mencionando las aportaciones de Demetrio E. Brisset Martín, recuerda Fernández que el vellocino, “cordero sacrificado”, también conecta con la imagen de Cristo, el Cordero de Dios, “como hace Calderón de la Barca en varios de sus autos sacramentales, calificando a Cristo como nuevo Jasón que rescata la humanidad”<sup>340</sup>, destaca. De hecho, la figura del vellocino también confluye con la historia bíblica de Gedeón, narrada en el capítulo 6, versículos 36 a 40, del Libro de los Jueces. Por otra parte, Encarnación de la Torre considera que el vellocino es, asimismo, “símbolo de pureza”<sup>341</sup>.

Toda esta amalgama de valores e interpretaciones en torno al mítico Crisómalo confluye en la figura de Carlos, como expone Demetrio E. Bisset, a través de su padre, Felipe, y de su abuelo, Maximiliano, cuyo matrimonio con la heredera borgoñona hizo que la orden pasara a la Casa de Austria, donde alcanzó su máximo esplendor<sup>342</sup>.

#### **3.2.5.4. Confluencia de los símbolos carolinos en los motivos heráldicos**

Asumiendo el espíritu caballeresco que impregna el origen y la propia naturaleza de la Orden del Toisón de Oro, en Carlos “(...) se construirá el modelo de héroe renacentista sobre la estructura del caballero medieval”, afirma Fernando Checa<sup>343</sup>. Y en torno a la Orden también se produjo lo que este autor denomina una “verdadera inflación heráldica”<sup>344</sup>, generándose la proliferación de todos estos elementos. En términos muy similares se expresan Jesús Carrillo y Felipe Pereda cuando, al referirse a los usos de la primera mitad del siglo XVI, aluden a una “revitalizada moda heráldica” que haría necesaria “(...) la urgente codificación de unas reglas (...)”<sup>345</sup>.

---

<sup>339</sup> Luis Fernando Fernández Sánchez, “El Toisón de Oro: de Felipe III “El Bueno” a Felipe VI” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017), 149.

<sup>340</sup> *Ibidem*

<sup>341</sup> Encarnación de la Torre, “Los Austrias y el poder...”, 20.

<sup>342</sup> Demetrio E. Brisset Martín, “Los símbolos del poder”, *Gazeta de antropología* 28 (2) (2012), <<http://hdl.handle.net/10481/21581>> [Consultado: 02/04/2022]

<sup>343</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 190.

<sup>344</sup> *Ibidem*, 192.

<sup>345</sup> Jesús Carrillo y Felipe Pereda, “El caballero: identidad e imagen en la España imperial”, en *Carlos V. Las armas y las letras* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 193.

Así, y volviendo al caso específico de la Orden del Toisón de Oro, sus estatutos obligaban a que en cada capítulo se pintasen “(...) nuevos escudos de armas para el soberano, Felipe el Bueno, y para cada uno de los caballeros”, como explica Víctor Mínguez, dando pie a “(...) ostentosas series heráldicas policromadas”<sup>346</sup>. Tal vez el ejemplo más significativo con que contamos en España sea el coro de la catedral de Barcelona (Fig.32), donde en palabras de este autor “se reunió el decimonoveno capítulo en marzo de 1519 –la única vez que un capítulo general se celebró en España”<sup>347</sup>.



**Fig. 32.** Respaldos de la sillería del coro de la catedral de Barcelona, con los escudos de armas de los caballeros participantes. Juan de Borgoña, enero-febrero de 1519.

**Fuente.** Catedral metropolitana de Barcelona, España. Extraída de <[www.catedralbcn.org](http://www.catedralbcn.org)>.

Su construcción, según Joaquim Garriga, comenzaría a finales del siglo XIV, sufriendo constantes devaneos durante la centuria posterior, y si bien parece que la convocatoria de este evento “(...) supuso poca cosa más a la obra de talla del interior del coro barcelonés que la lógica aceleración de las tareas todavía pendientes”<sup>348</sup>, sí que hubo de realizarse la preceptiva decoración pictórica de carácter heráldico, como explica este profesor:

En efecto, puesto que constituía una tradición constante e irrenunciable de los capítulos generales del Toisón de Oro que el asiento ocupado por cada caballero en el lugar de la reunión —siempre el coro de una iglesia importante— estuviera identificado con sus blasones y quedara ordenado según la jerarquía de antigüedad y rango que le correspondían, fue necesario incorporar esta exigencia en el coro de Barcelona. Además, solían figurar

<sup>346</sup> Víctor Mínguez, “Un collar ígneo para un vellocino áureo. Iconografía de la Orden del Toisón”, en *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011), 82.

<sup>347</sup> *Ibidem*

<sup>348</sup> Joaquim Garriga Riera, “Joan de Borgonya, pintor del XIXº capítulo de la orden del Toisón de Oro”, en *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, vol.3, coord. Ernest Belenguier Cebrià (Madrid: Sociedad Estatal I para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 125.

también en algún espacio destacado los emblemas propios de la orden y las inscripciones conmemorativas de la celebración.

Los trabajos corrieron a cargo de Juan de Borgoña, pintor residente en la ciudad condal entre los años 1510 y 1525, fecha de su fallecimiento: “(...) Joan de Borgonya pintó los cincuenta escudos de los caballeros de la orden en los respaldos de la sillería alta, además de los emblemas e inscripciones complementarias”<sup>349</sup>, señala Garriga; creación artística que, en palabras de Joaquín Martínez-Correcher, representa “(...) una obra eximia del más puro arte heráldico del Renacimiento”<sup>350</sup>.

¿Qué ofrece a los caballeros la tradición heráldica tan rigurosa recogida en los estatutos de la orden? Sintetizándolas en tres palabras, diríamos que proximidad, pues los cincuenta caballeros representados a través de su heráldica tenían el privilegio de situar su dinastía, y a ellos mismos, junto a la del noble anfitrión (duque de Borgoña o rey, en este caso); presencia, generando entre todos los asistentes una amalgama de poder militar, económico y religioso, y propiciando que ocupar uno de esos escaños de la sillería fuese considerado un auténtico privilegio; y en tercer lugar, consecuencia de lo anterior, posteridad, ya que perdurando la decoración pictórica, como en este caso, también se proyectaban hacia el futuro el honor y la gloria dinástica de los asistentes.

Hay tres aspectos que merece la pena señalar en relación a los recursos de carácter heráldicos asociados a la figura de Carlos. El primero de ellos es que, en el caso del monarca, a valores ya descritos como la presencia o la posteridad también se suman las posesiones territoriales y la legitimidad dinástica, factores ambos representados a través del patrimonio heráldico que los gobernantes comunican de manera constante, a través de las herramientas y soportes más directos.

Por ese motivo, y en segundo lugar, citaríamos la relevancia que los Habsburgo en general, y Carlos en particular, les otorgaron a lo largo de sus vidas. Muestra de ello es, por citar un ejemplo sobradamente conocido, el tríptico elaborado por Jan van Battel hacia 1517-1518 (Fig.33), por tanto en el entorno cronológico de su nombramiento como rey de Castilla. Se halla depositado en el Museo Hof van Busleyden de Malinas, Bélgica.

---

<sup>349</sup> *Ibidem*, 131.

<sup>350</sup> Joaquín Martínez-Correcher y Gil, “La Orden del Toisón de Oro y la Corona de España. Quinientos años de historia”, en *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011), 50.



**Fig. 33.** Tríptico de Carlos de Habsburgo como rey de España. Jan van Battel, 1517-1518.

**Fuente.** Museum Hof van Busleyden, Malinas, Bélgica.

En el centro de la composición, el joven Habsburgo aparece sentado en un trono portando la birreta ducal, el Toisón de Oro, manto rojo de armiño y, en sus manos, espada y cetro como signos del poder real. Alrededor suyo, entre dos círculos dorados, figuran los escudos de la herencia española, rematados en la parte superior por el propio escudo del monarca.

Los ángulos del panel central recogen, entre cruces de San Andrés, eslabones que conforman la B de Borgoña y yugos y flechas, los cuatro escudos correspondientes a las familias de las que procede: Habsburgo, Borgoña, Castilla y León, y Aragón. Se trata, por tanto, de una creación que combina elementos genealógicos y heráldicos, o como se expuso, legitimidad dinástica y territorios gobernados. Las inscripciones reflejan sus títulos nobiliarios a esa fecha, mientras que los paneles derechos e izquierdo constituyen un muestrario heráldico de su herencia borgoñona y habsburguesa, respectivamente.

Existe una versión posterior, de hacia 1540-1550, donde un Carlos barbado y considerablemente mayor aparece ataviado con las insignias imperiales (Fig.34). Además, entre otras diferencias que presenta frente a la obra malinense, en ésta el emperador se rodea de un nuevo círculo de escudos: Brandemburgo, Palatinado, Bohemia

y Sajonia, a su izquierda, y las archidiócesis de Maguncia, Colonia y Tréveris, a su derecha. Además, la tabla central aparece rematada por el escudo del Sacro Imperio, con águila bicéfala y Toisón de Oro.



**Fig. 34.** Detalle del tríptico heráldico de Carlos V ataviado como emperador. Ca. 1540-1550.

**Fuente.** Deutsche Historische Museum, Berlín, Alemania.

Junto a la relevancia otorgada a la emblemática y a los mensajes a ella asociados, hay un tercer elemento destacable, y es la progresiva incorporación de motivos que Carlos realiza para enriquecer su propio escudo. De hecho, los tres analizados en este punto —columnas y lema Plus Ultra, águila bicéfala y Toisón de Oro, a veces también incluyendo la corona— aparecen ya fusionados en el blasón imperial, que a su vez se irá distribuyendo por todos los rincones del imperio, y en soportes distintos y complementarios, para hacer presente al jefe de la Casa de Habsburgo como símbolo de unidad política en el seno de una pluralidad de territorios muy diversos. Un perfecto ejercicio de comunicación institucional, capaz de vertebrar icónicamente el territorio en torno a la figura del monarca, generándose una *malla heráldica* que se valía de soportes muy distintos y, pese a ello, siempre complementarios.

Así, aparecía frecuentemente en la portada de libros. Ejemplo de ello es este fragmento correspondiente a la *Historia General de las Indias*, obra de Gonzalo Fernández de Oviedo, que fue el primer cronista de Indias (Fig.35). Concretamente se trata de la edición realizada en Salamanca en 1547.



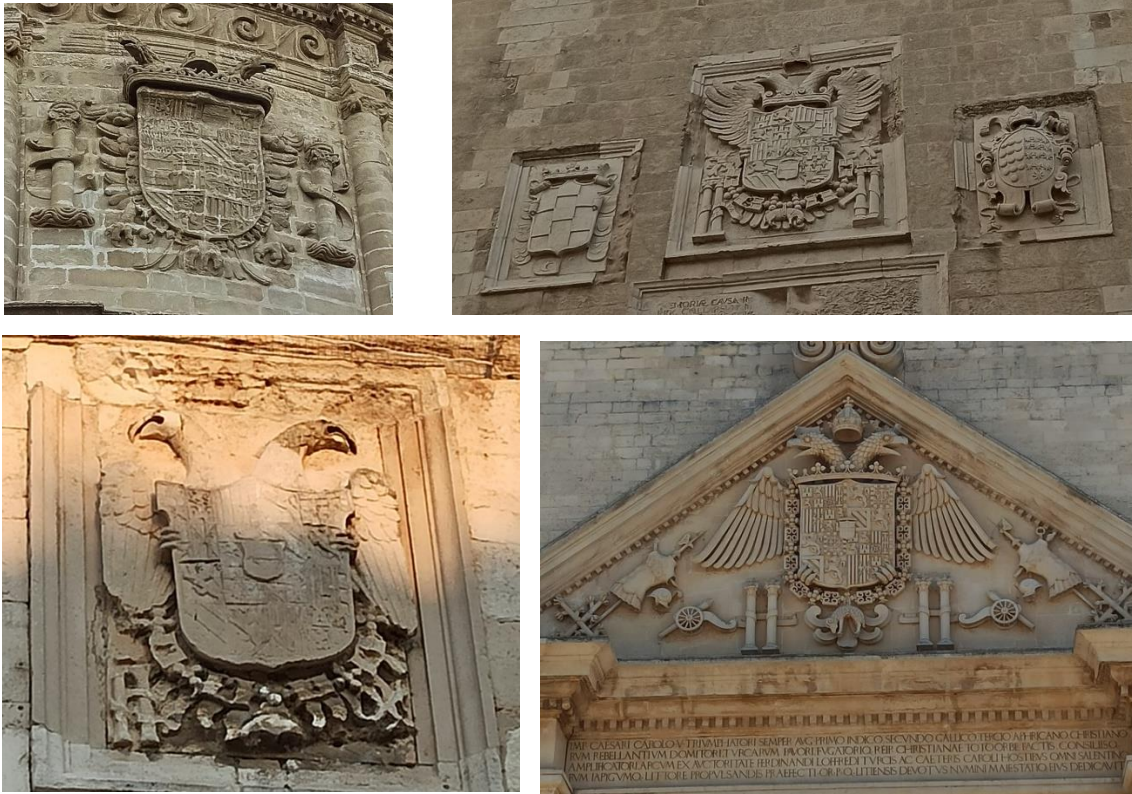
**Fig. 35.** Escudo imperial sobre la portada de la *Historia General de las Indias*, publicada en Salamanca en 1547. Como puede apreciarse, incluye las columnas con el lema Plus Ultra en latín, el collar de la Orden del Toisón de Oro y el águila bicéfala con corona imperial.

**Fuente.** Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica.

También fue habitual su presencia en edificaciones de distinta índole. Por citar algunos ejemplos, aparece en la fachada de edificaciones religiosas como la Capilla Real (Fig.36.1) de la catedral de Sevilla y en la catedral de *Santa Maria Assunta* (Fig.36.2), en Altamura (Italia), así como en edificaciones de carácter cívico-social, entre ellas la Real Audiencia, también en la capital hispalense, o el *Palazzo del Sedile*, en Bari (Italia) (Fig.36.3).



Así mismo, era frecuente su inserción en las puertas de las ciudades, como sucede en la toledana Puerta de Bisagra; en la Puerta de las Granadas, de la Alhambra; en la napolitana Porta Capuana; o en la Porta Napoli (Fig.36.4), situada en la ciudad italiana de Lecce.



**Fig. 36.** Motivos heráldicos carolinos en diversas edificaciones de España e Italia. De izquierda a derecha, y desde arriba hacia abajo, escudo imperial colocado en el ábside de la Capilla Real de la catedral de Sevilla (Fig.36.1); escudos de la fachada de la catedral de Altamura, en Italia (Fig.36.2), donde figuran respectivamente el del virrey Pedro de Toledo, el imperial carolino y el del arcipreste altamurano Vincenzo di Salazar, bajo cuya autoridad se elevó el segundo campanile del templo; emblema que aparece en la fachada del Palazzo del Sedile, en Bari, Italia (Fig.36.3); y escudo que corona la Porta Napoli, en Lecce, Italia (Fig.36.4).

**Fuentes.** Fotografías realizadas por el autor de este estudio.

La arquitectura efímera no fue ajena a dicha proliferación heráldica, como se puede apreciar en el programa iconográfico diseñado por Polidoro da Caravaggio para la entrada triunfal de Mesina (Italia), celebrada en octubre de 1535, tras la victoria de Túnez. Allí se erigieron una serie de arcos triunfales ejecutados por Domenico da Carrara, uno de los cuales (Fig.37) recoge el escudo imperial bajo un dosel y entre dos pares de columnas jónicas, al que anteceden dos *putti*, de forzados escorzos claramente manieristas, que lo señalan y presentan al espectador.



**Fig. 37.** Arco triunfal efímero diseñado por Polidoro da Caravaggio y ejecutado por Domenico da Carrara para la entrada triunfal de Mesina, octubre de 1535.

**Fuente.** Staatliche Museen. Berlín, Alemania.

También en éste de Perín del Vaga, proyectado para la entrada de Carlos V en Génova que se llevó a efecto el 12 de agosto de 1529, durante su primera etapa italiana. Como puede apreciarse (Fig.38), un gran escudo con águila bicéfala corona el arco superior, que de acuerdo con Matteo Mancini “(...) correspondería al primero de los dos que se levantaron para el acontecimiento y debió ser colocado justo en el muelle donde se esperaba a Carlos V (...)”<sup>351</sup>.

---

<sup>351</sup> Matteo Mancini, Ficha “Dibujo-proyecto de Arcos de Triunfo para la entrada de Carlos V en Génova el 12 de agosto de 1529”, en *Carolus...*, 439.



**Fig. 38.** Arcos triunfales diseñados por Perín del Vaga para la solemne entrada de Carlos V en Génova. ca. 1528.

**Fuente.** Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.

### 3.2.6. Medallas, monedas y arquitectura al servicio de la causa imperial

A pesar de que no pocas fuentes emplean de manera indistinta ambas denominaciones, y de que medallas y monedas comparten similitudes a todos los niveles, lo cierto es que no se trata del mismo tipo de objeto; el origen de la moneda se pierde en la noche de los tiempos, mientras que el de la medalla renacentista se situaría en la recta final del Trecentos italiano, con la victoria de Francesco II da Carrara sobre las huestes milanesas de los Visconti; y también sus propósitos podrían ser diferentes: “(...) la moneda tiene un fin económico mientras que la medalla tiene exclusivamente un fin conmemorativo, publicitario y propagandístico”<sup>352</sup>, opina Cruces Blázquez. En la misma línea se manifiesta Stephen K, Scher, cuando afirma:

<sup>352</sup> Cruces Blázquez Cerrato, “Los valores del rey...”, 32.

Coins are almost always struck, are produced by a governing authority, and conform to specified weights and materials in their function as units of exchange and commerce. Medals are commemorative in nature, can be commissioned by anyone, may be struck or cast, and need not conform to any standards of size, weight, or material. They are certainly coinlike in nature, and (...) were in part derived from coins. Medals, like coins, are usually round and generally have two sides: the obverse, which ordinarily displays a portrait and inscription (...), and the reverse, which conveys further information in text and image regarding the person portrayed (...)<sup>353</sup>.

Sin embargo, es reveladora en este sentido la aportación que efectúa Elena María García Guerra cuando alude a lo que ella denomina “potencial propagandístico” de la moneda:

(...) las monedas constituían el instrumento más eficaz a disposición de los soberanos para hacerse conocer y admirar, pues pasando de mano en mano y moviéndose en el espacio y en el tiempo –dado que ejemplares viejos de hacía decenios o siglos circulaban junto a piezas recién acuñadas-, ellas propagaban su imagen y divisa, dentro y fuera de los confines de sus estados<sup>354</sup>.

Esa capacidad de la moneda para difundir la reputación y la imagen regias también es puesta de relieve por Fernando Checa, cuando recuerda que en triunfos clásicos y entradas reales o procesiones era frecuente recurrir a la moneda con intenciones propagandísticas. Así sucedió en los fastos organizados con motivo de la coronación de Bolonia (1530), cuando “(...) se arrojaron monedas con la efigie y emblema del Emperador, en recuerdo sin duda de lo que sucedía en el mundo antiguo (...)”<sup>355</sup>.

Por su parte, en relación a la finalidad de la medalla renacentista, señala Blázquez Cerrato que “(...) se convirtieron en vehículo y manifestación de las imágenes políticas”<sup>356</sup>, destacando Stephen K. Scher “(...) its primary purpose of conferring immortality<sup>357</sup>”.

---

<sup>353</sup> “Las monedas casi siempre se acuñan, son producidas por una autoridad de Gobierno y se ajustan a pesos y materiales específicos para su función como unidades de intercambio y comercio. Las medallas son de naturaleza conmemorativa, cualquier persona puede encargarlas, pueden acuñarse o fundirse y no es necesario que se ajusten a ningún estándar de tamaño, peso o material. Ciertamente son de naturaleza similar a las monedas, y (...) se derivaron en parte de las monedas. Las medallas, como las monedas, suelen ser redondas y generalmente tienen dos lados: el anverso, que normalmente muestra un retrato y una inscripción (...), y el reverso, que transmite más información en texto e imagen sobre la persona retratada”. Traducción propia. Stephen K. Scher, “An Introduction to the Renaissance Portrait Medal”, en *Perspectives on the Renaissance Medal*, ed. Stephen K. Scher (Nueva York: Garland Publishing Inc., 2000), 1.

<sup>354</sup> Elena María García Guerra, “Propaganda e imagen regias: la representación de las dinastías Habsburgo y Borbón en las monedas del Ducado de Milán”, en *Política y Cultura en la Edad Moderna (Cambios dinásticos, Milenarismos, mesianismos y utopías)*, eds. Alfredo Alvar Ezquerro, Jaime Contreras Contreras y José Ignacio Ruiz Rodríguez (Madrid: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2004), 145.

<sup>355</sup> Fernando Checa, Carlos V y la imagen del héroe..., 255.

<sup>356</sup> Cruces Blázquez Cerrato, “Los valores del rey...”, 32.

<sup>357</sup> Stephen K. Scher, “An Introduction...”, 1.

Ambas, monedas y medallas, se vieron impulsadas por dos factores concretos: de un lado el auge de lo que Luis Ribot denomina “interconexión mundial”, propiciada por el apogeo del comercio, que como explica este autor ya a finales de la Edad Media, “(...) y propiciado en buena medida por hechos como el avance del poder turco o el comercio transoceánico que siguió a los descubrimientos, se había iniciado un proceso de sustituir la vieja pujanza económica y mercantil del Mediterráneo por la del Atlántico”<sup>358</sup>; de otro, el desarrollo tecnológico permitió impulsar la fabricación de moneda a través de las primeras prensas de volante. En ese sentido, manifiesta Scher:

(...) the screw press, adapted from the printing trade and perhaps from wine production, was being used for striking in order to standardize coins and protect them from counterfeiting, to produce greater numbers with less effort, and to handle larger diameter coins and the higher relief required, especially for medals<sup>359</sup>.

Aun siendo cierto que a España no llegaron hasta bien avanzada la Edad Moderna, sí sustituyeron paulatinamente a la acuñación manual en otros rincones del Imperio, agilizándose la fabricación y, en consecuencia, también la difusión no sólo de monedas, sino también de medallas.

Stephen K. Scher destaca otros dos puntos de origen: “(...) the Renaissance philosophy of man and the revival or reevaluation of classical antiquity, which is identified with humanism. It is almost impossible to separate the two in discussion”<sup>360</sup>.

Carlos V no fue ajeno a esta poderosa herramienta propagandística que la filosofía, la técnica y el comercio pusieron al servicio de la difusión de su imagen. En general, y de acuerdo a las fuentes y catálogos consultados, entendemos que las medallas y las monedas carolinas podrían organizarse en dos grupos concretos.

El primero de ellos estaría compuesto por ejemplares que retratan al emperador, bien con su aspecto físico histórico, aproximadamente real, bien con una imagen figurada de corte clásico, romano. Uno de los ejemplos más tempranos es éste depositado en el Museo del

---

<sup>358</sup> Luis Ribot, *La Edad Moderna (siglos XV-XVIII)* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2016), 176.

<sup>359</sup> (...) la prensa de volante, adaptada de la imprenta y quizás de la producción de vino, se utilizaba para acuñar con el fin de estandarizar las monedas y protegerlas de la falsificación, para producir mayor número [de unidades] con menos esfuerzo, y para manejar monedas de mayor diámetro y el mayor relieve requerido, especialmente para medallas”. Traducción propia. Stephen K. Scher, “An Introduction...”, 2.

<sup>360</sup> “(...) la filosofía renacentista del hombre y el renacimiento o revalorización de la antigüedad clásica, que se identifica con el humanismo. Es casi imposible separar los dos en la discusión”. Traducción propia. *Ibidem*, 3.

Louvre (Fig.39), cuyos orígenes se remontan a 1516 y donde la cenefa que rodea el perímetro de la medalla alude a la condición del Habsburgo como rey de Castilla, León, Aragón, Navarra y Granada.



**Fig. 39.** Medalla de Carlos como rey de Castilla, León, Aragón, Navarra y Granada. Flandes, ca.1516.

**Fuente.** Musée du Louvre, París, Francia.

El joven monarca aparece peinado y vestido a la borgoñona, con Toisón de Oro, sombrero de alas y portando en su mano izquierda una granada, que bien podría figurar aquí como símbolo mesiánico por su gobierno sobre el que fue último reducto islámico de la península, o bien como “(...) signo de unidad dentro de la diversidad, clave del imperio de Carlos V”, en palabras de Álvaro Recio Mir, quien recuerda que el César fue representado con una granada “(...) igual que antes lo había sido su abuelo Maximiliano por Durero”<sup>361</sup>. Es, en cierto sentido, la acuñación en metal de los primeros retratos de Meit o de Van Orley.

Tras su nombramiento como Rey de Romanos, uno de los ejemplos numismáticos más reseñables llega con la medalla conmemorativa diseñada por Albrecht Dürer, y ejecutada por Hans Krafft, que encargó la ciudad de Núremberg con motivo de la celebración de la primera Dieta imperial, celebrada en esa ciudad bávara en 1521 (Fig.40).

---

<sup>361</sup> Álvaro Recio Mir, “Realidad y proyecto en la arquitectura de la imperial Sevilla”, en *Orto Hispalensis. Arte y cultura en la Sevilla del Emperador*, ed. Arsenio Moreno Mendoza (Sevilla: Patronato del Real Alcázar, Ayuntamiento de Sevilla, 2001), 70.



**Fig. 40.** Medalla encargada por Núremberg (1521), Hans Krafft (ejec.) y Albrecht Dürer (diseño).

**Fuente.** Museo Arqueológico Nacional. Madrid, España.

Esta obra, cuya iconografía “(...) responde a la etapa inicial de construcción de la imagen imperial (...)”<sup>362</sup>, en palabras de Cruces Blázquez, es la traslación a la plata del tríptico de Jan van Battel ya descrito, y depositado en Malinas (Fig.33). En ella se refleja a un joven Carlos ataviado con corona imperial y collar de la Orden del Toisón de Oro; aparece con un corte de pelo a la borgoñona y el mentón muy marcado, prueba de que aún no había comenzado la transformación heroica de su imagen acaecida a finales de esa misma década. La parte exterior de la medalla es ocupada por una sucesión heráldica de los reinos carolinos, rematados por la doble columna y el *motto* Plus Ultra, ya en latín.

En 1537, habiendo alcanzado su plenitud como monarca, Hans Reinhardt el Viejo creó una medalla (Fig.41) de gran belleza y detallismo, donde el emperador, ricamente ataviado, ya aparece con el prognatismo disimulado, cabello corto y barbas, aspectos de uso generalizado desde finales de la década previa, así como luciendo el Toisón y algunas insignias imperiales (cetro y globo tripartito), aunque sin perder el aire estético centroeuropeo que ya había sido desechado en España e Italia desde hacía algunos años. La inscripción del perímetro (Fig.41.1), realizada en latín, alude a la legitimidad de una dinastía que cuenta con las bendiciones divinas (“DEI GRATIA. ROMAN. IMPERATOR. SEMPER. AUGUSTUS”). En el reverso (Fig.41.2) figuran el escudo imperial, el águila bicéfala coronada, Toisón y columnas con el *motto* Plus Oultre, esta vez en francés.

---

<sup>362</sup> Cruces Blázquez Cerrato, “Los valores del rey...”, 17.



**Fig. 41.** Medalla realizada por Hans Reihardt el Viejo en 1537. Anverso (Fig.41.1) y reverso (Fig.41.2).

**Fuente.** Musée du Louvre, París, Francia / Franck Raux.

La transformación empieza a fraguarse con una serie de medallas donde la efigie carolina integra inscripciones y elementos propios de la Roma clásica, especialmente coronas de laurel. Sucede con ésta acuñada en Milán, donde un Carlos de facciones afiladas, con barba y pelo corto y rizado ostenta ese símbolo vegetal de la victoria (Fig. 42.1). También en ésta napolitana (Fig.42.2), donde además se aprecia con nitidez la toga y la grafía ROM.IMP. retrotrae a la propia de aquella civilización gloriosa.



**Fig. 42.** Medallas italianas del emperador luciendo atributos romanos. A la izquierda (Fig.42.1), ejemplar acuñado en Milán; a la derecha (Fig.42.2), otro acuñado en Nápoles.

**Fuente.** . British Museum, Londres, Reino Unido.



Sin embargo, las creaciones más relevantes en este sentido fueron obra de la familia Leoni, quienes trasladaron los valores estéticos y el heroísmo manieristas de sus creaciones escultóricas a medallas como ésta (Fig.43) que forma parte de la colección del Museo del Prado.



**Fig. 43.** Medalla del emperador Carlos V. Leone Leoni, ca.1542.

**Fuente.** Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Como expresa Cruces Blázquez, en este tipo de medallas,

(...) el tono netamente romano se va marcando de forma progresiva y será esa imagen imperialista *all'antica* la que le enlaza visualmente con la historia romana logrando reflejar su plena legitimidad político-histórica<sup>363</sup>.

Se refiere esta autora al principio de la *Traslatio Imperii*, una potente acción legitimadora. De acuerdo con la inscripción que figura en el reverso, S · P · Q · MEDIOL · OPTIMO · PRINCIPI, se trataría de una medalla tipo “Testone”, acuñada en Milán por encargo del Senado de aquella urbe para homenajear al emperador. Como puede observarse, también en estas obras ha culminado la metamorfosis que llevó de Van Orley o Van Laethem a Tiziano, y de Conrad Meit a Pompeo y a Leone Leoni: en definitiva, de lo medieval a lo clásico y a lo manierista, de lo caballeresco a lo renacentista. La transformación ha concluido, y el Carlos histórico se convierte en mito.

---

<sup>363</sup> Cruces Blázquez, “Los valores del rey...”, 18.

El segundo grupo, de notable interés, lo constituyen las medallas de cariz dinástico, en la que varios miembros de la familia Habsburgo comparten espacio en el anverso o en el reverso. Uno de los ejemplos más conocidos es obra de Jacques Jonghelinck (Fig. 44).



**Fig. 44.** Anverso, con Carlos V, y reverso, con Felipe II, de medalla realizada por Jacques Jonghelinck, ca. 1557.

**Fuente.** Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

En relación a esta pieza, Isabel Gisbert manifiesta que se trata de uno de los muchos retratos dobles que se llevaron a efecto con las efigies carolina y filípica, por motivos diferentes: “(...) uno de ellos es la continua referencia de Felipe II a su padre, que no sólo respondía al obsesivo interés por la dinastía sino a un control psicológico que la figura del emperador ejercía sobre su hijo”<sup>364</sup>. Carlos aparece de nuevo coronado de laurel, y la inscripción se refiere a él como IMP · CAES · CAROLVS · V · AVG. Felipe, por su parte, ya figura como rey de España e Inglaterra, dado que la medalla, acuñada hacia 1557, es posterior a la abdicación del patriarca habsbúrgico.

Otra pieza interesante donde coexisten los bustos de Carlos y de Felipe, en este caso ambos en el mismo plano (en el anverso), es obra milanesa algo anterior (hacia 1555) de Leone Leoni (Fig.45). Este ejemplar, opina Gisbert, “(...) fue realizado por Leoni en Milán en 1555 con motivo de la abdicación del emperador”, afirmando que su imagen “(...) recuerda a la de Carlos V después de la batalla de Mühlberg de Tiziano”, si bien, según ella, en esta medalla primaría el Carlos emperador romano por encima del Carlos

<sup>364</sup> Isabel Gisbert, “Carlos V y Felipe II, Jacques Jonghelinck”, ficha presente en el catálogo *El linaje del emperador*, AA.VV., (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 191-192.

soldado de Cristo<sup>365</sup>. Felipe, epigráficamente, todavía aparece definido como PRIN[eps] ISP[aniae].



Fig. 45. Medalla de Carlos V y Felipe II, obra de Leone Leoni, ca. 1555.

Fuente. Madrid, España. Museo Nacional del Prado.

La palmera del reverso, por otra parte, podría aludir, según esta autora, a los conceptos de Victoria (religiosa) y Generación (sucesión)<sup>366</sup>.

Otro ejemplo de medalla con un fuerte calado dinástico se halla en esta creación de 1532 (Fig.46), donde el anverso está constituido por efigies escalonadas en tres cuartos del emperador Carlos y de su sucesor en tal dignidad, Fernando I, entonces rey de Bohemia, Hungría y archiduque de Austria.

Existe una notable diferencia estética entre ambos hermanos; así, mientras que Carlos, monarca en territorios heterogéneos, luce ya pelo corto y barba, en consonancia con la ‘rivoluzione pilífera’ a la que aludía Diane Bodart, ya mencionada, Fernando –con obligaciones de gobierno limitadas a Centroeuropa en el periodo de acuñación de esta medalla-, mantiene ese aire borgoñón ya descartado por el primogénito, con pelo liso, largo y rostro lampiño.

Ambos visten, además, camisas plisadas y portan el vellocino del Toisón de Oro, no sólo como distintivo de poder sino también, y sobre todo, como signo de distinción de la dinastía habsbúrgica: como eje axial que les une. En el reverso aparece María, hermana

<sup>365</sup> Isabel Gisbert, “Carlos V y Felipe II. Leone Leoni”, en *El linaje del emperador...*, 194-195.

<sup>366</sup> *Ibidem*

de ambos, que había sido reina consorte de Hungría, por su matrimonio con Luis II, y que en el momento de acuñación de esta medalla era ya gobernadora de los Países Bajos. Persona de gran sensibilidad propagandística, fue anfitriona de su sobrino Felipe II durante el *felicissimo viaje* que realizó a los dominios de la familia, magistralmente relatado por Calvete de Estrella.



**Fig. 46.** Medalla con los rostros de Carlos V, Fernando I (anv.) y María de Hungría (rev.), 1532.

**Fuente.** Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

Por último, merece la pena referenciar brevemente esta otra medalla originaria del Tirol austriaco (Fig.47), en cuyo anverso aparecen superpuestas, de manera escalonada, las efigies coronadas de Maximiliano I, Carlos V y Fernando I, mientras que en el reverso figura el emperador Federico III, padre de Maximiliano y abuelo de los otros dos monarcas representados.

Como instrumento acreditativo de pertenencia y legitimación dinástica, supone el cénit entre las monedas y medallas acuñadas a lo largo de este periodo.



**Fig. 47.** Medalla con Maximiliano I, Carlos V y Fernando I, en el anverso, y Federico III en el reverso. Tirol, Austria, ca. 1521-1564.

**Fuente.** Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

Todas las efigies tienen tres atributos comunes: la presencia de la corona imperial, armadura y del vellocino que representa a la Orden del Toisón de Oro. Cuatro emperadores pertenecientes a tres generaciones consecutivas de una misma familia convierten esta medalla en un ejercicio de prestigio y de legitimidad, que contextualizaría a cada uno de sus miembros, entroncándoles con un linaje honorable.

Por lo que respecta a la arquitectura como instrumento para la propaganda y la visualización del poder, es oportuno señalar que, a diferencia de lo que sucede con los soportes y herramientas ya descritos, en este noble arte que aún *venustas*, *firmitas* y *utilitas*, según Vitruvio, las creaciones y sus logros fueron algo más limitados: “Carlos V no llevó a cabo una política constructiva como sus antepasados”<sup>367</sup>, sentencia María del Carmen Muñoz Párraga.

Entre las razones que aduce esta autora para tratar de explicar ese hecho se encuentran la itinerancia de la corte: “En su tiempo no hubo una corte estable y, ni siquiera, podemos hablar de una residencia fija”<sup>368</sup>, añade. Por lo que respecta a la voluntad propagandística, es posible que la proliferación heráldica como parte de programas iconográficos relacionados con la figura y la política imperiales, así como las abundantes construcciones

<sup>367</sup> M<sup>a</sup> del Carmen Muñoz Párraga, “La arquitectura española. De la tradición medieval al Barroco”, en *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, AA.VV. (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 235.

<sup>368</sup> *Ibidem*, 235-236.

efímeras vinculadas a fiestas y entradas regias, ambas ya descritas, permitieran alcanzar idénticos objetivos con mayor eficiencia y rapidez, y tal vez a menores costes.

Sin embargo, parece que todo cambió a raíz de sus viajes a Italia: “(...) comenzó a plantearse la idea de construir edificios que fuesen acordes a sus necesidades y a la dignidad imperial”<sup>369</sup>, señala Muñoz Párraga. Un propósito que se plasmaría en las obras del palacio que comenzó a construir en Granada, junto a la Alhambra, a partir de 1526, y en la remodelación de los alcázares de Madrid, Toledo y Sevilla: “El de Toledo se reconstruyó casi por completo, y el de Madrid, tras restaurar cuidadosamente el viejo castillo de los Trastamara, se amplió, duplicando su superficie”<sup>370</sup>, señala José Manuel Barbeito, añadiendo: “También se iniciaban los trabajos de construcción del nuevo palacete de El Pardo, destinado a sustituir a la vieja fortaleza que servía de alojamiento a los monarcas en época de cacerías”<sup>371</sup>.

Aunque el proyecto arquitectónico más interesante de cuanto se abordaron bajo mandato carolino fue, sin dudas, la construcción del granadino Palacio de Carlos V (Fig.48).



**Fig. 48.** Palacio de Carlos V. Granada, España. Fachada sur o de la emperatriz.

**Fuente.** <[www.alhambra-patronato.es](http://www.alhambra-patronato.es)>.

---

<sup>369</sup> *Ibidem*

<sup>370</sup> José Manuel Barbeito, “Felipe II y la arquitectura. Los años de juventud”, en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998), 83.

<sup>371</sup> *Ibidem*

Sus orígenes se remontan a la visita efectuada por Carlos e Isabel en 1526, año en que el regio matrimonio habitó en la capital nazarí durante un trimestre. Manfredo Tafuri vincula la construcción de este edificio a la situación que atravesaba la Corona en aquel momento y, sobre todo, a sus proyectos de futuro:

(...) en 1526 (...) la rebelión de las Comunidades forma parte de un pasado reciente al que se tiene que añadir la humillación sufrida por el poder real en las Cortes de Valladolid (1527). De ello deriva la necesidad de legitimar más sólidamente el poder monárquico, amplificando los signos emblemáticos. Justamente los tres estudiosos franceses antes citados [Biget, Hervé y Thebért] exploran la hipótesis de una Granada investida globalmente por un proceso de cristianización y obras que encarnan la nueva idea del Estado, como la Cancillería o el Colegio Imperial, fundado por Carlos V en 1526<sup>372</sup>.

Las pretensiones propagandísticas del edificio se verían reforzadas, según M<sup>a</sup> Mercedes Delgado Pérez, con la proliferación de escudos y emblemas vinculados al programa imperial carolino:

(...) incluye prácticamente todos los símbolos de poder imperiales, tanto del Imperio romano como del Sacro Imperio: así, las águilas, de una cabeza o de dos, o el orbe, símbolo platónico del universo y del poder absoluto y, por tanto, idea de dominio universal; los correspondientes a las casas dinásticas que se habían aglutinado en la herencia de Carlos V, como el Toisón de Oro o la cruz de San Andrés, que aluden a la casa de Borgoña, o bien la granada, que simboliza la mayor conquista para la casa Trastámara; al igual que los lemas personales de Carlos, diseñados para representar su figura, como el consabido Plus Ultra o Plus Oultre, y las columnas de Hércules, que ligan al emperador con el semidiós heroico, supuesto fundador de la casa real española y origen, igualmente, de la borgoñona, lo que convertía al personaje mítico en perfecto representante de la unión dinástica. E, igualmente, se añadieron temas que obedecían al contexto histórico, como los símbolos guerreros, con especial referencia a la batalla de Mühlberg; o los que se refieren al deseo de paz y la promesa de abundancia y gobierno próspero<sup>373</sup>.

Todas estas referencias, unidas a otras como el bajorrelieve que representa la alegoría de la paz o las representaciones de los trabajos de Hércules, nos habla, en palabras de

---

<sup>372</sup> Manfredo Tafuri, "El Palacio de Carlos V en Granada: arquitectura "a lo romano" e iconografía imperial, *Cuadernos de la Alhambra* 24 (1988): 101.

<sup>373</sup> M<sup>a</sup> Mercedes Delgado Pérez, "El palacio de Carlos V en el conjunto monumental de la Alhambra. Contextualización de un edificio singular", en *Paisajes, espacios y objetos de devoción en el Islam*, coord. Fátima Roldán Castro y Alejandra Contreras Rey (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017), 31.

Fernando Checa, de “Carlos V como héroe militar”, y del palacio como “morada del héroe guerreero”<sup>374</sup>.

Interesantes resultan, en este contexto, las apreciaciones que efectúa este profesor sobre la conceptualización del edificio, y que él considera “(...) una de las manifestaciones más tempranas del tema, propio de la Monarquía Hispánica, del ‘rey oculto’ y distanciado”<sup>375</sup>, algo que se vería favorecido por su distanciamiento de la ciudad y por su aspecto externo de fortaleza.

Asimismo es interesante observar que frente a las corrientes erasmistas presentes en la Corte, verbalizadas en una conocida máxima del consejero imperial y cronista Fray Antonio de Guevara -“(...) mas honesto y aun seguro era a los principes morar en pobres posadas / q no de fudores agenos hazer casas ricas”<sup>376</sup>-, se imponen “(...) los sectores clasicistas, humanistas e italianizantes (...) representados por don Luis Hurtado de Mendoza”<sup>377</sup>, concluye Checa.

Apreciamos, por consiguiente, el mismo efecto de traslación desde valores erasmistas hacia un clasicismo-manierismo internacional que ya se vio en la propia imagen imperial, con los retratos de Tiziano o los Leoni.

Con respecto a la intervención en el edificio toledano (Fig.49), expone Ramón Villa que, según información contenida por unos protocolos de 1521, en aquel momento este inmueble podría tener una zona residencial, aunque era básicamente un recurso militar: “En 1537, Carlos I encargó a diversos arquitectos (...) el inicio de los trabajos para proceder a la rehabilitación y ampliación de diversas residencias reales”, considera este autor, señalando su convencimiento de que en el Alcázar toledano “(...) se impuso también abordar una ampliación que permitiera disponer con más holgura de los espacios necesarios para el alojamiento de la corte”<sup>378</sup>.

---

<sup>374</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*,58

<sup>375</sup> *Ibidem*, 56-57.

<sup>376</sup> Fray Antonio de Guevara, final del capítulo octavo, dedicado a Trajano, en *Vna Decada de Cesares, es a saber las Vidas de diez Emperadores Romanos que imperaron en los tiempos del buen Marco Aurelio* (Amberes: Martin Nucio, 1544), fol.20.

<sup>377</sup> *Ibidem*, 57.

<sup>378</sup> Ramón Villa González, “Informe sobre las obras del Alcázar de Carlos V”, *Tulaytula. Revista de la Asociación de Amigos del Toledo Islámico* 10 (2002): 94





**Fig. 49.** Alcázar de Toledo (España), transformado a partir de los años 30 del siglo XVI por los arquitectos Alonso de Covarrubias, Francisco de Villalpando y Juan de Herrera.

**Fuente.** <[www.freepik.com](http://www.freepik.com)>.

A su juicio, aquella transformación llevaría al edificio a adoptar la fisonomía actual, flanqueado por cuatro torres, “(...) pero no con una finalidad militar (...) sino con la clara intención de demostrar a la ciudad y a sus habitantes, rebeldes muy poco antes de que comenzaran las obras, el poder y la grandeza de la Corona”<sup>379</sup>, añade. Prevalecería, en este marco, la finalidad propagandística sobre la militar o la residencial.

Las obras del Alcázar sevillano, constata Álvaro Recio Mir, “(...) fueron impulsadas por el propio Carlos V”<sup>380</sup>, y su principal transformación tuvo lugar en el conocido como Patio de las Doncellas y en todo el palacio alto. Había un trasfondo de necesidad; como explican Candela Gaitán y Sergio Ramiro, el monarca y su esposa habían comprobado que tanto este palacio como la Alhambra presentaban una serie de carencias: “comprobaron que la arquitectura no se adecuaba a las nuevas costumbres domésticas y a la etiqueta cortesana de la dinastía Habsburgo que, entre otras cuestiones, prescribía la completa separación de los cuartos del rey y de la reina”<sup>381</sup>, señalan.

Este proceso de transformación, o más bien diríamos de *habsburguización*, incidiría como destacan ambos autores en la altura del palacio y en su propia fisonomía, consecuencia de un plan de obras trazado que contemplaba la inclusión de “(...) elementos formales de

---

<sup>379</sup> *Ibidem*, 95.

<sup>380</sup> Álvaro Recio Mir, “Realidad y proyecto en la arquitectura de la imperial Sevilla”, 64.

<sup>381</sup> Candela Gaitán Salinas y Sergio Ramiro Ramírez, “Carlos V y los Reales Alcázares de Sevilla: El espacio áulico en torno al Patio de las Doncellas”, *De Arte* 19 (2020): 81.

carácter italianizante como los arcos de madera, las yeserías con motivos de grutescos en el piso superior o las columnas de mármol genovesas”<sup>382</sup>, afirman.

Sin embargo, la singularidad más relevante de este proyecto de reformas residiría, a juicio de Recio Mir, en que, aun respondiendo a esquemas compositivos renacentistas, “(...) fue realizado siguiendo técnicas de herencia musulmana, como las relativa al ladrillo, el yeso y la madera”<sup>383</sup>.

La fusión, opina este autor, podría haber tenido una intencionalidad propagandística: “Quizás ello fuera un recurso retórico para manifestar la antigüedad y la capacidad de adaptación de la monarquía hispánica, aglutinadora de un variopinto conjunto de tradiciones culturales”<sup>384</sup>, reseña.

Desde su punto de vista, el Cenador de la Alcoba (Fig.50), realizado en la década de los cuarenta por parte del maestro albañil Juan Hernández o Fernández, es también conocido como Pabellón de Carlos V y, a su vez, “(...) el más maduro fruto de esta fusión estilística en el Alcázar, y aún en todo el arte español”<sup>385</sup>.



**Fig. 50.** Vista del Cenador de la Alcoba, o Pabellón de Carlos V (izq., Fig.50.1), y detalles heráldicos en la cerámica que decora una de sus ventanas. Real Alcázar de Sevilla, España. Primera mitad del siglo XVI.

**Fuente.** Fotografías realizadas por el autor de este estudio.

<sup>382</sup> *Ibidem*, 82.

<sup>383</sup> Álvaro Recio Mir, “Realidad y proyecto...”, 64.

<sup>384</sup> *Ibidem*

<sup>385</sup> *Ibidem*, 65.

Pueden observarse, asimismo, motivos heráldicos en el alicatado que aúnan castillos y leones, con el águila habsbúrgica sobre el globo terráqueo tripartito y las columnas de Hércules junto al lema Plus Ultra y las iniciales imperiales (Fig.51).



**Fig. 51.** Detalles heráldicos y emblemáticos del Cenador, alusivos al gobierno carolino.

**Fuente.** Fotografía del autor de este estudio.

De este espacio y sus jardines anexos, que también fueron transformados en estos años (Fig.52), dirá Vicente Lleó Cañal que es “(...) el *locus amoenus* por excelencia, garantía de evasión de la ciudad y sus problemas, de espaldas a ella y rodeada de bosques”<sup>386</sup>: un *topos* de hondas raíces clásicas que en vida del emperador ya fue usado, entre otros, por Garcilaso de la Vega como espacio para el descanso del caballero.

Lo medieval y lo clásico, por tanto, se fusionan en este espacio al servicio de la gran figura carolina<sup>387</sup>.

<sup>386</sup> Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo...*, 122.

<sup>387</sup> Para obtener más información sobre el Alcázar de Sevilla en general, elementos reseñables y su evolución a través de los siglos, puede consultarse la siguiente bibliografía: Antonio Almagro Gorbea, “Los Reales Alcázares de Sevilla”, *Artigrama* 22 (2007): 155-185; M<sup>a</sup> Isabel Baceiredo Rodríguez, “Intervenciones en las pinturas murales renacentistas de la Galería Central del Patio Bajo del Crucero: balance de las intervenciones en los últimos años”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla* 16 (2015): 174-217; Rafael Cómez Ramos, “El Alcázar de Carmona "versus" Alcázar de Sevilla”, *Laboratorio de Arte* 19 (2006): 9-30; Vicente Lleó Cañal, *El Real Alcázar de Sevilla*. Madrid: Lunwerg, 2007; Ana Marín Fidalgo, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, vol. 1 y 2. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1990; Francisco Ollero Lobato, “La reforma del palacio gótico de los Reales Alcázares de Sevilla en el siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte* 11 (1998): 233-252; Juan Carlos Pérez Ferrer y Sebastián Fernández Aguilera, “La restauración del artesonado de la Sala del techo de Carlos V del palacio mudéjar”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla* 11 (2010): 38-61; Pablo E. Pérez-Mallaína, “El Alcázar y las Atarazanas: dos casas del rey en Sevilla”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla* 21 (2022): 48-61; Alfonso Pleguezuelo Hernández y Sebastián Fernández Aguilera, “Cristóbal de Augusta y los azulejos de las salas de fiestas del Real Alcázar”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla* 20 (2020): 108-125; Sergio Rodríguez Estévez *et al.*, “Atlas de los jardines del Real Alcázar de Sevilla”, *Apuntes del Real Alcázar de Sevilla* 15 (2014): 163-196; Ramón María Serrera, “La Casa de la Contratación



**Fig. 52.** Cenador de la Alcoba y jardines anexos.

**Fuente.** Real Alcázar de Sevilla, <[www.alcazarsevilla.org](http://www.alcazarsevilla.org)>.

El César era asimismo consciente de la relevancia que tenían los panteones regioes en la proyección de la imagen dinástica, y prueba de ello se encuentra en dos de las edificaciones más importantes ejecutadas hasta ese momento, y ubicadas respectivamente en Granada y Sevilla. En relación al erigido en la capital nazarí, es Earl L. Rosenthal quien explica la posición del Habsburgo:

Aunque deseoso de cumplir el deseo de los Reyes Católicos de que todos los reyes de España fueran enterrados en Granada en gratitud por la reconquista de ese reino, Carlos V no quería compartir la pequeña Capilla Real con sus antepasados. En una comunicación hecha a Felipe II alrededor de 1565, el Doctor Fonseca afirmaba que el Emperador, cuando estuvo en Granada en 1526 y vio la Capilla Real dijo: "...más parecía capilla de Mercader que de Reyes por la estrechura y obscuridad que tenía" y por esa razón "su Magestad cessarea trató de enterrarse en la yglesia mayor y no en la capilla, como a su Magestad Real y a todo el mundo está notorio"<sup>388</sup>.

Aparentemente la voluntad imperial generó un viraje desde formas propias del Gótico hacia otras de corte renacentista, ya que según manifiesta este autor, para muchas

---

en el Alcázar de Sevilla (1503-1717)", *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 36 (2008): 133-168.

<sup>388</sup> Earl E. Rosenthal, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015), 26.

personalidades de la época, incluido el propio arzobispo granadino, “(...) la suntuosidad imperial sería más apropiadamente expresada por las formas arquitectónicas de la Antigüedad”<sup>389</sup>.

Por lo que respecta a la Capilla Real hispalense, ubicada en la cabecera del templo catedralicio, parece que también hubo una intervención directa del monarca: “El Cabildo había adquirido con Carlos V el compromiso de levantar este regio panteón, por lo que ante los numerosos retrasos en su inicio el emperador mostró su queja a los capitulares”<sup>390</sup>, destaca Recio Mir; algo que, de nuevo, implicó desechar un proyecto anterior para centrarse en otro de nueva traza a cargo de Martín de Gainza.

Asimismo, ha de tenerse en cuenta que la presencia en determinadas urbes de un emperador llamado a ser el señor del mundo incidió en la adopción de nuevos patrones clásicos, “a la romana” o “a la antigua”, frente al gótico que seguía siendo una opción en los proyectos arquitectónicos peninsulares. Ocurrió en la propia Sevilla, como explica Álvaro Recio Mir, quien vincula la visita de Carlos V e Isabel de Portugal a la capital hispalense para contraer matrimonio en 1526, con los consiguientes fastos y la decisión del Cabildo y del propio Ayuntamiento de abandonar su entonces sede compartida para levantar sendas edificaciones siguiendo el nuevo estilo. Volveremos sobre este asunto en el capítulo correspondiente de esta tesis.

Apreciamos, por consiguiente, que el viraje que se produjo desde lo medieval hasta lo clásico, con ejemplos que en pintura llevarían de Van Orley a Tiziano o en el diseño de monedas de Durero y Hans Reihnardt el Viejo a Jacques Jonghelinck y Leone Leoni, también halló su espacio en la arquitectura, que paulatinamente fue evolucionando desde formas góticas y locales hasta otras más clásicas y universales, en consonancia con la propia idiosincrasia imperial.

---

<sup>389</sup> *Ibidem*, 27.

<sup>390</sup> Álvaro Recio Mir, “Realidad y proyecto en la arquitectura de la imperial Sevilla”, 63.

#### 4. Estrategia para la construcción de la imagen regia: ejes vertebradores

---

Al analizar el marco geográfico donde Carlos ejercía como soberano, Bohdan Chudoba aporta una serie de datos comparados que resultan muy útiles para comprender sus dimensiones:

Geográficamente, sus territorios eran tres veces más grandes que el Imperio romano en la época de Trajano, más extensos que el Imperio de los califas árabes en el siglo VIII, y tal vez mayores que el imperio mongólico de Asia en el siglo XIII<sup>391</sup>.

Por tanto, y como señala Jesús Pascual Molina, administrar un territorio de tales dimensiones “(...) era un asunto de gran complejidad y que exigía un gran esfuerzo diplomático, económico y militar”<sup>392</sup> donde la propaganda, según se ha expuesto, también ejerció un papel indispensable.

Ya desde el principio de su reinado, y al margen de la evolución que, como hemos apuntado, experimentarán los estilos y las propias herramientas empleadas a lo largo de cuatro décadas de Gobierno, el sistema propagandístico carolino se estructuró en torno a los siguientes ejes estratégicos:

#### **4.1. La relevancia del hito como herramienta polifónica**

Carlos V y su entorno, o “círculo cultural”, como lo denomina Checa<sup>393</sup>, tuvieron clara la necesidad de extraer partido propagandístico a hitos concretos que actuaron como punto de inflexión, y a su vez como motores comunicativos, en su trayectoria política, dinástica y militar.

##### **4.1.1. La batalla de Pavía (1525)**

Citaremos a continuación algunos ejemplos concretos. Así, consecuencia de su victoria en Pavía fueron, entre otras creaciones, el *Diálogo de Mercurio y Carón*, obra de Alfonso de Valdés, autor cuya vida, según Rosa Navarro Durán, “(...) estuvo dedicada al servicio de la defensa del Emperador y de Erasmo”, y que en este diálogo desea “(...) manifestar la justicia del Emperador y la iniquidad de aquellos que lo desafiaron”<sup>394</sup>. Se trata, por tanto, de un argumentario en toda regla, donde el autor pone su capacidad explicativa,

---

<sup>391</sup> Bohdan Chudoba, *España y el Imperio (1519-1643)* (Madrid: Sarpe, 1986), 21.

<sup>392</sup> Jesús F. Pascual Molina, *Fiesta y poder...*, 131.

<sup>393</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 15.

<sup>394</sup> Rosa Navarro Durán, estudio introductorio de Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* (Madrid: Cátedra, 2012), 15-16.

dialéctica y persuasiva al servicio de la causa imperial, anticipándose a las preguntas que cualquier lector podría hacerse y, a través de sus respuestas, tratando de disipar las críticas al Habsburgo, al tiempo que lo posiciona como figura referencial de la política y de la Historia.

También, y sobre todo, emanó de Pavía la colección de tapices que según Checa contribuye a superar el sistema medieval de representación, adentrándose en otro renacentista: “(...) se abandona de manera definitiva por los talleres flamencos la ordenación aperspectiva, confusa y colorista del tapiz medieval por una en la que los amplios espacios y las figuras se disponen según las reglas de la perspectiva albertiana”<sup>395</sup>, manifiesta. De hecho, y como señala Strong, para Carlos “the revival of Sacred Empire was enhanced by its coincidence with the spread of the Renaissance style *a l’antique*”<sup>396</sup>, percibiéndose una clara conexión entre la acción política y, progresivamente, el estilo artístico y sociológico imperante en el momento.

Es importante señalar que los ecos de Pavía tuvieron un hondo calado literario: “Sobre ella se compusieron numerosas coplas y romances”<sup>397</sup>, explica Miguel Ángel Pérez Priego. Sin embargo, dos de las piezas más interesantes que Pavía legó al patrimonio literario y propagandístico español fueron las églogas dramatizadas *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del Rey de Francia*, creación de Andrés Ortiz que José María Díez Borque, citando a Gillet, sitúa “en 1525 o poco después”<sup>398</sup> –casi coetánea, por tanto, de los episodios a que se refiere-, y *Farsa (...) sobre la felice nueva de la concordia y paz y concierto de nuestro felicísimo Emperador semper augusto y del cristianísimo rey de Francia*, a cargo de Hernán López de Yanguas y cuya creación sitúa Díez Borque hacia 1529, en el entorno de la Paz de Cambrai.

Ambas creaciones, cuyo mensaje incide en tópicos ampliamente difundidos como la monarquía universal o el emperador como *pastor bonus*, poseen formalmente “(...) un alto grado de posibilidades dramáticas”<sup>399</sup>, como expone Pérez Priego, al ser diálogos

---

<sup>395</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 22.

<sup>396</sup> “El renacimiento del Sacro Imperio se vio fortalecido por su coincidencia con la difusión del estilo renacentista *a l’antique*”. Traducción propia. Roy Strong, *Art and Power...*, 66.

<sup>397</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, “La égloga dramática”, en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía y Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002), 87.

<sup>398</sup> José María Díez Borque, “Teatro del poder en la España del siglo XVI: la imagen del emperador Carlos V”, en *Sevilla en el imperio de Carlos V. Encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, coords. Pedro Manuel Piñero Ramírez y Christian Wentzlaff-Eggebert (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1991), 165.

<sup>399</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, “La égloga dramática”, 77.



versificados e insertos en los géneros pastoriles tan de moda en la España moderna. Por tanto, estarían garantizados su difusión ante *stakeholders* y audiencias muy generales, el éxito de la fórmula y, también con ellos, el calado de los mensajes que portan.

Asimismo, la victoria en esta acción bélica, cuyo resultado sintetiza el profesor Antonio Domínguez Ortiz en una afirmación de fuerte contenido icónico –“La fuerte caballería francesa había sido detenida por las largas picas de la infantería y luego destruida por los arcabuceros españoles”<sup>400</sup>, manifiesta-, no se agotó en vida del emperador, sino que incluso fue motivo de enaltecimiento nacional y de fomento del orgullo patrio para la producción cultural de los Siglos de Oro<sup>401</sup>.

#### **4.1.2. El Saco de Roma (1527)**

El Saco de Roma (1527), al que André Chastel se refiere con términos como “catástrofe” y “trauma” en su monumental estudio homónimo<sup>402</sup>, llevó aparejadas “(...) innumerables publicaciones, desde el siglo XVI al presente, en formas que varían de la crónica al repertorio bibliográfico”<sup>403</sup>, manifiesta Ana Vian Herrero.

##### **4.1.2.1. Analogía Roma-Babilonia. Valdés y Delicado argumentan a favor del emperador**

Uno de los ejemplos más singulares que fructificó en este contexto es el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, de nuevo a cargo del secretario y prescriptor principal del Emperador, Alfonso de Valdés, cuyo eje argumental sintetiza Marcel Bataillon en apenas dos líneas: “El crimen de los crímenes no es la violencia o la avaricia de la soldadesca, sino la iniciativa misma de romper la paz. Y Valdés no vacila en echar esta responsabilidad en hombros del Papa”<sup>404</sup>, sentencia. Sin embargo, no es ése el único pecado de que el humanista Alfonso de Valdés acusa al pontífice. El materialismo, la avaricia y el poder

---

<sup>400</sup> Antonio Domínguez Ortiz, *España. Tres milenios de historia* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2007), 159.

<sup>401</sup> El dramaturgo y poeta Cristóbal de Monroy (Alcalá de Guadaíra, 1612-1649) escribió la comedia histórica *La batalla de Pavía y prisión del rey Francisco*, obra que recrea aquel episodio con una nítida voluntad propagandística y que, al igual que sucede con otras obras homólogas de la primera mitad del siglo XVII, como *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, liga su fama “(...) a acontecimientos sociales y políticos de la Europa de los cien últimos años”, en palabras de Juan Manuel Rozas. Lo afirma en “La obra dramática de Lope de Vega”, en *Historia y crítica de la Literatura Española*, al cuidado de Francisco Rico, tomo III (Siglo de Oro: Barroco), 305. Barcelona: Crítica, 1983.

<sup>402</sup> André Chastel, *El Saco de Roma, 1527* (Madrid: Espasa Calpe – Austral, 1998), 17, 20.

<sup>403</sup> Ana Vian Herrero, *El diálogo de Lactancio y un arcidiano de Alfonso de Valdés: obra de circunstancias y diálogo literario. Roma en el banquillo de Dios* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994). 41.

<sup>404</sup> Marcel Bataillon, *Erasmus y España* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013), 369.

temporal también distancian a la jerarquía eclesiástica de Dios y, por consiguiente, fueron causas que desembocaron en la tragedia romana:

“(…) más ha despojado él [el Papa] la Iglesia de Dios que la despojaría quien le quitase a él su señorío temporal (...) cuando el Papa quisiese vivir como vicario de Jesucristo, no solamente no le quitaría nadie sus tierras, más le darían muchas más”<sup>405</sup>.

Este “librito”, como lo denomina el propio Valdés, es una “obra de circunstancias”<sup>406</sup>, en palabras de Vian Herrero, repetidamente copiado por los amanuenses y en pocos días “(...) fue diseminado casi por toda España”, según reconoce su propio autor en carta remitida a su mentor Erasmo de Rotterdam con fecha 15 de mayo de 1529<sup>407</sup>.



**Fig. 53.** La ciudad de Roma, tomada por el condestable Carlos de Borbón. Obra del grabador holandés Cornelis Biel sobre dibujo de Antonio Tempesta, forma parte de la colección *Los triunfos de Carlos V*. 1614.

**Fuente.** The Metropolitan Museum, Nueva York, Estados Unidos de América.

En esta misma línea se pronuncia el clérigo jiennense Francisco Delicado en su obra cumbre, *La lozana andaluza*, donde se emplea el concepto ‘Roma Babilón’ y ‘Roma meretrice’, usando términos que guardan una estrecha relación con la semántica del Apocalipsis. Es oportuno señalar que la analogía de Roma con Babilonia entronca con dos textos bíblicos, fundamentalmente. Uno es el mencionado Apocalipsis. Allí, un ángel mostró “la gran prostituta” a su autor, san Juan; lucía gran cantidad de joyas y estaba

<sup>405</sup> Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* (Madrid: Cátedra, col. Letras Hispánicas, 2012), 107-108.

<sup>406</sup> Ana Vian Herrero, *El diálogo...*, 7.

<sup>407</sup> Información recogida por Rosa Navarro Durán en estudio introductorio del *Diálogo de las cosas...*, 20.

sentada sobre la bestia de siete cabezas que, según explica el propio ángel, son siete colinas: las mismas sobre las que se asienta la capital italiana. Analogía, por tanto, bien construida y que actúa como un potente argumento a ojos de los lectores.

Además, la mujer iba “(...) vestida de púrpura y escarlata”, colores paradójicamente muy asociados en la Iglesia Católica a cardenales y obispos, y en su frente llevaba escrito “Babilonia, la orgullosa madre de todas las prostitutas y de todas las abominaciones de la tierra” (Ap 17. 1-7). Ejemplo de esta analogía se observa en este fragmento del mamotreto XXIV, puesto en boca de Silvio:

¿Pensáis vos que se dice en balde, por Roma, Babilón, sino por la mucha confusión que causa la libertad? ¿No miráis que se dice Roma meretrice, siendo capa de pecadores? Aquí, a decir verdad, los forasteros son mucha causa, y los naturales tienen poco del antiguo natural, y de aquí nace que Roma sea meretrice y concubina de forasteros y, si se dice, guay quien lo dice<sup>408</sup>.

Sin embargo, existe una línea profética, basada fundamentalmente en los libros de Isaías y Jeremías, donde el Señor anuncia la destrucción de Babilonia por sus pecados. Puede observarse en los siguientes fragmentos:

Babilonia, la perla de los reinos, joya y orgullo de los caldeos, quedará como Sodoma y Gomorra cuando Dios las arrasó. No volverá a ser habitada, jamás nadie volverá a poblarla (Is 13, 19-20).

Huid de Babilonia, salid del país de los caldeos, sed como machos cabríos al frente del rebaño. Porque voy a levantar contra Babilonia una liga de naciones poderosas procedentes del norte. Se alinearán contra ella, y la conquistarán. Sus flechas, lanzadas por manos expertas, nunca yerran el blanco. Caldea se convertirá en botín, y los saqueadores se hartarán (Jr 50, 8-9).

También en las páginas de *La lozana andaluza* existe un trasunto profético sobre el castigo que recibirá la ciudad por sus pecados. Sirva como muestra el siguiente ejemplo:

AUTOR.- Pues año de veinte e siete, deja a Roma y vete.

COMPAÑERO.- ¿Por qué?

AUTOR.- Porque será confusión y castigo de lo pasado<sup>409</sup>.

---

<sup>408</sup> Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, edición de Claude Allaire (Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1994), 299.

<sup>409</sup> *Ibidem*

En este sentido, concluye Rosa Navarro Durán:

Las profecías del saco de Roma suenan al fondo de ese friso de la vida disoluta de Roma, son el aviso profético del castigo merecido, de la ira Dei al modo del filósofo Lactancio [Latancio], cuyo nombre lleva uno de los dos interlocutores del Diálogo de las cosas acaecidas en Roma de Alfonso de Valdés<sup>410</sup>.

De acuerdo con este planteamiento, y sobre la base de lo ya expuesto, la argumentación defendida por estos dos prescriptores de la acción imperial permite que las huestes carolinas, y con ellas el propio Habsburgo, no sean percibidos como verdugos de gente inocente, sino como un instrumento muy poderoso al servicio de la voluntad divina: “(...) las bestias son criadas para el servicio del hombre, y el hombre para el servicio de Dios”, dirá Lactancio/Latancio en las páginas del *Diálogo* valdesiano: un valor natural que ni Roma en particular, ni la Iglesia en general, están respetando. Por eso la analogía entre Roma y Babilonia confluye en un mismo punto, el pecado, y en él, y sólo en él, reside la causa del escarmiento.

#### **4.1.2.2. El papel de la poesía**

Al margen de numerosas composiciones estróficas referidas a este acontecimiento que aún se conservan completas o parcialmente, sin dudas la más conocida, y que entronca de manera más decisiva con la línea argumental a favor del emperador, es la conocida como *Romance que dizen Triste estava el Santo Padre*. Esta obra es una de las 185 composiciones recopiladas que figuran en el *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, publicado en Amberes en el año 1550 por el editor Martín Nucio: por lo tanto, aún en vida y gobierno del emperador.

En el ejemplar que hemos consultado, propiedad de la *Regia Biblioteca dell'Università di Torino* (RBUT), figura en el folio 228. Dado que el propio impresor explicita en el prólogo su voluntad divulgativa, afirmando “He querido tomar el trabajo de juntar en este cãcionero todos los romances que hã venido a mi noticia”<sup>411</sup>, parece en consecuencia que

---

<sup>410</sup> Rosa Navarro Durán, *La Lozana Andaluza. Un retrato en clave. Pasquines históricos en la Roma Babilonia* (Sevilla: Renacimiento, 2018), 314.

<sup>411</sup> AA.VV. *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora sean compuesto* (Amberes: En casa de Martín Nucio, 1550), s.p.

debió de ser una composición bastante conocida y difundida como para resultar seleccionada por parte de Nucio.

El poema podría estructurarse en dos bloques temáticos. En el primero se describe el horror que contempla el papa desde las almenas del romano *Castel Sant'Angelo* observando que la ciudad era destrozada por las huestes imperiales (“Viendo ala reyna del mundo / En poder de gente agena”, vv.7-8). Tras describir gradualmente los estragos propiciados a nobleza y clero, sacrilegios cometidos contra iglesias y reliquias o los abusos a que fue sometida la ciudadanía, el relator concluye que “la gran soberuia de Roma / agora España la refrena” (vv.29-30). La profesora Vian Herrero considera que estos dos versos enaltecen “(...) una lectura nacionalista hispana del suceso, sin hacer referencia a los tudescos ni a la ayuda italiana”<sup>412</sup>.

Finalmente se atribuye la responsabilidad de lo sucedido al pontífice: “Por la culpa del pastor / el ganado se condena” (vv.31-32), recurriéndose a la tópica metáfora Iglesia-barca para sentenciar: “pues la naue de Sant Pedro / quebrada lleua la entena (...) por la culpa del piloto / que la rige y la gouierna” (vv.35-36 / 42-43). Esta autora percibe en este “romance noticiero”, como lo denomina, “uno de los más tempranos testimonios de la animosidad anticlementina que se trasluce en diversos textos literarios españoles con ocasión del asalto de Roma”<sup>413</sup>. No es casual este enfoque, dado que Clemente VII estaba aliado con Francisco I de Francia, gran rival del emperador, en la conocida como Liga de Cognac.

Según José Manuel Blecua, el romance que nos ocupa “(...) se cantó durante muchos años”, y considera asimismo que “fue glosado por el Almirante de Castilla don Fernando Enríquez de Velasco como invectiva contra Clemente VII”<sup>414</sup>. La glosa, en veintiséis coplas reales, también aparece atribuida a este notable castellano por el polígrafo Juan Pérez de Guzmán en su *Cancionero de Príncipes y Señores*<sup>415</sup>. Sin embargo, Ana Vian pone en entredicho esa atribución basándose en unas notas de Ramón Menéndez Pidal<sup>416</sup>;

---

<sup>412</sup> Ana Vian Herrero, *El Diálogo...*, 137.

<sup>413</sup> *Ibid.*

<sup>414</sup> José Manuel Blecua, ed., *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento* (Madrid: Castalia, 1984), 21.

<sup>415</sup> Juan Pérez de Guzmán, *Cancionero de Príncipes y Señores* (Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1892), 72 y ss.

<sup>416</sup> Ana Vian Herrero, *El Diálogo...*, 139.

de hecho, Francesillo de Zúñiga lo atribuye al príncipe de Orange<sup>417</sup>, si bien Vian Herrero deja la puerta abierta a que pudiera tratarse “de una simple humorada de las suyas”<sup>418</sup>.

Sea como fuere lo cierto es que esta composición estrófica de considerables dimensiones era conocida en los años del gobierno imperial y, ateniéndonos a los documentos conservados, circulaba y se editó. Además, da a nuestro juicio un paso más en la intencionalidad propagandística, pues no actúa en consonancia con la línea argumental que genera el entorno de la Casa de Habsburgo, con Alfonso de Valdés a la cabeza, sino que además trata de dignificar el papel español en toda esta afrenta: por ejemplo, descargando a nuestras tropas de las violaciones masivas de monjas y doncellas, y derivando la responsabilidad hacia los alemanes - tudescos ivan tras ellas / como perros tras las caças (estrofa 10, vv.4-5)-.

#### 4.1.3. Jornada de Túnez (1535)

Por lo que respecta a Túnez, y al margen de los tapices basados en las creaciones pictóricas de Vermeyen, que desarrollaremos, merecen especial relevancia las poéticas gestadas en tal contexto. Aquí han de citarse los romances conocidos como “Yo me estaba en una fiesta / en los baños de Cartago”, de cincuenta y seis octosílabos, que en palabras de Vicenç Beltrán “(...) emerge en la *Silva* zaragozana de 1551 y pasa luego a la *Silva* de 1561, con un total de veinte ediciones en libro y un pliego suelto con la rúbrica “Romance De La Presa de Túnez”<sup>419</sup>, y también “A caça salio el gran Turco”, composición muy extensa, con más de 130 octosílabos, en los que se narra el prodigio observado por “el gran Turco”<sup>420</sup> a través de una garza, dos águilas y un león que interactúan de manera extraordinaria.

Se sumarían las composiciones estróficas *all'italico modo* de Garcilaso, testigo directo de las hazañas tunecinas por su condición de militar participante en la Jornada, y ya en territorio italiano, creaciones como los *poemetti* Aretusa y Polifemo, a cargo del

---

<sup>417</sup> Puede constatarse en el capítulo LXXIII de su *Crónica*, recogida en Adolfo de Castro, *Curiosidades bibliográficas. Colección escogida de obras raras de amenidad y erudición* (Madrid: Ribadeneira - Biblioteca de Autores Españoles, vol.36, 1855), 48.

<sup>418</sup> Ana Vian Herrero, *El Diálogo...*, 140.

<sup>419</sup> Vicenç Beltrán, “De Túnez a Cartago...”, 106.

<sup>420</sup> Por la descripción que se efectúa en el propio romance, entendemos que se trata de Solimán, apodado ‘el Magnífico’ en occidente, cuyo gobierno coincidió en buena medida con el de Carlos V.

humanista calabrés Bernardino Martirano, que según revela Pasquino Crupi citando a Benedetto Croce, entre 1528 y 1548, año de su muerte, “(...) completa il suo profilo d’intellettuale umanista con quello di alto burocrate della corte imperiale di Carlo V: *Regis Collateralis Consiliarius et secretarius Regni*”<sup>421</sup>. Se trata por tanto de una creación con fuerte carga propagandística que emana directamente del círculo político del emperador. En relación a su contenido, dirá Crupi: “Narciso e Aretusa, che dovrebbero funzionare come i protagonisti principali del poemetto, sono un pretesto, sono agiti come un pretesto per cantare la gloria dell’imperatore Carlo V”<sup>422</sup>.

Un segundo elemento de notable importancia para proyectar la imagen imperial fueron las entradas regias que entre 1535 y 1536 conmemoraron esta hazaña bélica a lo largo de la península itálica, desde Sicilia hasta el Piamonte, como detalla Vincenzo Saletta<sup>423</sup>. Sin dudas esta fue la campaña de relaciones públicas más importante abordada por el círculo imperial, cuyo punto de inflexión se hallaría en la entrada a la ciudad de Roma a comienzos de la primavera de 1536, y donde pronunció un afamado discurso<sup>424</sup> contra su homólogo francés, Francisco I, ante el pontífice Paulo III y el colegio cardenalicio. La significación de esta entrada adquiere mayor relevancia al percibirse que hacía sólo nueve años las huestes imperiales habían saqueado y destrozado la urbe que ahora les recibía.

Por otra parte, y dentro de la acción propagandística derivada de Túnez, es oportuno señalar que en esa campaña se halla el origen del calificativo *Africanus* destinado al emperador, y que figura, por citar un ejemplo, en las cartelas que coronan numerosas puertas permanentes<sup>425</sup> y efímeras<sup>426</sup> vinculadas al Habsburgo en numerosas ciudades españolas e italianas.

---

<sup>421</sup> Pasquino Crupi, “Introduzione”, en Bernardino Martirano, *Aretusa – Polifemo* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2002), 7.

<sup>422</sup> *Ibid.* 11.

<sup>423</sup> Vincenzo Saletta, *Il viaggio di Carlo V in Italia (1535-1536)* (Roma: C.E.S.M, 1983).

<sup>424</sup> “Violenta orazione in lingua spagnola contro Francesco I” lo denomina Saletta, en *Il viaggio...*, 132.

<sup>425</sup> Referencias icónicas y textuales a la gesta tunecina todavía se hallan en el burgalés Arco de Santa María (cfr. Carlos Jesús Sosa Rubio, “El Arco de Santa María (Burgos), una interpretación iconográfica a la luz de las revueltas comuneras”, en *El tiempo de la libertad: Historia, política y memoria de las Comunidades en su V Centenario*, coords. Salvador Rus Rufino y Eduardo Fernández García, 859-868 (Madrid: Tecnos, 2022), así como en la Porta Napoli de Lecce (Puglia, Italia) o en la Porta Nuova de Palermo (Sicilia, Italia).

<sup>426</sup> Nuria Martínez Jiménez, citando a María José Rodríguez Salgado, recuerda que en las estructuras construidas en la ciudad de Mesina (Sicilia, Italia) para recibir al emperador “se empleó por primera vez el nombre de ‘Carolus Africanus, conquistador de África y triunfante Emperador’”, en “La perpetuación de una victoria efímera: las pinturas murales de la Batalla de Túnez en Marmiolo, Anguillara Sabazia y Granada”, *Eikon Imago* 15 (2020): 136-137. Saletta, en *Il viaggio di Carlo V in Italia*, analiza los títulos destinados al emperador en cada una de las entradas italianas de que se tiene constancia.

## 4.2. Una propaganda originaria de, y destinada a, todos los territorios del imperio

Un aspecto singular en el marco propagandístico del gobierno carolino es que los dominios habsbúrgicos en su conjunto se articulan como fuente y destino de la actividad propagandística, pues como explica Antonio Gozalbo la difusión de los éxitos alcanzados en el ámbito militar o diplomático “(...) no se limitó, obviamente, al medio hispano, extendiéndose a todos los dominios de Carlos V, como el Imperio (...) o Flandes (...)”<sup>427</sup>.

Los ejemplos de esa transversalidad resultan muy abundantes. Así, puede observarse que la victoria de Pavía, en la actual Italia, fue transformada en siete ricos paños bajo diseño de un bruselense, Bernard Van Orley, en el taller local de Willem y Jan Dermoyen por encargo de los Estados Generales de Flandes, para terminar expuestos permanentemente en Nápoles tras pasar por diversas estancias de los palacios habsbúrgicos.

También es digno de mención el caso del paradigma del retrato carolino *Carlos V en la batalla de Mühlberg*; el episodio que actúa como fuente referencial acaeció en la ciudad homónima brandemburguesa, mientras que el lienzo se fraguó en la bávara de Augsburgo durante una estancia del soberano, por encargo de la entonces gobernadora de los Países Bajos, y corrió a cargo de la maestría de Tiziano, oriundo de Venecia.

Las razones para que esto suceda son expuestas por Antonio Gozalbo Nadal:

El éxito de las armas cesáreas debía resonar por todos los rincones de Europa, por lo que se utilizó toda la pluralidad de medios artísticos posibles, desde canciones y panfletos con toscos grabados para las clases más populares a elitistas tapices o piezas de joyería, además de estampas, arneses de guerra, pinturas, medallas, dibujos, etc<sup>428</sup>.

En este contexto, y como ejemplos reseñables, cita las canciones de Hansen von Würzburg y Erasmus Amman, el poema anónimo *Germanicum in Laudem Caroli V et Ferdinandi de capto rege Galliae Francisco ad Ticinam*, cartas de Erasmo de Rotterdam, la obra *De Europae dissidia et bello turcico* de Juan Luis Vives, panfletos de Willem Vosterman y un largo etcétera.

Sin embargo, este cariz puesto al servicio de la figura de Carlos debe ser abordado en una doble vertiente complementaria: de un lado, como vemos, los éxitos en un rincón de sus

---

<sup>427</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “Pavía (1525), la primera gran victoria de Carlos V”, 354.

<sup>428</sup> *Ibidem*



dominios hallan su eco propagandístico en otro; y de otro, el emperador sabe destinar a cada territorio las acciones y productos comunicativos que mejor se adapten a sus singularidades: un claro ejemplo de lo que hoy denominaríamos *glocalización*. Esto enriquece el patrimonio propagandístico habsbúrgico, al tiempo que hace más compleja su estrategia en tal sentido.

En este marco, hemos optado por analizar a continuación tres aspectos heterogéneos que destacan bien por su trascendencia, bien por su singularidad, y que a nuestro juicio resultan muestras claras y reveladoras de la intencionalidad propagandística que subyace en la comunicación y en la plasmación de la imagen del patriarca habsbúrgico.

#### **4.2.1. Venecia, motor informativo de los dominios carolinos. Espionaje e información a orillas del Adriático**

Ya en la segunda mitad del siglo XV, recuerda Mario Infelise, existían en las cortes italianas “hojas expresamente concebidas para informar sobre los sucesos políticos y militares en curso, dotadas de una cierta regularidad”, y precisamente los despachos de los embajadores en aquella amalgama de pequeños estados se referían con frecuencia “(...) a *passi* (breves párrafos) extraídos de cartas de mercaderes y otros corresponsales, los cuales eran ensamblados y difundidos con una cierta periodicidad”<sup>429</sup> por parte de compiladores profesionales, destacando la figura de Benedetto Dei, apodado ‘tromba dei principi’, “(...) el cual abastecía a diplomáticos y hombres de corte de hojas semanales que contenían sucintas, pero significativas, informaciones alrededor de las «nuove e d’Asia e d’Africa e d’Europa»”<sup>430</sup>, señala este autor.

La información comercial y diplomática se valía, por tanto, de las nuevas posibilidades y soportes aparecidos en el tránsito del medioevo a la modernidad.

La que Carlos V recibía del exterior, expone el profesor Rubio Moraga, llegaba fundamentalmente a través de las embajadas, siguiendo la vía diplomática, aunque sin olvidar “(...) la que proporciona el espionaje, que con frecuencia es la tarea de los

---

<sup>429</sup> Mario Infelise, “Los orígenes de las gacetas. Sistemas y prácticas de la información entre los siglos XVI y XVII”, *Manuscripts* 23 (2005): 34.

<sup>430</sup> *Ibidem*, 35.

embajadores y de su equipo, en especial en aquellos países de dudosa amistad, como lo era la Francia de Francisco I (...)”<sup>431</sup>.

En este aspecto, y relacionado con el gobierno carolino, es indispensable mencionar la tarea desempeñada por el escritor y diplomático Diego Hurtado de Mendoza, embajador en Venecia entre los años 1539 y 1545, donde sustituyó al tudelano Lope de Soria. Recuerda Miguel Ángel de Bunes que “(...) se ha silenciado con demasiada frecuencia el importante papel que desempeña [Hurtado de Mendoza] en sus relaciones con el Consejo de los Diez, el Imperio Otomano, Francisco I y Fernando, rey de Romano”<sup>432</sup>, y ello pese a que su residencia no sólo fue un punto de encuentro con intelectuales y artistas de la época como el Aretino o Paulo Giovio, sino también un espacio donde se manejaba “(...) un gran volumen de información política y militar”<sup>433</sup> que el granadino no dudará en usar tanto en su correspondencia personal como en la diplomática.

Su función, al igual que la desempeñada por el resto de sus homólogos, era doble, como explican Javier Marcos y Carlos Carnicer:

La función primordial de los embajadores permanentes era la de representación de su soberano y la defensa de sus intereses, pero también mantenerle permanentemente informado de lo que acontecía en otros lugares. De esta manera, los embajadores se convirtieron en los “ojos y oídos” del rey, en los guardianes del secreto<sup>434</sup>.

Además, Venecia fue en aquel periodo del Quinientos un lugar propicio para la eclosión comunicativa, pues como explica Renate Pieper la república adriática “(...) mejoró su inteligencia diplomática”, y fruto de ello “fueron las relaciones periódicas de sus embajadores”<sup>435</sup>, añadiendo que a allí “(...) llegaron constantemente informaciones políticas y mercantiles en forma de gacetas manuscritas o *avvisi* breves”<sup>436</sup> cuyo contenido habría de ser analizado y difundido por parte del cuerpo diplomático acreditado. El vínculo de estos *avvisi*, también denominados *fogli d'avvisi*, con la ciudad

---

<sup>431</sup> Ángel L. Rubio Moraga, “La propaganda carolina...”, 116.

<sup>432</sup> Miguel Ángel de Bunes Ibarra, “Carlos V, Venecia y la Sublime Puerta: la embajada de Diego Hurtado de Mendoza en Venecia”, en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coord. José Martínez Millán, vol. 1 (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 591-592.

<sup>433</sup> *Ibid.*, 592.

<sup>434</sup> Javier Marcos Rivas y Carlos Carnicer García, *Espías de Felipe II. Los servicios secretos del Imperio español* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2005), 39.

<sup>435</sup> Renate Pieper, “Cartas de nuevas y avisos manuscritos...”, 84.

<sup>436</sup> *Ibidem*

de Venecia guarda especial relación con la actividad comercial de la Serenísima República, y así lo señala María Dolores Sáiz:

Los grandes comerciantes venecianos deseaban conocer los precios en los mercados europeos, el estado de las comunicaciones, la situación política, las condiciones climáticas, los movimientos de sus competidores, sus viajes; en definitiva, cualquier noticia encaminada a conseguir el éxito de la gestión económica<sup>437</sup>.

Esa misma fortaleza comercial, unida a su situación estratégica y a una ambigüedad deliberada, logró generar un sustrato idóneo cuyas consecuencias eran claras: como afirma María José Bertomeu Masià, por territorio veneciano “circulaban tranquilamente los embajadores y enviados franceses, imperiales y turcos sin que la República se implicase”<sup>438</sup>; y los enviados por Carlos V desempeñaron en aquel periodo un papel fundamental.

Además de Hurtado de Mendoza, se sabe que ejercieron como embajadores carolinos ante la Serenísima Francisco de Toledo (1551) y Francisco de Vargas, sucesor de este último, cuya misión se prolongó hasta 1558. Determinante fue asimismo el papel del informador Jerónimo Bucchia, natural de la entonces veneciana ciudad de Cátaro (actual Kotor, en Croacia), cuya correspondencia con el cardenal y consejero imperial Antonio Perrenot de Granvela fue editada en 2005 por Bertomeu Masià. Se sabe poco de su biografía, aunque al parecer, según explica este autor, trabajó al servicio del virrey Pedro de Toledo, del *condotiero* Ferrante Gonzaga y del propio Carlos V.

Precisamente en una de sus cartas explica en qué consistía su función, “(...) il fatto del mio servir consiste potissimamente nella intelligenza, intertegnimento et seguimiento delle natione cristiane vasalle del turcho in Europa”<sup>439</sup>, así como el tiempo que llevaba desempeñándola al servicio de la Casa de Habsburgo:

(...) che sono hormai 18 anni che io et li miei parenti, così principal et passionatamente et di continuo, servimo a le nostre spese et con tante fatighe, trabagli, disturbi et periculi a S.M. e a suoi ministri nelli avisi di Constantinopoli e di Levante (...) <sup>440</sup>.

---

<sup>437</sup> María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España. I. Los orígenes. El siglo XVIII* (Madrid: Alianza Universidad Textos, 1990), 29.

<sup>438</sup> María José Bertomeu Masià, ed., *Cartas de un espía de Carlos V. La correspondencia de Jerónimo Bucchia con Antonio Perrenot de Granvela* (Valencia: Universitat de València, 2006), 22.

<sup>439</sup> “(...) mi servicio consiste fundamentalmente en la inteligencia, observación y seguimiento de las naciones cristianas vasallas del turco en Europa”. Traducción propia. *Ibid*, 142.

<sup>440</sup> “(...) que hace ya 18 años que mis familiares y yo, de manera tan principal, apasionada y continua, venimos sirviendo a nuestras expensas y con tanto trabajo, trabajo, perturbación y peligro a Su Majestad y a sus ministros en los *avisi* de Constantinopla y el Levante (...)”. Traducción propia. *Ibidem*.

Por consiguiente, el trasiego de espías y de avisos a través de la Serenísima no sólo respondía a razones de seguridad, sino también a que Carlos y el Gran Turco compartían un mismo proyecto político: “Dado que los dos apostaron por la constitución de imperios universales, se vieron abocados a chocar brutalmente”<sup>441</sup>, explica Özlem Kumrular. Muestra de ello, añade John Julius Norwich, es que Solimán se refería a Carlos sólo como rey de España, “pues, claro, ¿cómo iba a haber más de un imperio?”<sup>442</sup>, añade.

Así pues, las dimensiones y la coexistencia de los imperios otomano y carolino en un marco geográfico que se solapaba explicarían no sólo la tensión constante vivida en la ribera mediterránea del Quinientos, sino también, como agrega Bertomeu en relación al tema que nos ocupa, “(...) el porqué de la necesidad que se sentía de tener una buena red de informadores dispersos a lo largo de ambos imperios”<sup>443</sup>.

#### **4.2.2. Retratos muy singulares con origen y destino en los territorios del norte**

Pese a que la imagen imperial comenzó a transformarse decisivamente a finales de los años 20, como hemos visto, el arte del retrato supo acompañarse a las necesidades y a las costumbres de los territorios situados en el norte y en el centro del continente. Como ejemplos, podrían citarse dos creaciones en las que perdura, pese a sus fechas, el espíritu localista y en cierto modo erasmista que se ha analizado en las dos primeras décadas de vida del Habsburgo. Una de ellas es el retrato realizado por el alemán Lucas Cranach y conservado en el museo nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid<sup>444</sup> (Fig.54.2), donde vuelve a representarse el busto del emperador con su mentón prominente y existe, como en los primitivos retratos de Van Orley, una ausencia de símbolos regioes que sólo salva el Toisón.

Algo similar sucede con la tabla depositada en la *Gemäldegalerie* berlinesa y obra de Christoph Amberger hacia 1532 (Fig.54.1), donde al atavío nórdico carolino y al propio Toisón se suman esta vez el escudo imperial, rematado por una corona de esta naturaleza,

---

<sup>441</sup> Özlem Kumrular, “Carlos V y Solimán el Magnífico: dos soberanos en lucha por un poder universal” (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001), <[https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/7\\_6\\_ozlem.shtml](https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/7_6_ozlem.shtml)> [Consultado: 10/02/2022]

<sup>442</sup> John Julius Norwich, *Cuatro príncipes. Enrique VIII, Francisco I, Carlos V, Solimán el Magnífico y la forja de la Europa moderna* (Barcelona: Ático de los libros, 2020), 45.

<sup>443</sup> María José Bertomeu Masià, ed., *Cartas de un espía...*, 21.

<sup>444</sup> La página web del museo fecha esta obra en 1533. Puede comprobarse en el siguiente enlace: <<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/cranach-lucas-viejo/retrato-emperador-carlos-v>> [Consultado: 21/02/2022].

y las columnas de Hércules con la divisa *Plus Oultre*, en francés, que gestara Marliano. Falomir califica ese detalle heráldico como “inusual”, encuadrando la obra en la “necesidad de retratos políticamente explícitos”<sup>445</sup>.



**Fig. 54.** Retratos destinados a los territorios del norte. A la izquierda, creación de Christoph Amberger, ca.1532 (Fig.54.1). A la derecha, obra de Lucas Cranach el Viejo, 1533 (Fig.54.2).

**Fuentes.** Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Alemania (izq.) y Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, España (der.).

#### 4.2.2.1. El valor comunicativo de los ‘retratos parlantes’

Este autor, por otra parte, analiza los que él denomina “retratos parlantes” como parte de la creación artística de estos años en el marco geográfico alemán. ¿Dónde radican su origen y función? Según Falomir, “los gestos dialogantes que adopta [Carlos] en ellos responden a su cronología, entre las dietas de Augsburgo (1530) y Ratisbona (1532), cuando aún confiaba en una reconciliación con los protestantes”<sup>446</sup>.

Son cuadros cuya esencia misma pivota en torno al ejercicio de la comunicación, donde el emperador muestra en su rostro la expresión serena y amable de un monarca dialogante y mueve sus manos como haría cualquier persona en un ejercicio conversacional. Fueron realizados por artistas septentrionales justo después del viaje imperial a Italia, que como sentencia Javier Portús “tan decisivo sería no sólo para la biografía del emperador, sino

<sup>445</sup> Miguel Falomir, “El retrato de corte”, 118.

<sup>446</sup> *Ibidem*

también para su formación”, pues a partir de ese episodio “las formas y los ideales de la cultura meridional tendrían un peso cada vez mayor en la construcción de su imagen”<sup>447</sup>.

Entre ellos podrían citarse el retrato subastado en 2006 por la galería londinense Sotheby's<sup>448</sup> (Fig.55.1), atribuido a un seguidor de Jan Cornelisz. Vermeyen; otro del taller del mismo autor que pertenece al *Musées royaux des Beaux-Arts* de Bélgica (Fig.55.2), o un tondo del taller de Joos van Cleve (Fig.55.3) propiedad de la *Koninklijke Verzamelingen* (La Haya), que además destaca por la riqueza y variedad de los tejidos y las texturas que componen la vestimenta del César, como el bordado en plata de la camisa o el terciopelo negro del tabardo, entre otros. Por tanto, en ese contexto geográfico y cronológico, la intencionalidad política y propagandística que alumbró estos retratos queda fuera de toda duda: y, por consiguiente, también el recurso a una estética más local, y menos clásica-universal.



**Fig. 55.** Retratos ‘parlantes’ de Carlos V, atribuidos respectivamente a un seguidor de Vermeyen (Fig.55.1), al taller de este mismo autor (Fig.55.2) y al taller de Joos van Cleve (Fig.55.3).

**Fuente.** <[www.sothebys.com](http://www.sothebys.com)> (izq.), Musées royaux des Beaux-Arts, Bruselas, Bélgica (centro) y Koninklijke Verzamelingen, La Haya, Holanda (der.).

### **4.2.3. La chimenea del Brugse Vrije, victorias imperiales como fuentes de paz y de justicia**

Una de las creaciones artísticas más singulares al servicio de la ideología imperial es el revestimiento de la chimenea que aparece en la sala de concejales del Brugse Vrije o Franconato de Brujas (Fig.56), lugar donde se celebraban las reuniones de los concejales

<sup>447</sup> Javier Portús, “Reseña de Carlos V, de Joos van Cleve”, en *El linaje del emperador...*, 220.

<sup>448</sup> Las referencias a la obra y su subasta aparecen recogidas en el siguiente enlace: <<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/old-master-paintings-106030/lot.19.html>> [Consultado:22/02/2022].

que regentaban la Administración y administraban justicia. Ethan Matt Kavalier se refiere a ella como “One of the most extraordinary Netherlandish artworks of the sixteenth century, and one that avoids easy classification”<sup>449</sup>, y su unicidad es indiscutible, ya que ni perdura una obra parecida ni tampoco se tiene noticia de que hubiera existido en el pasado.

De ella dice Fernando Checa que es “(...) una de las primeras visualizaciones de Carlos V como héroe militar”, ya que se trata “(...) de un conjunto alegórico que se constituye en glorificación de Carlos V como Emperador y vencedor en la contienda de Pavía”<sup>450</sup>. Así, la presencia de Francisco I de Francia, Margarita de Austria o Leonor, hermana de Carlos y esposa del rey francés, son elementos que llevan a Checa a referirse a la chimenea como “trasposición plástica del tratado [de Cambrai]”<sup>451</sup>, que sirvió para poner paz momentáneamente entre las naciones de España y Francia. Paz que, como recuerda Antonio Gozalbo, fue muy celebrada “(...) en el norte al renunciar Francisco I a sus derechos sobre Flandes y Artois”<sup>452</sup>.

No ha de ser casualidad que esta adaptación de un éxito militar italiano a los valores estéticos, espacios e intereses propagandísticos centroeuropeos se ubique en la sala principal de una institución genuinamente brujense; es muy probable que la chimenea del Brugse Vrije aúne en una misma pieza dos valores profundamente arraigados en la mentalidad erasmista: justicia y paz. Ambas, realidades vinculadas desde la época clásica, como expone Dora García-González:

Eirene que nace en la antigua Grecia como diosa, hija de Temis, la diosa de las leyes eternas y Zeus. Donde ella reina florece el bienestar y la prosperidad. Eirene está en conjunto con otras diosas que se ubican entre los mortales. Entre ellas y el grupo al que pertenece están Dike o la justicia y Eunomía que es la equidad y el buen gobierno; las tres se relacionan muy de cerca. En ese sentido, no hay paz sin justicia y buen gobierno, no hay buen gobierno sin paz ni justicia y no hay justicia sin paz y buen gobierno. Es una triada indisoluble que, si bien cada una por separado no tienen una vida independiente, son las que aseguran el equilibrio

---

<sup>449</sup> “Una de las obras de arte holandesas más extraordinarias del siglo XVI, que evita una fácil clasificación”. Traducción propia. Ethan Matt Kavalier, “Power and performance The Bruges mantelpiece to Charles V”, *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online* 67(1) (2017): 213.

<sup>450</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 85.

<sup>451</sup> *Ibidem*

<sup>452</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “Pavía (1525), la primera gran victoria de Carlos V”, en *La guerra en el arte*, dirigido por Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis (Madrid: Universidad Complutense, 2017), 366.

social en los grupos y comunidades humanas, y por lo tanto favorecen la abundancia y la prosperidad en el mundo<sup>453</sup>.



**Fig. 56.** Sala de concejales del Brugse Vrije. Revestimiento de la chimenea. Guiot Beaugrant, 1528-1531.

**Fuente.** Musea Brugge, Bélgica.

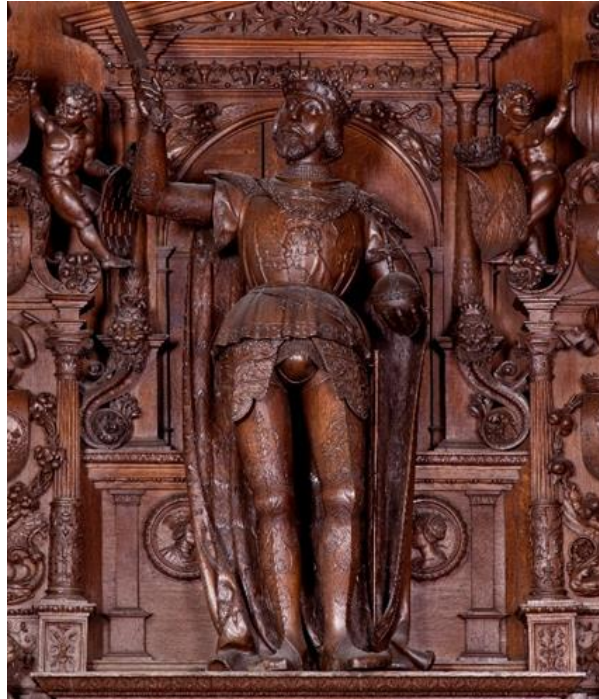
Esta obra, de incuestionable valor artístico y realizada entre 1528 y 1531 por el lorenés Guiot Beaugrant, cuenta con dos espacios diferenciados: uno, el superior, está realizado en madera sin policromar y ocupa casi todo el frontal de la sala que lo acoge; en el centro de la composición aparece Carlos V portando los atributos propios de su condición: manto, corona, espada y globo tripartito.

La espada en alto y la mirada extática hacia el cielo (Fig.57) pudieran aludir a la justicia, que procede de Dios, como recuerda el salmo 7 (“El Señor es juez de las naciones”, Sal 7, 9). Alusión óptima, dada la finalidad de la sala donde se ubica.

---

<sup>453</sup> Dora Elvira García-González, “Hacia una hermenéutica de la paz. Algunas aproximaciones desde la tradición filosófica aristotélica, ciceroniana y erasmiana”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 22 (44): 89.





**Fig. 57.** Detalle de la imagen del emperador Carlos V con la espada en alto.

**Fuente.** Musea Brugge, Bélgica.

Asimismo proyecta un sentido dinástico nítido, al presentar al emperador flanqueado por sus cuatro abuelos: los paternos, Maximiliano y María, a su derecha, mientras que Isabel y Fernando, padres de Juana de Castilla, figuran a su izquierda. Fernando, concretamente, señala a su nieto con el centro, fijando de ese modo a quien ahora ostenta el poder. Ambas parejas giran su rostro hacia Carlos: “The poses of these statues are unmistakably theatrical”, señala Kavalier, hecho que atribuye a la idiosincrasia de la región donde se ubica, y que a su juicio “(...) has often been called a theatre state because of its dependence on public ritual in constructing political relations”<sup>454</sup>.

La magistral creación de Beaugrant también proyecta un fuerte sentido heráldico, que se manifiesta a través de los cincuenta escudos de arma que en ella aparecen. Medallones con el rostro de antepasados, filacterias y numerosos *putti*, unidos a frontones, pilastras acanaladas y otros elementos arquitectónicos, contribuyen a inyectar dinamismo y heterogeneidad en todo el conjunto.

El segundo espacio, situado en la cornisa de la chimenea, justo debajo del anterior, lo conformarían una sucesión de cuatro relieves en alabastro alusivos a la historia bíblica de Susana, narrada por el profeta Daniel en su libro homónimo del Antiguo Testamento: en

<sup>454</sup> Ethan Matt Kavalier, “Power and performance...”, 215.

ellos se recoge, sucesivamente, el acoso a Susana en su jardín por parte de los dos ancianos, la declaración de ésta como culpable en juicio, el alegato de la joven esposa declarándose inocente y pidiendo justicia, ante la mirada de Daniel, y la lapidación de los dos ancianos, al ser descubiertos en sus patrañas por el habilidoso defensor a quien inspiró el Altísimo.

Esta suerte de “sculptural storytelling”<sup>455</sup>, como lo denomina Kavalier, ejerce de *exemplum iustitiae* que retrotrae la legitimidad carolina como garante de justicia hasta los tiempos del Antiguo Testamento: ofrece, en palabras de este autor, “(...) a foundation of biblical authority for Charles V and his rule, and a precedent for the judgment of the aldermen assembled before the mantelpiece”<sup>456</sup>. La analogía de Carlos con Daniel, que iluminado por Dios evitó la muerte de una inocente propiciando la justicia, no sólo iba a ser percibida por quienes la administraban en ese recinto, sino también por aquellos que la solicitaban.

Sintetizando, pues, se ha descrito cómo un asunto que ocurre en territorios italianos (Pavía) tiene, por las razones expuestas, eco propagandístico en Brujas; cómo Venecia, ajena a los dominios carolinos, actúa como un motor comunicativo gracias a la función de informadores españoles e italianos; y cómo el emperador, pese a que su imagen ya estaba pasada por el tamiz de Tiziano, supo dar marcha atrás en territorios centroeuropeos para, a través de los retratos parlantes, tratar de contribuir a la estabilidad religiosa de sus dominios. Tres elementos que, en su conjunto, muestran la relevancia que el emperador y sus círculos otorgaban al ejercicio comunicativo, propagandístico y persuasivo, sabiendo aprovechar los acontecimientos en transformarlos en fuentes y en herramientas.

### **4.3. El control de la posteridad: crónicas y cronistas al servicio del *Divus Carolus***

A comienzos del siglo XVI, el letrado, consejero real y cronista placentino Lorenzo Galíndez de Carvajal dio, según explica Richard L. Kagan, el siguiente consejo al rey Fernando II de Aragón: “La buena fama... es el verdadero premio é galardón de los que

---

<sup>455</sup> *Ibidem*, 238.

<sup>456</sup> “(...) un fundamento de autoridad bíblica para Carlos V y su gobierno, y un precedente para el juicio de los regidores reunidos ante la chimenea”. Traducción propia. *Ibidem*, 218.

viven”, recomendando en consecuencia que “(...) fama e nombre quedase claro é glorioso en las historias”<sup>457</sup>. La conclusión del profesor estadounidense es nítida: “De acuerdo con ello, Carvajal aconsejó a Fernando –y por extensión a su sucesor, Carlos V- prestar especial atención a las maneras en que los historiadores escribían acerca de su reinado”<sup>458</sup>.

La importancia de la reputación se deduce de estas palabras con facilidad, y como se ha venido exponiendo en este estudio, no se trata de un factor aplicable únicamente a las crónicas, sino a todo el conjunto de las bellas artes y casi, diríamos, de cualquier herramienta que incida directamente en la visión general (de toda la sociedad, nacional o internacional) y particular (de un grupo o *stakeholder* concreto) sobre el Habsburgo, sus orígenes, su familia o su gobierno.

Hay, sin embargo, una frase del profesor Domínguez Ortiz que consideramos reveladora en torno a la relevancia propagandística que tienen las crónicas, en concreto: “Propaganda was both the task of imperial chroniclers and a court art”<sup>459</sup>, dirá. Ahora bien, la importancia que les otorgó Carlos V por las razones aducidas, ¿fue directamente proporcional al resultado obtenido? Parece que el Habsburgo no quedó muy satisfecho, como se explica a continuación.

Sus primeros cronistas fueron Fray Antonio de Nebrija y Gonzalo de Ayora, ambos heredados de los Reyes Católicos. Ayora, simpatizante primero y militante después de la causa comunera, fue sustituido en 1520, y a propuesta de Gattinara, por el ya citado Pietro Martyr d’Anghiera. Autor de *De orbe novo*, definida por Kagan como “la primera historia publicada del descubrimiento y la conquista de América”<sup>460</sup>, dedicó a Carlos la edición de 1516, explicando en ella, recuerda este profesor, “(...) que Dios reservó el descubrimiento de las Indias a los abuelos maternos de Carlos, pero a él le dejó la tarea de recoger los beneficios del Nuevo Mundo y utilizar sus riquezas para conquistar el orbe”<sup>461</sup>.

---

<sup>457</sup> Richard L. Kagan, “Los cronistas del emperador”, en *Carolus V Imperator*, coord. Pedro Navascués Palacio (Barcelona: Lunweg Editores, 1999), 184.

<sup>458</sup> *Ibidem*

<sup>459</sup> “La propaganda era tanto una tarea de los cronistas imperiales como un arte cortesano”. Traducción propia. Antonio Domínguez Ortiz, “Introduction: A Golden Age”, en *Resplendence of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*, coord. Antonio Domínguez Ortiz, Concha Herrero Carretero y José A. Godoy (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), 17.

<sup>460</sup> Richard L. Kagan, “Los cronistas del emperador”, 192.

<sup>461</sup> *Ibid.* 192-193.

Como podrá observarse, existe una conexión entre las apreciaciones de Martyr y la visión monárquica universal de Mercurino Arborio di Gattinara, su principal valedor, y así se deduce de las palabras de Manuel Rivero Rodríguez:

(...) el letrado piemontés [Gattinara] consideraba el derecho dinástico, la conservación del patrimonio y el deber superior hacia el linaje como las claves que llevaban al poder y la gloria y, con ellos, al bien de la Cristiandad. Carlos estaba llamado a ser emperador y, pesase a quien pesase, debía cumplir el designio divino y hacer frente a sus responsabilidades. De no hacer lo que Gattinara proponía, sólo sobrevendrían males. (...) contraponía la grandeza y la autoridad como medio para restaurar la Cristiandad y proceder a su reforma<sup>462</sup>.

A la muerte de Nebrija, en 1523, y poco antes del fallecimiento de Martyr, fue el humanista siciliano Fray Bernardo Gentile quien colocó su pluma al servicio de la causa imperial. De él dirá Kagan que “(...) hizo muy poco, ya que en el plazo de nueve años [1523-1532] sólo redactó unas pocas notas aleatorias sobre la manera en que el emperador trataba los asuntos de Italia”<sup>463</sup>. De ahí que José Solís de los Santos lo califique como “anodino” y recuerde que, tras su nombramiento como obispo de Aquila:

(...) los consejeros regios andaban a la búsqueda de un hombre de letras suficientemente capacitado para historiar las hazañas del emperador en el contexto de repercusión que reclamaban los múltiples desafíos afrontados por la afortunada conjunción dinástica del Sacro Imperio Romano y la Monarquía Católica<sup>464</sup>.

El mandato de Gentile se solapó en sus últimos años con el de su homólogo Fray Antonio de Guevara, definido por Kagan en otro de sus trabajos como “un reputado erudito humanista que gozaba de una relación personal con el emperador y otros miembros de su corte”<sup>465</sup>. Nombrado en 1526 y autor del *Libro áureo de Marco Aurelio*, que en palabras de Emilio Blanco “(...) no estará impreso antes del año 1528”, aunque ya en 1525 “(...) comienza a circular en la Corte”<sup>466</sup>, tuvo el encargo por parte de Carlos de escribir “*nuestra coronica*, término –dirá Richard L. Kagan- que sugería que de lo que debía

---

<sup>462</sup> Manuel Rivero Rodríguez, “La Corona de Aragón, metáfora de la monarquía de Carlos V. Gattinara y sus ideas sobre el gobierno (1519-1520)”, en *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dir. Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000), 101.

<sup>463</sup> Richard L. Kagan, “Los cronistas del emperador”, 194.

<sup>464</sup> José Solís de los Santos, “La buena lid del César Carlos o el panadero de Barbarroja”, en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Juan Gil*, coords. José María Maestre et al. (Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos - CSIC, 2015), 1.786.

<sup>465</sup> Richard L. Kagan, *Los cronistas y la Corona. La política de la Historia en España en las edades Media y Moderna* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánicas y Marcial Pons Historia, 2010), 109.

<sup>466</sup> Emilio Blanco, “Introducción” en Fray Antonio de Guevara, *Relox de Príncipes* (Madrid: ABL Editor, 1994), XIII.

escribir era de las *res gestae* del emperador<sup>467</sup>. Para el desempeño de sus funciones, el franciscano se valía de algunas de las fuentes de información y propaganda analizadas en este capítulo: desde hojas de avisos y relaciones hasta datos que proporcionaban los informantes en el extranjero, así como material de la Corte, los escritos de sus predecesores, etcétera.

Tras un intento frustrado de contar con Paulo Giovio, los ojos del emperador se fijaron en el pozoalbense Juan Ginés de Sepúlveda, quien como explica Kagan “(...) compartía la idea de Gattinara sobre el papel providencial de Carlos como monarca de una Cristiandad unificada”<sup>468</sup>. De hecho, revela Francisco Castilla Urbano:

Es el año 1529, y el humanista no deja escapar la ocasión de mostrar su habilidad retórica componiendo un brillante discurso para la ocasión [durante el desembarco de Carlos en Génova], la *Cohortatio*, en la que anima al que iba a ser coronado emperador en Bolonia (febrero de 1530), a hacer la guerra contra los turcos que amenazan Viena y a ampliar sus dominios para llevar la religión cristiana a todos los rincones<sup>469</sup>.

Su nombramiento se llevó a efecto en abril de 1536, manteniéndose en el cargo toda la vida del emperador, e incluso durante el reinado de su hijo y sucesor, Felipe II. Ese mismo año, no obstante, comenzaría su magna *Historiarum de rebus gestis Carolus V*, aunque no tardarían en llegar divergencias de enfoque:

El Carlos que él había querido ensalzar era el Carlos *miles christianus*, el campeón cristiano inspirado en la fe. Pero mediada la década de 1540, Sepúlveda llegó a la conclusión de que Carlos luchaba principalmente en defensa de sí mismo y de sus intereses dinásticos, en oposición a los de la Iglesia Católica<sup>470</sup>.

Ricardo García Cárcel aporta, en este sentido, algunos detalles interesantes:

(...) Ginés de Sepúlveda reconoce la popularidad de Fernando, el hermano de Carlos; describe las torpezas del propio Carlos, manejado por sus consejeros flamencos; lamenta la actitud de desprecio y altanería hacia sus súbditos naturales; demuestra escasas simpatías por la elección imperial...<sup>471</sup>.

A esto suma De Sepúlveda su particular concepción del movimiento comunero, cuyos integrantes, expresa García Cárcel citando a Baltasar Cuart, “(...) no fueron tanto rebeldes

---

<sup>467</sup> Richard L. Kagan, *Los cronistas y la Corona...*, 112.

<sup>468</sup> Richard L. Kagan, “Los cronistas del emperador”, 195.

<sup>469</sup> Francisco Castilla Urbano, “Estudio preliminar”, en *Diálogo llamado Demócrates*, de Juan Ginés de Sepúlveda (Tecnos: Madrid, 2012), XV.

<sup>470</sup> Richard L. Kagan, “Los cronistas del emperador”, 196.

<sup>471</sup> Ricardo García Cárcel, *El demonio del Sur. La Leyenda Negra de Felipe II* (Madrid: Cátedra, 2017), 77.

como súbditos equivocados”, y una particular posición frente al Saco de Roma, pues el cronista pozoalbense “(...) adopta ante la guerra el mismo criterio pacifista de los erasmistas”<sup>472</sup>. La conclusión de este autor es clara: “[*Historiarum*] no fue la historia encomiástica que, sin duda, esperaba y deseaba Carlos”<sup>473</sup>.

Tras la muerte de Fray Antonio de Guevara, en 1545, el emperador también nombró cronista a Bernabé de Busto, capellán real, quien a diferencia de sus anteriores homólogos, todos humanistas y escritores en lengua latina, hizo lo propio en lengua vernácula: elemento éste que, a juicio de Kagan, “sugiere que pensaba dirigirse a un lector más popular (y presumiblemente más español) que el de los cronistas con formación humanística de Carlos”<sup>474</sup>. Algo que va en perfecta consonancia con la política propagandística que desplegó el Habsburgo:

(...) cuando Carlos (...) sustituyó la noción humanista de la historia encarnada en Gattinara por la crónica, más panegírica y personal, que le había recomendado originalmente Chèvres en 1519, el latín estaba ya pasado de moda y la lengua vernácula –el español– estaba en pleno auge<sup>475</sup>.

En otro de sus trabajos, este profesor norteamericano sitúa a Busto entre aquellos “(...) historiadores ineptos que apenas escribieron más que unos apuntes históricos y unas breves relaciones que nunca llegaron a imprenta”<sup>476</sup>. Sin embargo, es paradójico notar que las anotaciones de este religioso pudieron haber sido fuente documental para uno de los trabajos cronísticos más interesantes de la vida carolina: el *Comentario (...) de la guerra de Alemania hecha por Carlos V*, del plasentino Luis de Ávila y Zúñiga, calificada por María José Rodríguez Salgado como “(...) versión muy laudatoria escrita por su hombre de confianza (...) que el emperador había aprobado”<sup>477</sup>.

Importante fue, por último, el ascenso de Pedro Mexía en 1548 a la posición de cronista. Este sevillano, que había entrado al servicio de la Corte una década atrás, había publicado tres años antes su *Historia imperial y cesárea*, impresa en Sevilla, escrita en castellano

---

<sup>472</sup> *Ibidem*

<sup>473</sup> *Ibid.* 76.

<sup>474</sup> Richard L. Kagan, “Los cronistas del emperador”, 198.

<sup>475</sup> *Ibidem*, 199.

<sup>476</sup> Richard L. Kagan, “Carlos V a través de sus cronistas. El momento comunero”, en *En torno a las comunidades de Castilla. Actas del congreso internacional “Poder, conflicto y revuelta en la España de Carlos I”*, coord.. Fernando Martínez Gil (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2002), 148.

<sup>477</sup> María José Rodríguez Salgado, “*El perfecto capitán*. Carlos V en los años cuarenta”, en *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001), 18.

con intenciones divulgativas y a la que Kagan denomina sin paliativos “(...) auténtico bodrio que trazaba la historia de la dignidad imperial desde los tiempos de Julio César hasta los de Maximiliano I”<sup>478</sup>. Fue su aportación personal a la *Translatio Imperii*, a la propaganda legitimadora de Carlos como heredero directo de la gloria de Roma: algo que aparentemente valoró el Habsburgo, dada su posterior elección para el cargo que le dio la fama.

A raíz de su nombramiento, dedicó más tiempo a componer los cuatro libros completos, y cinco capítulos del quinto, de que consta la *Historia de Carlos V*, cuya intencionalidad define Luis Alburquerque García de la siguiente manera:

Mexía pretende justificar el absolutismo de la monarquía y tiende a considerar todos los acontecimientos bajo el prisma del providencialismo, como cabía esperar del momento histórico en que se escribe la obra. Se presenta, en fin, una figura de Carlos V sublimada<sup>479</sup>.

Mexía falleció en 1551, sin concluir su obra y, por consiguiente, sin que Carlos contase con una narración de sus hazañas acorde a la naturaleza del hombre más poderoso de su tiempo. El éxito comunicativo de las crónicas, a veces escritas en latín, a veces en lengua vernácula y siempre llenas de intencionalidad propagandística, resultó más bien tibio. Fue entonces cuando el emperador decidió emular a Julio César y comenzar la composición de sus memorias.

Por otra parte, el éxito editorial de las crónicas oficiales del Habsburgo fue más bien limitado, exceptuando las aportaciones de Fray Antonio de Guevara, como expresa Ricardo García Cárcel: “Su Marco Aurelio y el Relox de príncipes fueron best-sellers extraordinarios tanto en España como en Europa”<sup>480</sup>, manifiesta. Frente a ello, “la primera edición de *De rebus gesti Caroli V*, de Ginés de Sepúlveda, es de 1780 y la lleva a cabo la Real Academia de la Historia. La *Historia de Carlos V*, de Pedro Mexía, no se editó íntegra hasta 1918”<sup>481</sup>.

Otros cronistas no oficiales, como Alfonso de Ulloa o Alonso de Santa Cruz, e incluso López de Gómara, cronista de Indias, no corrieron mejor suerte. Al parecer, la mano de Felipe II estuvo detrás: “¿Envidia (...) ? Yo me inclino más por un celo inquisitorial que

---

<sup>478</sup> Richard L. Kagan, “Los cronistas del emperador”, 202.

<sup>479</sup> Luis Alburquerque García, “Pedro Mexía”, Real Academia de la Historia –Diccionario Biográfico Electrónico (DB-e), <<https://dbe.rah.es/biografias/12480/pedro-mexia>> [Consultado: 05/03/2022].

<sup>480</sup> Ricardo García Cárcel, *El demonio del Sur*, 77.

<sup>481</sup> *Ibidem*

veía fantasmas en los textos de los cronistas y consideraba todos los halagos insuficientes o insatisfactorios”<sup>482</sup>, sentencia este profesor.

#### **4.4. Apuesta por el arte efímero: el reinado en que tapices y entradas regias alcanzaron su cénit**

Explica María Concepción Porras que el concepto de arte efímero tendría que ser revisado o, en el menor de los casos, matizado; y así lo explica:

(...) no debería entenderse como una obra o artefacto creado para un fin concreto y destinada a su desaparición posterior, sino como la creación de un contexto a partir de elementos preexistentes, que ordenados de determinado modo lograban reivindicar, a través de la emoción estética, discursos de variada índole<sup>483</sup>.

Así los tapices y las estructuras arquitectónicas efímeras que se gestaban para canonizaciones, justas, ceremonias públicas y, fundamentalmente, para las entradas reales se convierten, sobre la base de esta consideración, en estrategias comunicativas con múltiples posibilidades; y, en consecuencia, actúan como herramientas poderosas al servicio de la propaganda.

A juicio de esta autora, los tapices serían “los reyes del efímero” por su capacidad para transmutar cualquier escenario, o como ella expresa, “(...) para transformar la realidad en invención”<sup>484</sup>. Carlos V tuvo un especial interés en estas piezas, al igual que anteriormente ocurriera con los Reyes Católicos, e incluso con su madre, la reina Juana. Así lo expresa Jesús F. Pascual Molina:

(...) cuando viajó a España y fue recibido por primera vez por su madre en Tordesillas en 1517, encontró sus aposentos ricamente decorados con tapicerías del tesoro de la reina Juana, entre los que había piezas de su abuela la reina Isabel la Católica, pero también paños adquiridos por su madre durante sus estancias en los Países Bajos<sup>485</sup>.

---

<sup>482</sup> *Ibid.* 78.

<sup>483</sup> M<sup>a</sup> Concepción Porras, “El arte que se desvanece. Efimeros al servicio de la fiesta”, en *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, coord. Miguel Ángel Zalama, M<sup>a</sup> José Martínez Ruiz y Jesús F. Pascual Molina (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017), 13.

<sup>484</sup> *Ibid.* 19.

<sup>485</sup> Jesús F. Pascual Molina, “Un estilo español: los tapices de la Colección Real en los actos cortesanos, entre el siglo XVI y el XXI”, en *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, coords. Miguel Ángel Zalama, M<sup>a</sup> José Martínez Ruiz y Jesús F. Pascual Molina (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017), 31.



La belleza de estas piezas, o tal vez su utilidad en términos de imagen y propaganda, fueron elementos decisivos para que años después Carlos procediera “(...) al secuestro de gran número de paños [de la colección de Juana] que entonces pasaron a engrosar sus propiedades”<sup>486</sup>, explica este autor. Incluso entregó algunos tapices a Isabel como regalo de bodas, “que revirtieron al tesoro imperial cuando falleció en 1539”<sup>487</sup>, añade.

También en este caso, como sucede con armaduras o retratos, entre otras herramientas, existen al menos tres apellidos de artistas que ponen sus capacidades y conocimientos al servicio de la causa imperial. Se trata de Pierre van Aelst y de las familias Dermoyen y Pannemaker. El primero de ellos, ayuda de cámara y tapicero de Corte desde 1510, fue el artífice de Los Honores o La Fortuna (Fig.58), que conmemoraba la elección imperial y posterior coronación adquisgranense del Habsburgo en 1520.



**Fig. 58.** Tapiz de La Fortuna, incluido en la serie homónima. Pierre van Aelst, ca. 1520.

**Fuente.** Palacio de San Ildefonso, Segovia. Patrimonio Nacional.

Esta colección, compuesta por nueve paños, ilustra en palabras de Concha Herrero Carretero “(...) las virtudes y vicios que el soberano debía practicar o evitar, respondía a la establecida para celebrar las suntuosas entradas de reyes y príncipes en las ciudades de

---

<sup>486</sup> *Ibid.* 32.

<sup>487</sup> *Ibidem*

los Países Bajos”<sup>488</sup>. Marta Carrasco Ferrer, por su parte, define la serie de un modo más genérico y explícito:

(...) muestra un programa alegórico alusivo a las virtudes que han de adornar al príncipe (*La Fe, La Prudencia, La Justicia*) para mediante *La Nobleza* y *La Fortuna*, regidas por *La Sabiduría divina* (el tapiz mal llamado *El Vicio*), alcanzar un estado más excelso –el Imperio, obviamente- y obtener con él *El Honor* y *La Fama*. Sin embargo, tan halagüeña visión lleva consigo una advertencia: también puede el príncipe, por su maldad, ser arrastrado a *La Infamia* (...) <sup>489</sup>.

De hecho, existe una consonancia entre los valores erasmistas, plasmados en su *Institutio* de 1516, dedicada al joven Carlos, los de esta colección de tapices o el programa iconográfico erigido en Amberes para la entrada acaecida el 23 de septiembre de 1520, justo un mes antes de que el Habsburgo fuese coronado en Aquisgrán. Distintos públicos, distintos canales y herramientas complementarias para trasladar al monarca, en comunicación ascendente, y al conjunto de sus dominios, en comunicación paralela o descendente<sup>490</sup>, un mensaje idéntico. Se sabe, por citar un ejemplo, que esa confluencia de valores a través de elementos efímeros también se produjo en Valladolid, con motivo del bautizo del príncipe Felipe, futuro Felipe II, como explica Jesús F. Pascual:

La organización del evento (...) reunía en el acto no sólo la celebración del bautismo del heredero, sino especialmente la exaltación del monarca y sus virtudes, asociados a la idea imperial. Si algunas de las inscripciones de los arcos triunfales, erigidos a lo largo del recorrido que unía la residencia real con la iglesia de San Pablo, aludían al emperador, los tapices de la serie Los Honores recalcan precisamente las virtudes de Carlos V<sup>491</sup>.

Humanismo y Fe católica, proseguirá Pascual, “componían el programa decorativo y se entretejían en un complejo discurso ideológico y político”<sup>492</sup>.

Por lo que respecta a los hermanos Willem y Jan Dermoyen, fraguaron los paños conmemorativos de la victoria en Pavía (Fig.59) que hoy alberga el museo napolitano de

---

<sup>488</sup> Concha Herrero Carretero, “La Colección de Tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación”, *Arbor* 169 (665):165-166.

<sup>489</sup> Marta Carrasco Ferrer, “Manufactura de Pierre van Aelst”, en *Carolus...*, 208.

<sup>490</sup> Cfr. Carlos Jesús Sosa Rubio, ““Las entradas reales durante el reinado de Carlos V como herramienta de comunicación ascendente y descendente: objetivos y recursos” ...”, 71-88.

<sup>491</sup> Jesús F. Pascual Molina, “Un estilo español...”, 32.

<sup>492</sup> *Ibidem*, 33.

Capodimonte: “(...) se articulan como una grandiosa y dramática crónica tejida presentada en siete escenas o actos ordenados cronológicamente, capaces de configurar una visión verista –y tendenciosa- de los hechos”<sup>493</sup>, expone Antonio Gozalbo.



**Fig. 59.** Tapiz “Salida de los asediados y derrota de los suizos, que se ahogan en gran número en el Tesino”, escena de la batalla de Pavía (1525). ca. 1528-1531. Diseño Bernard Van Orley, ejecución hermanos Dermoyen.

**Fuente.** Laboratorio fotografico Polo Museale della Campania. Museo di Capodimonte, Nápoles, Italia. Imagen cortesía de <museumwnf.org>.

A la saga familiar de los Pannemaker, concretamente a Willem correspondió la ejecución de otra serie sobre la conquista de Túnez (1535), realizada entre 1548 y 1554 sobre la base de las crónicas visuales llevadas a efecto por Jan Cornelisz Vermeyen: “A partir de los dibujos tomados *in situ* de Vermeyen –que después reelaboró en cartones monumentales (...), ayudándose con descripciones detalladas de la campaña debidas a los cronistas y militares que tomaron parte en ella–, se tejió la famosa tapicería (...)”<sup>494</sup>, manifiesta José Luis González García.

Descripciones que según Antonio Gozalbo irían estrechamente relacionadas con las crónicas de Alonso de Santa Cruz<sup>495</sup>, quien también acompañó al César en su expedición norteafricana. Volveremos sobre esta serie más adelante.

<sup>493</sup> Antonio Gozalbo, “Pavía (1525), la primera gran victoria...”, 368.

<sup>494</sup> José Luis González García, “*Pinturas tejidas*. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez (1535)”, *Reales Sitios* 174 (2007): 27.

<sup>495</sup> Antonio Gozalbo, “Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V”, *Potestas* 9 (2016): 111.

Además estos paños, como explica Jesús F. Pascual, “(...) se emplearon junto a los de la Historia de Gedeón para ornamentar la catedral de Amberes durante la celebración del capítulo del Toisón de Oro de 1556”, ya que la temática en ellos plasmada mantenía una estrecha relación con uno de los principios rectores de aquella orden, “la defensa frente al turco”, al tiempo que se mostraba al soberano “(...) como heredero de sus ancestros”<sup>496</sup>.

Desconocemos qué serie sobre Gedeón fue la empleada, en concreto, aunque sí parece que en torno a esa fecha se crearon algunas muy relevantes por parte de los talleres flamencos. Una de ellas, de diseño atribuido a Maerten van Heemskerck, se conserva en el Museo Diocesano de Albarracín, Teruel: “(...) la tapicería (...) es de fabricación [de/en] Bruselas, el siglo XVI la época en que fué construida y Francisco Geubels el tapicero constructor, quien tuvo fábrica en dicha ciudad de 1534 á 1571”<sup>497</sup>, señalaba Manuel Mora.

Por su parte José Luis González García, en otro de sus trabajos, explica que posiblemente perteneciera a Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, III Duque de Alba, una serie de paños sobre esta temática<sup>498</sup>.

Las razones para abordar esta narración bíblica ante un evento de esa naturaleza podrían residir en el capítulo 6, versículos 36 a 40, del *Libro de los Jueces*. En él, Gedeón pide a Dios una prueba para cerciorarse de que él es el elegido para salvar al pueblo de Israel, y con tal motivo deja un vellón de lana a la intemperie (Fig.60) para ver el efecto del rocío. Cuando observa que una noche estaba todo seco, menos el vellón, y a la siguiente ocurrió justo lo contrario, el hijo de Joás de Abiezer constató que él era, efectivamente, a quien Dios encargaba tan alta misión.

---

<sup>496</sup> Jesús F. Pascual, “Un estilo español...”, 35.

<sup>497</sup> Manuel Mora, “Tapices de Albarracín”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* IX (1905): 99.

<sup>498</sup> José Luis González García, “Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano”, en *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011), 45.



**Fig. 60.** Gedeón porta en sus manos el vellón, del que mana abundante agua. Fragmento de un tapiz obra de Geubels, y diseño atribuido a Maerten van Heemskerck, entre 1534 y 1571. Museo diocesano de Albarracín, Teruel.

**Fuente.** Paul M.R. Maeyaert, <[www.europeana.eu](http://www.europeana.eu)>.

Ese vellón guarda una estrecha relación analógica con el vellón o vellocino de oro, que pende del collar de la orden del Toisón; y si los tapices de esta serie se alternaban con los de la conquista de Túnez, es fácil deducir la analogía: que al igual que Gedeón fue elegido por Dios para salvar al pueblo de Israel, a los Austrias mayores (Carlos y el sucesor Felipe) se les habría encomendado una misión homóloga con respecto al orbe cristiano, el otro pueblo de Dios. Son, por así decirlo, los nuevos Gedeones.

#### **4.4.1. Las entradas regias, propaganda descendente y comunicación ascendente**

El carácter provisional que determinaba la decoración con tapices también era extensivo, según expusimos, a las estructuras arquitectónicas efímeras y a la decoración urbana que se empleaban con motivo de las entradas regias. Francisco Javier Pizarro define este evento como “(...) una fiesta colectiva en la que todos los estamentos de la sociedad

urbana colaboran en función de sus medios y posición”<sup>499</sup>, y por consiguiente funcionaba como un acontecimiento de naturaleza transversal, tal vez el único, en el que todos los grupos sociales, con independencia de su posición, cultura o riqueza, ejercían un papel.

De ahí que autores como M<sup>a</sup> Ángeles Pérez Samper o Ray Strong, entre otros, consideren las entradas del monarca en las urbes de su reino desde esa perspectiva comunicativa. Así, Pérez Samper las denomina “(...) planteamiento de un diálogo entre el Rey y la Ciudad”, aludiendo asimismo a una “(...) finalidad de comunión entre el Rey y su pueblo, un momento –prosigue– de aproximación y encuentro, aunque simbólico y efímero, pero de gran potencialidad”<sup>500</sup>.

Strong, por su parte, las cataloga de “(...) essentially a vehicle for dialogue between a ruler and the urban classes”<sup>501</sup>, si bien es cierto que con los años se produjo un fortalecimiento paulatino del poder real, de manera que el diálogo terminó convirtiéndose en monólogo, y la propia villa anfitriona en un mero espacio de exhibición del mencionado poder: o, como explica José Jaime García Bernal, citando Joan Oleza, la ciudad “asume disciplinadamente su condición de escenario”<sup>502</sup>.

Otro aspecto que fortalecía el atractivo de las entradas era su carácter sensorial. Al igual que sucede con las grandes festividades, como la Semana Santa o la procesión del Corpus Christi, las entradas regias son vivencias multisensoriales, buscándose un refuerzo de la conexión entre la autoridad emisora y el estamento o estamentos receptores a través de experiencias capaces de incidir en todos los sentidos.

Para constatarlo, basta acercarse a las numerosas crónicas donde se mencionan la calidad de los tejidos, bordados o la propia decoración efímera, y de donde puede deducirse su hondo calado visual.

Sirva como ejemplo la descripción de la entrada que figura en el *Recebimientos/ que fueron hechos al invictísimo César don/ Carlos V, emperador de Alemania, rey de romanos/ semper augustus, e a la muy esclarecida, muy alta e muy poderosa señora doña Isabel emperatriz, su/ muger, reyes de España, etc., en la muy noble/ y muy leal ciudad de*

---

<sup>499</sup> Francisco Javier Pizarro Gómez, “La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 4 (1991): 123.

<sup>500</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Pérez Samper, “El Rey y la ciudad: La entrada real de Carlos I en Barcelona”, *Studia historica. Historia Moderna* 6 (1988): 440-443.

<sup>501</sup> Ray Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650* (Suffolk, The Bodley Press, 1993), 11.

<sup>502</sup> José Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2006), 163.

*Seuilla*<sup>503</sup>, donde se narra la entrada imperial en la capital hispalense con motivo de sus desposorios (1526). Algunas de las expresiones ahí recogidas dan buena muestra de ese carácter sensorial, entre otras:

(...) todos ves-/tidos de ropas rozagantes de raso carmesí y gorras de ter-/ciopelo, con mui ricas medallas puestas en ellas y con gran-/des y riquísimas cadenas de oro de diuersas y artificiosas/ hechuras (...) con la librea de grana que la ciudad les dio y sayones de terciopelo (...) todos vestidos con/ capuzes y caperuzas amarillas y con otras ropas que la ciudad les hizo/ dar (...).

Colores, tejidos, texturas, aromas, sabores, y un largo etcétera constituían el patrimonio multisensorial de las entradas reales, incidiendo no sólo en públicos muy diversos, sino también en la gran cantidad de impactos sensoriales que éstas ejercían sobre las audiencias. Algo que es posible constatar a través de las numerosas series calcografiadas, estampas, grabados, frescos e incluso reproducciones arquitectónicas para las que estos macroeventos, por tamaño y trascendencia, constituyeron una importante fuente temática.

Para comprobarlo, puede acudir a la serie de cuarenta estampas calcografiadas, obra de Nicolas Hogenberg (Figs. 61 y 62), que conforman un friso de doce metros y forman parte de la colección de la Biblioteca Nacional de España<sup>504</sup>.



**Fig. 61.** Caballeros, prelados y músicos (*timpanistae*). Estampa calcografiada de Nicolas Hogenberg depositada en la Biblioteca Nacional de España. Signatura: Estampas Inventario 42.179-42.218 (Invent/42179-Invent/42218).

**Fuente.** Biblioteca Nacional de España, Madrid.

<sup>503</sup> BCC (Biblioteca Capitul y Colombina de Sevilla), Ms.59-1-5, ff.22r-22v.

<sup>504</sup> BNE. Signatura: Estampas Inventario 42.179-42.218 (Invent/42179-Invent/42218).



**Fig. 62.** Desfile de estandartes. Estampa calcografiada de Nicolas Hogenberg.

**Fuente.** Biblioteca Nacional de España, Madrid.

En ellos probablemente se inspirara el autor del conocido altorrelieve que cruza la fachada principal del actual ayuntamiento de Tarazona (Figs. 63 y 64), calificado por Jesús Criado Mainar como “(...) monumental friso de casi 32,5 m de longitud que rememora la cabalgata celebrada tras el acto de la coronación [imperial en Bolonia]”<sup>505</sup>, y donde pueden apreciarse detalles sensoriales de la misma naturaleza.



**Fig. 63.** Clemente VII y Carlos V bajo palio en Bolonia. Fachada del Ayuntamiento de Tarazona, Zaragoza, 2ª mitad S.XVI.

**Fuente.** Fundación Tarazona Monumental.

<sup>505</sup> Jesús Criado Mainar, “La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona: su papel en la definición del monumento”, en *La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 212.





**Fig. 64.** Desfile de lanceros y artilleros en la procesión celebrada tras la coronación imperial carolina. Ayuntamiento de Tarazona, Zaragoza.

**Fuente.** Fundación Tarazona Monumental.

#### 4.4.1.1. Singularidad ritual del palio: riqueza, poder, lujo, sacralidad

Como puede apreciarse en el primer detalle del friso turiasonense que reproducimos, dentro de la magnificencia propia de las entradas ocupa un lugar prioritario el palio, que para Giuliana Vitale es muestra del “(...) riconoscimento dell’autorità regia”<sup>506</sup> y es calificado por Sergio Bertelli como “(...) parte essenziale della parata trionfale”<sup>507</sup>. De acuerdo con este autor, sus orígenes en el contexto monárquico europeo podrían situarse en la recta final del siglo XII, y “(...) dall’inizio fu connesso con la regalità e col rito dell’unzione”<sup>508</sup>. Interesante es, en este contexto, la matización que realiza Giuliana Vitale:

Sappiamo che l’uso del pallio nei cortei reali è una pratica posteriore all’istituzione della festa del Corpus Domini (con la bolla di Urbano IV del 1264). Si è perciò ipotizzato non senza fondamento che per imitazione se ne dilatasse l’uso anche alla regalità, della cui sacralità diventò un simbolo<sup>509</sup>.

Bertelli se refiere a esta pieza textil como “Trasposizione mobile del ciborio imperiale”, así como “(...) parte della rappresentazione della Christomimèsis”<sup>510</sup>. El palio, por tanto,

<sup>506</sup>Giuliana Vitale, *Ritualità monarchica. Cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese* (Salerno: Laveglia Editore, 2006), 66-67.

<sup>507</sup> Sergio Bertelli, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell’Europa medievale e moderna* (Florenca: Ponte alle Grazie, 1990), 91.

<sup>508</sup> *Ibidem*

<sup>509</sup> “Sabemos que el uso del palio en las procesiones reales es una práctica posterior al establecimiento de la fiesta del Corpus Christi (con la bula de Urbano IV de 1264). Por ello se ha planteado no sin fundamento la hipótesis de que por imitación su uso se extendió también a la realeza, de cuya sacralidad se convirtió en símbolo”. Traducción propia. Giuliana Vitale, *Ritualità monarchica...*, 66-67.

<sup>510</sup> Sergio Bertelli, *Il corpo...*, 91.

crea en torno al rey lo que Vitale considera “(...) una sorta di spazio esclusivo, incontaminato, metafisico, isolandolo simbólicamente dal contesto della realtà circostante”<sup>511</sup>.

Sobre su riqueza dan buena muestra las crónicas y los cronistas. Esta autora, por citar algún ejemplo, rememora las palabras del napolitano Giuliano Passero para referirse al palio “(...) de imbroccato riccio sopra riccio d’oro tirato, che fo estimato de valuta de 3000 docati (...)”<sup>512</sup> empleado en noviembre de 1506 para la entrada napolitana de Fernando el Católico y Germana de Foix<sup>513</sup>.

El palio que cubría a Carlos V durante su entrada en Cosenza, acaecida el 7 de noviembre de 1535 en el marco de la gira triunfal tras la victoria tunecina, “(...) era formato con quattro teli, intessuti alternativamente con oro ed argento ‘che fu cosa molto bella a vedere e fu extimato valere mille scudi’ (...)”<sup>514</sup>, recoge Vincenzo Saletta. Teófilo F. Ruiz señala que años más tarde, en Estella (Navarra), Felipe II “(...) entered under a palio held aloft by municipal officials dressed in long red-velvet robes”<sup>515</sup>.

La conjunción de la riqueza, el lujo y la sacralidad vertebrados en torno a las entradas regias del monarca no sólo generaban un notable interés entre las clases sociales, fundamentalmente las más elevadas, de portar las astas del palio, sino que yendo un paso más allá originaba en ocasiones lo que autores como Bertelli y Vitale denominan “saccheggi rituali”. En palabras de esta última:

(...) il popolo agognava ad un contatto con quell’elemento che delimitava al suo interno uno spazio consacrato dall’uso fattone dalla figura regale e cercava di acquisirse almeno un frammento, quasi come una reliquia<sup>516</sup>.

---

<sup>511</sup> Giuliana Vitale, *Ritualità monarchica...*, 68.

<sup>512</sup> *Ibid.* 70.

<sup>513</sup> Cfr. Carlos Jesús Sosa Rubio, “Effigies fasti. El reflejo de las entradas regias en el urbanismo, las artes y las fuentes textuales durante el gobierno de la Casa de Habsburgo”. En imprenta.

<sup>514</sup> “(...) estaba hecho de cuatro telas, tejidas alternativamente con oro y plata ‘que fue una cosa muy hermosa de ver y su valor fue estimado en mil escudos’”. Traducción propia. Vincenzo Saletta, *Il viaggio di Carlo V in Italia (1535-1536) ...*, 61.

<sup>515</sup> Teófilo F. Ruiz, *A King Travels. Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain* (Princeton: Princeton University Press, 2012), 189-190.

<sup>516</sup> “(...) el pueblo anhelaba un contacto con ese elemento que delimitaba un espacio interior consagrado por el uso que de él hacía la figura real y trataba de adquirir al menos un fragmento, casi como una reliquia”. Traducción propia. Giuliana Vitale, *Ritualità monarchica...*, 66.

Ocurrió en Cosenza, como refleja Saletta: “Subito dopo, mentre i più vicini, nobili e popolani, saccheggiavano i cuscini ed il pano, dividendoseli a pezzi (...)”<sup>517</sup>; y añade, en torno a la frecuencia con que se producían: “(...) consuetudine questa che vedremo ripetersi dovunque (...)”<sup>518</sup>. Sin embargo, al margen de un carácter sacro, reverencial, detrás del *saccheggio* también existía una voluntad más pragmática, como recuerda Bonner Mitchell: “(...) it was customary for the rabble to be allowed to sack it, struggling among themselves for valuable pieces”<sup>519</sup>, manifiesta.

El aroma también era un aspecto importante. Así, la crónica descriptiva que aparece bajo el nombre *Feste et archi triumphali, che furono fatti in la intrata de lo inuittissimo cesare Carolo V (...)*, datada en 1526, recoge que el séptimo y último arco triunfal erigido en Sevilla para recibir a Carlos e Isabel con motivo de sus desposorios se había instalado junto a las gradas del templo catedralicio; iba coronado por la Fama “(...) fopra el mondo con una Tromba in mano”, imagen que recuerda a la escultura que remata la fachada monumental de la antigua Fábrica de Tabacos: y, según esta crónica anónima, junto a la mencionada Fama se situaron “dui grandi Braferi de optimi profumi”<sup>520</sup>. Todo ello sin olvidar los sabores: como ejemplo, el agasajo que recibió la ciudadanía en Bolonia (Fig.66), y que será mencionada más adelante.

La confluencia de todos estos rasgos propios de las entradas reales, tales como música, sacralidad, tejidos ampulosos y coloristas, magnificencia, manjares y aromas, crean un espectáculo envolvente y transversal, que impregna a todos los grupos sociales y en el que, como sucedía en las danzas de la muerte medievales, todos estaban invitados. La célebre *cavalcata* de cuarenta metros pintada al fresco por Domenico Riccio, el Brusasorzi, para el *salone* del palacio veronés Ridolfi-Da Lisca da buena muestra de ello.

A toda esta vertiente sensitiva se sumarían la capacidad aglutinadora de las bellas artes y de otras actividades complementarias que caracterizan a las entradas regias. En relación a la primera característica citada, y a modo de ejemplo, recuerda Arsenio Moreno

---

<sup>517</sup> “Acto seguido, mientras los más cercanos, nobles y plebeyos, saqueaban los cojines y la tela, dividiéndolos en pedazos (...)”. Traducción propia. Vincenzo Saletta, *Il viaggio di Carlo V...*, 61.

<sup>518</sup> “(...) costumbre ésta que veremos repetirse por todas partes”. Traducción propia. *Ibidem*.

<sup>519</sup> “(...) era costumbre que el pueblo llano pudiera saquearlo, luchando entre sus integrantes por piezas valiosas”. Traducción propia. Bonner Mitchell, *The Majesty of State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)* (Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1986), 2.

<sup>520</sup> *Feste et archi triumphali che furono fatti in la intrata de lo inuittissimo Cesare Carolo V. re de Romani & imperatore sempre augusto, et de la serenissima & potentissima signora Isabella imperatrice sua moglie in la nobilissima & fidelissima cita de Siuiglia a. III. di de Marzo del Anno M.D.XXVI* (F.M.Calvo, 1526), 6.

Mendoza, citando *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles (...)*, de Antonio Palomino de Castro, que Pedro de Campaña pintó uno de los arcos triunfales erigidos en Bolonia con motivo de la coronación imperial, en 1530: “(...) le dio gran crédito y utilidad, siendo entonces apenas de veintisiete años de edad”<sup>521</sup>, manifiesta. Además de la pintura, la escultura o la arquitectura efímera, también se recurría con frecuencia a los *tableaux vivants* y a las poesías murales, como queda patente en *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe Don Felipe*, crónica detallada que compuso Juan Cristóbal Calvete de Estrella sobre el viaje que el futuro Felipe II realizó a algunos de los territorios gobernados por la dinastía habsbúrgica durante la recta final del mandato carolino.

Por lo que respecta a festividades paralelas, Vitale explica que la visita de Fernando el Católico a Nápoles en 1506 “(...) fu inoltre animata da spettacoli di fuochi di artificio che simulavano le insegne del sovrano ed altri effetti luminosi che destarono grande meraviglia”<sup>522</sup>. Al margen de los banquetes y el reparto de monedas y alimentos entre las clases populares, también eran frecuentes las justas, juegos de cañas y corridas de toros, como recoge Jesús F. Pascual Molina.

Para el caso concreto de la primera visita carolina a esta ciudad castellana, Méline Bost y Alain Servantie resaltan, citando las crónicas de Laurent Vitale, la singularidad de los juegos de cañas allí celebrados: “Sur la place du marché est donné un “jeu de cagne” [caña], espèce de carrousel qu’on appellerait peut-être fantasia aujourd’hui, où des jeunes hommes masqués et “acoutrés à la morisque” s’affrontent à cheval avec des lances”<sup>523</sup>. Algunas otras resultaban francamente curiosas y llenas de significación político-religiosa:

(...) the dancing of Muslims and Jews with their sacred books –most likely compelled to do so by civic authorities- formed part of a well-established tradition of how to receive foreign royalty<sup>524</sup>.

---

<sup>521</sup> Arsenio Moreno Mendoza, “La pintura en la Sevilla del emperador”, en *Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*, ed. Arsenio Moreno Mendoza (Sevilla: Patronato del Real Alcázar, 2001), 19.

<sup>522</sup> “(...) también estuvo animada por juegos pirotécnicos que simulaban la insignia del soberano y otros juegos de luces que despertaron gran asombro”. Traducción propia. Giuliana Vitale, *Ritualità monarchica...*, 77.

<sup>523</sup> “En la plaza del mercado se organiza gratuitamente un juego de caña, una especie de carrusel que quizás hoy llamaríamos fantasía, donde jóvenes enmascarados y vestidos a la morisca compiten a caballo con lanzas”. Traducción propia. Méline Bost y Alain Servantie, “Joyeuses entrées de l’empereur Charles Quint: Le Turc mis en scène”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 33 (2016): 29-49.

<sup>524</sup> “(...) el baile de musulmanes y judíos con sus libros sagrados -muy probablemente obligados a hacerlo por las autoridades civiles- formaba parte de una tradición bien establecida de cómo recibir a la realeza extranjera”. Traducción propia. Teófilo F. Ruiz, *A King Travels...*, 107.

Finalmente, el carácter noticioso y noticiable de las entradas reales es otro aspecto reseñable de las mismas. Ya señalamos en un trabajo paralelo a esta tesis que las entradas regias eran “(...) una nueva extraordinaria dentro y fuera de las fronteras imperiales, y como tales recibían el tratamiento correspondiente”, añadiendo que “(...) buena parte de la información conservada sobre los preparativos, escenografía y artistas participantes se debe a la labor de cronistas a veces anónimos, a veces perfectamente identificados”<sup>525</sup>.

Así puede apreciarse, por ejemplo, en el *Trattato del' intrar in Milano di Carlo V...*, donde una combinación de octavas reales y diseños de arcos efímeros, ambos elementos a cargo de Giovanni Alberto Albicante, constituye la base de la crónica realizada por este autor sobre la visita de Carlos V a Milán en 1541; o en la *Maravillosa y Triunfal entrada*, obra de Bartolomé Pérez, que vio la luz en Sevilla en 1530 y narra los episodios que tuvieron lugar en Bolonia un año antes con motivo de la coronación imperial. El profesor García Bernal lo considera “(...) un impreso bastante representativo de la publicística imperial”, concebido desde su punto de vista “a partir de la información oficial del entorno de la Cancillería”, cumpliendo así “(...) las características de una relación destinada a una amplia difusión entre el público urbano”<sup>526</sup>.

Su proyección a través de las bellas artes era asimismo intencional y frecuente. Aparte de los frescos ya citados del Palazzo Ridolfi-Dalisco, hay referencias pictóricas a la entrada real en Bolonia y al acto de la coronación imperial en la *Camera dei Semibusti* de la Villa Imperial de Pesaro o en la Sala de Clemente VII del Palazzo Vecchio florentino, donde también se conserva un grupo escultórico a cargo de Baccio Bandinelli y Giovanni Battista Caccini que recoge el instante preciso de la coronación imperial. A éstos se sumarían, entre otros, los grabados de Hogenberg ya mencionados, así como veinticuatro xilografías de Robert Péril que, según Mercedes Serrano Marqués, “(...) fueron realizadas por encargo de la tía de Carlos, Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos en 1530, el mismo año de la coronación y de la muerte de la propia Margarita”<sup>527</sup>.

Magnificencia y poder, tradición caballeresca, magnanimidad del gobernante, continuidad dinástica con raíces clásicas, defensa de la fe cristiana y unidad de todos los

---

<sup>525</sup> Carlos Jesús Sosa Rubio, “Las entradas reales durante el reinado de Carlos V...”, 77.

<sup>526</sup> José Jaime García Bernal, *Los fastos...*, 93.

<sup>527</sup> Mercedes Serrano Marqués, “Las otras coronaciones. Representaciones de la Jornada de Bolonia en los palacios italianos”, en *La imagen triunfal de emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona.*, coord. Mercedes Serrano Marqués (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 132.

pueblos del imperio en torno a la figura del Habsburgo son seis de los ejes argumentales que vertebraban no sólo las entradas reales y sus eventos anejos, sino también el conjunto de la política de comunicación. Ahora bien, la peculiar estructura político-administrativa del imperio favoreció asimismo que estos acontecimientos fueran percibidos por las distintas ciudades que Carlos visitaba como una oportunidad para defender sus singularidades.

No es extraño. Ciñéndose al caso concreto de los reinos peninsulares, Carmelo Lisón Tolosana expone que la monarquía “estaba fundamentada y configurada por la unión personal, no constitucional, de tres coronas o estados independientes en una sola cabeza y cetro”, de ahí que ni exista “una fusión de estructuras políticas ni la identificación de instituciones jurídico administrativas”<sup>528</sup>. En ese marco, y de acuerdo con las palabras de este autor, “costumbres, leyes, fueros, privilegios, libertades, presión fiscal y reclutamiento de soldados eran algo privativo de cada uno de estos reinos, pues así había sido pactado en la unión de Coronas”<sup>529</sup>. María José Rodríguez Salgado también alude al particularismo como “(...) única arma para protegerse del centralismo real”<sup>530</sup>.

Por consiguiente, las entradas regias, como ya hemos expuesto en una publicación anterior, ofrecían dos oportunidades interesantes a las ciudades organizadoras:

De un lado, presentaba las singularidades territoriales con una intencionalidad hacia el monarca que podía ser bien didáctica, bien reivindicativa. Cuando Carlos hizo sus primeras entradas en España, desconocía la idiosincrasia de la mayoría de los territorios que conformaban estos reinos. Por tanto, transformar sus ciudades en escenarios efímeros representaba una oportunidad de ilustrar al monarca sobre los rasgos distintivos del suelo que pisaba, y también de seguir defendiendo ante Carlos aquello que por derecho les correspondía. De otro, la estructura de la entrada regia constituía un marco extraordinario para que el monarca se comprometiera públicamente, y ante todos los estamentos, a respetar esas singularidades mediante un juramento. A partir de ese instante, con el objetivo cumplido, los nobles le correspondían con sus propios juramentos de fidelidad<sup>531</sup>.

Así ocurrió en la primera visita del César a Burgos, que tuvo lugar durante la tarde del 19 de febrero de 1520; él y su séquito fueron recibidos en la puerta de San Martín por el merino mayor, Juan de Rojas, y el escribano mayor, Juan de Zumel, “para pedirle

---

<sup>528</sup> Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del Rey...*, 26.

<sup>529</sup> *Ibidem*

<sup>530</sup> María José Rodríguez Salgado, “Patriotismo y política exterior...”, 56.

<sup>531</sup> Carlos Jesús Sosa Rubio, “Las entradas reales durante el reinado de Carlos V...”, 79-80.

juramento de guardar todos los fueros y privilegios de los burgaleses”<sup>532</sup>, en palabras de Gonzalo Miguel Ojeda.

También en Sevilla, antes de acceder a la ciudad en vísperas de su boda, hubo de jurar respeto a los privilegios urbanos frente a la puerta de la Macarena: “Una vez reafirmado su compromiso (...), le fueron entregadas las llaves de la ciudad, en un gesto de lealtad en correspondencia a la garantía que con su juramento les había ofrecido el emperador”, expone Mónica Gómez-Salvago Sánchez<sup>533</sup>. Además, las entradas solían utilizarse para trasladar al emperador aquello que las ciudades esperaban de él: protección frente a los otomanos, la conveniencia de regirse por los valores erasmistas, etc.

En definitiva, y como recoge José Miguel Morales Folguera, las más de treinta entradas triunfales protagonizadas por Carlos V durante su reinado le convirtieron en “el monarca más homenajeado de todo el siglo XVI”<sup>534</sup>, y fueron una muestra del carácter transnacional que el Habsburgo otorgó a su mandato imperial y a su propia misión mesiánico-política<sup>535</sup>.

---

<sup>532</sup> Gonzalo Miguel Ojeda, “Carlos I de España y V de Alemania en Burgos y Provincia”, *Boletín de la Institución Fernán González* 146 (1959): 507.

<sup>533</sup> Mónica Gómez-Salvago Sánchez, *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos...*, 129.

<sup>534</sup> José Miguel Morales Folguera, “Las entradas triunfales de Carlos V en Italia”, en *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, coord. Domingo Sánchez-Mesa Martín, Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2014), 327.

<sup>535</sup> Para profundizar en las entradas regias y festividades anejas con carácter general, así como en algunos aspectos relacionados con su organización y desarrollo, puede consultarse la siguiente bibliografía: AA.VV., *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000; AA.VV., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, coords. María Luisa Lobato y Bernardo J. García García. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003; Vicente Lleó Cañal, “Entradas reales y estrategias urbanas en el Renacimiento. El caso sevillano”, en *El mundo festivo en España y América*, coord. Antonio Garrido Aranda (Córdoba: Universidad de Córdoba-Servicio de Publicaciones, 2005), 91-102; M<sup>a</sup> Pilar Monteagudo Robledo, “La entrada y juramento de Carlos I en Valencia (1528). El lenguaje simbólico como expresión de la imagen del poder real en los albores del Estado Moderno”, en *El poder real de la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, vol. 3 (Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, 1996), 387-400. Francisco Ollero Lobato, “Entre Amor y Marte. El carro triunfal durante los reinados de Carlos IV y Fernando VII”, *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica* 17 (2020): 133-172; Francisco Ollero Lobato, “Las mascaradas, fiesta barroca en Sevilla”, *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica* 6 (2013): 143-173; M<sup>a</sup> Jesús Sanz, “Arquitecturas efímeras levantadas en Sevilla para la entrada de Carlos V. Relaciones con otras entradas reales del siglo XVI en la ciudad”, en *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II* (Madrid: CSIC, 1999), 181-189; M<sup>a</sup> Elisa Varela, “Entradas reales en ciudades de la Corona de Aragón. Algunos ejemplos a lo largo de la Baja Edad Media y la Edad Moderna”, en *Poder, identidades e imágenes de ciudad en España (siglos XVI-XIX). Música y libros de ceremonial religioso*, coord. Alicia Marchant y M<sup>a</sup> José de la Torre (Madrid: Síntesis, 2019), 29-54.

## 4.5. Para todos los públicos

El sistema propagandístico carolino implica a todos los grupos de interés de manera activa o pasiva, es decir, bien como partícipes, bien como espectadores. Esto obviamente no significa que cualquier actividad esté diseñada para llegar a la totalidad de públicos, sino que hay actividades pensadas para trasladar una visión concreta de la monarquía y del monarca a cada colectivo que vertebra la sociedad de la época.

Son lo que actualmente se conoce como *stakeholders*. En 1984, el investigador estadounidense Edward Freeman marcó un punto de inflexión en la definición de la gestión de los distintos públicos aportando su teoría en torno a este concepto, cuya traducción equivaldría aproximadamente a interesados o, de manera algo más general, a públicos. Para Freeman merecerá tal catalogación “Any group or individual who can affect or is affected by the achievement of the organization’s objectives”<sup>536</sup>. Sobre esta base, ya hemos expuesto en un trabajo anterior que si esta concepción teórica del fenómeno “(...) se extrapola a la investigación histórica de la propaganda, podría concluirse que el mapa de los *stakeholders* en el imperio carolino era extraordinariamente diverso y complejo”<sup>537</sup>, como bien demuestran las crónicas.

Sirva como ejemplo de esa diversidad y complejidad el siguiente fragmento, extraído del documento titulado *Recebimientos/ que fueron hechos al invictísimo César don/ Carlos V, emperador de Alemania, rey de romanos/ semper augustus, e a la mui esclarecida, mui alta e mui/ poderosa señora doña Isabel emperatriz, su/ muger, reyes de España, etc., en la mui noble/ y mui leal ciudad de Seuilla*<sup>538</sup>:

Con él [Carlos] venía el reuerendísimo señor cardenal de Salma-/tis, legado a los reynos de España y los señoríos sujetos al/ emperador, por nuestro mui Santo Padre Clemente Séptimo/ embiado. Venían assimesmo con él muchos prelados, duques,/ marqueses, condes, señores y caualleros. Salieron a recibir/ a su magestad los señores asistentes y el duque de Arcos con/ los señores del regimiento, veintiquatro y jurados, todos ves-/tidos de ropas rozagantes de raso carmesí y gorras de ter-/ciopelo, con mui ricas medallas puestas en ellas y con gran-/des y riquíssimas cadenas de oro de diuersas y artificiosas/ hechuras. Los alcaldes mayores y thenientes de asistente, los/caualleros, los letrados y abogados, los colegiales y médicos,/ los escribanos públicos y ciudadanos y mercaderes, naturales y extranjeros, todos mui ricamente

---

<sup>536</sup> Edward Freeman, *Strategic Management: A Stakeholder Approach* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 46.

<sup>537</sup> Carlos Jesús Sosa Rubio, “Las entradas reales durante el reinado de Carlos V...”, 74.

<sup>538</sup> BCC (Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla), Ms.59-1-5, ff.22r-22v.



atabiados. Vinieron assimes-/mo con su prouincial todos los alcaldes de la hermandad de toda/ la tierra de Seuilla con sus varas, todas teñidos los cabos, los/ alguaciles de caballo de la ciudad y los porteros del regimiento/ con la librea de grana que la ciudad les dio y sayones de terciopelo,/ todos a caballo. Salieron no menos los oficiales cada vno con gen-/te de su oficio, todos en cuerpo y lo más bien atabiados que podían,/ que iban harto bien, de cada oficio hecho vn esquadron con sus/ capitanes y vanderas. Venían, assimesmo, por mandato de la/ ciudad, gente de todas las villas y lugares de Seuilla, todos vestidos con/ capuzes y caperuzas amarillas y con otras ropas que la ciudad les hizo/ dar, todos a caballo, mui bien aderezados, y con sus lanzas y adargas./ Tanta multitud de gente auía por el campo, desde Seuilla a la/ Rinconada, de donde su magestad partió para entrar en la/ ciudad, que son cerca de dos leguas, que por el camino no auía/ quien pudiese andar, y por de fuera con mucho estorbo.

Si de acuerdo con Francisco Javier Pizarro eventos de este tipo se articulan como “(...) una fiesta colectiva en la que todos los estamentos de la sociedad urbana colaboran en función de sus medios y de su posición”<sup>539</sup>, parece que las entradas reales actúan, desde una perspectiva netamente propagandística, de manera parecida a como lo hacían las danzas de la muerte medievales: cada individuo ejerce un papel y desempeña un rol, con independencia de su rango social, poder o nivel económico.

Éstas son, sin duda, el evento cuyo sentido propagandístico es más transversal. Hay otros destinados a colectivos más específicos: por ejemplo las justas, concebidas fundamentalmente para los segmentos más elevados de la sociedad. Jesús F. Pascual Molina describe pormenorizadamente las que tuvieron lugar en Valladolid en los meses de diciembre de 1517, y febrero y marzo de 1518, coincidiendo con la estancia del monarca en la urbe castellana. Allí se acometió una adaptación escenográfica de la Plaza Mayor, en cuyo perímetro “(...) se habían dispuesto las gradas para los espectadores –en especial para las damas-, cubiertas de tapices y adornadas para la ocasión”, mientras que el pueblo “(...) se agolpaba (...) en las casas circundantes, apostándose incluso en los tejados de las mismas (...)”<sup>540</sup>.

Asimismo, Pascual alude a cómo en las justas de febrero estuvieron presentes “(...) los embajadores del Imperio, Inglaterra, Francia, Portugal y Venecia”<sup>541</sup>, además de quince caballeros y mantenedores oriundos de España, Italia, Alemania y Flandes; el rey y sus

---

<sup>539</sup> Francisco Javier Pizarro Gómez, “La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII”, *Espacio, Tiempo y Forma* 4 (1991): 123.

<sup>540</sup> Jesús F. Pascual Molina, *La Corte de Carlos V en Valladolid...*, 113-114.

<sup>541</sup> *Ibidem*, 117.

hermanos, séquitos, representantes de la nobleza, y un largo etcétera. Se trataba, por consiguiente, de un punto de encuentro para las fuerzas vivas del gobierno y de la villa, que se congregaban ante los ojos del pueblo.

Frente a esta actividad enfocada a ciertas élites, Jerónimo Sempere también refleja en el canto séptimo de su *Carolea* (Fig.65) el banquete que se organizó en Bolonia, tras la coronación imperial, para las clases populares, citado en el apartado anterior:

Affauafe tambien con artificio  
Vn Toro lleno de aues, y es entero,  
Doradas manos y cuernos, y en seruicio  
Llouian las ventanas pan cafero:  
Las frutas hazen hoy tambien officio,  
Comia el popular con el guerrero,  
Iamas gozo fu nombre el gran mercado  
Qual hoy, que es muy barato y todo dado<sup>542</sup>.

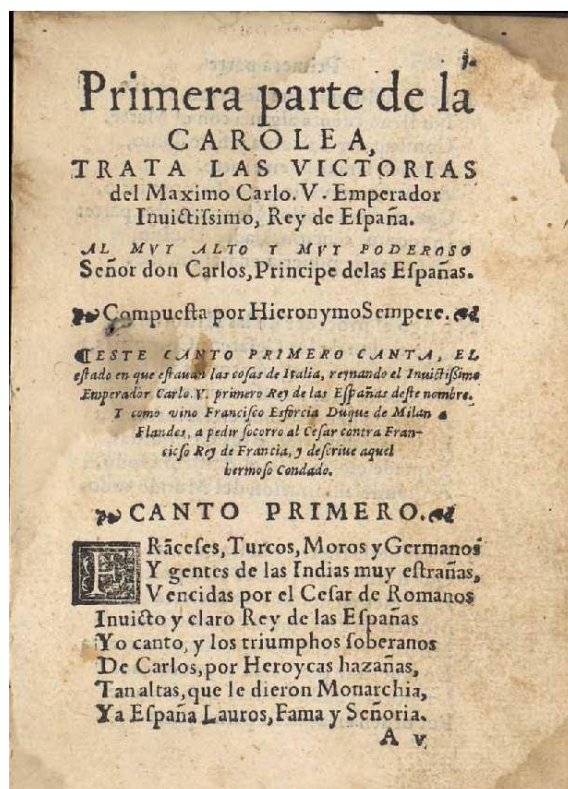


Fig. 65. Ilustración de la portadilla que aparece en la Primera parte de la *Carolea*... Valencia, 1560.

Fuente. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

<sup>542</sup> Jerónimo Sempere, *Primera parte de la Carolea y Segunda parte de la Carolea, trata de las victorias del Maximo Carlo V...* (Valencia: Juan de Arcos, 1560), 210.

Asimismo, destaca Fernando Checa que el ganado vacuno, “tal como se ve en relieves romanos como los del ‘Ara Pacis’, era un elemento fundamental en las procesiones romanas”<sup>543</sup>, ejemplificándolo en el triunfo de Paulo Emilio<sup>544</sup>.

De hecho, Plutarco en sus *Vidas Paralelas* destaca cómo en el triunfo de este general, tras los trompeteros que entonaban música “con la que se animan en el combate los romanos”, iban “(...) ciento veinte bueyes de cuadra con dorados cuernos, adornados con cintas (...)”<sup>545</sup>. Color dorado que, explica Sempere, también llevaban la cornamenta y pezuñas del toro sacrificado y servido en el banquete posterior al desfile carolino en Bolonia.

Es importante, así pues, observar la conexión analógica que, a través del color, se establece entre ambas procesiones, la de Emilio Paulo y la de Carlos V, contribuyéndose de este modo a fraguar las conexiones entre el Habsburgo y los líderes del mundo clásico.



**Fig. 66.** Buey sacrificado y distribuido, tras ser asado, entre los asistentes a las celebraciones carolinas. Estampa calcografiada de Nicolas Hogenberg depositada en la Biblioteca Nacional de España. Signatura: Estampas Inventario 42.179-42.218 (Invent/42179- Invent/42218).

**Fuente.** Biblioteca Nacional de España, Madrid.

<sup>543</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 255.

<sup>544</sup> Aquí, el profesor Checa se refiere al general romano Lucio Emilio Paulo Macedónico, que vivió a caballo entre los siglos III y III a.C. Su denominación como Paulo Emilio ya figura en Plutarco.

<sup>545</sup> Plutarco, *Vidas Paralelas III*. Traducido por Aurelio Pérez Jiménez y Paloma Ortiz García (Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica, 2006), 256.

#### **4.6. Dinastía, corte y nobleza al servicio de la causa imperial: se activa la caja de resonancia.**

El sistema propagandístico carolino ni dependía sólo del monarca ni fue, en este sentido, precursor. De hecho, ya se ha explicado en este mismo capítulo que el abuelo y predecesor de Carlos en el trono imperial, Maximiliano I, fue una figura consciente de las posibilidades de la propaganda y sus beneficios para la acción de gobierno. Sin embargo, coetáneas a la responsabilidad imperial de Carlos fueron otras figuras de la misma dinastía con la sensibilidad propagandística muy acentuada.

La principal de todas fue sin duda su hermana María, reina consorte de Hungría y, más tarde, gobernadora de los Países Bajos. Ejerció como figura clave en el desarrollo de la campaña llevada a efecto tras la victoria de las huestes imperiales en la contienda de Mühlberg, a la que Nancy F. Marino denomina sin ambages “multi-media venture”, dado el claro objetivo de esta extraordinaria responsable de campaña para sacarle a tal logro militar todo el rédito posible en términos de imagen<sup>546</sup>. De hecho, Richard Kagan emplea la denominación “publicity campaign” para referirse a las acciones propagandísticas desarrolladas por la Habsburgo “(...) to capitalize on the Emperor’s victory at Mühlberg (...)”, sentenciando: “The victory was of greater symbolic than political importance”<sup>547</sup>.

Además, demostró una excelente capacidad para las relaciones públicas, dejando constancia Calvete de Estrella en su *Felicísimo viaje...* al referirse a las singulares fiestas organizadas por ella en Binche para presentar en sociedad a su sobrino, el futuro Felipe II.

Su predecesora en el gobierno de los Países Bajos durante más de dos décadas, Margarita de Austria, tía de Carlos y de María, también tuvo clara la utilidad de la propaganda. Desde esa posición, recuerda Kagan:

Margaret handle much of the emperor’s publicity in the north of Europe, arranging at one point (1529) to have the well-known German humanist Heinrich Cornelius Agrippa (1486-

---

<sup>546</sup> Nancy F. Marino, “The ‘Romance de Carlos V’ and the emperor’s imperial propaganda machine”, 36.

<sup>547</sup> Richard L. Kagan, *Clio and the Crown. The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 2009), 82.

1535) appointed as her archivist and social historian (historiographis) so that he could write panegyrics in her and Charles' behalf<sup>548</sup>.

Es importante señalar que este autor le dedicó *De nobilitate et praecellentia faemini sexus*, pequeño libro en defensa de las mujeres que recurre a través de menciones bíblicas a Eva y a María, entre otras, actuando como un verdadero argumentario sobre la dignidad y la capacidad femeninas. Sorprende, asimismo, que el libro fuese escrito en 1509, transcurrido un bienio desde la llegada de Margarita al gobierno de Países Bajos, y donde se mantendría hasta 1530. La viuda de Juan de Aragón también tuvo en su corte a Sancho Cota, como expusimos; un converso que puso su pluma como cronista y como poeta al servicio de Margarita y del propio Carlos.

Fernando, hermano menor del emperador y su sucesor al frente de tal responsabilidad, también era consciente de los beneficios que emanaban de la propaganda, y no dudó en realizar sus propias aportaciones en beneficio propio y de la dinastía Habsburgo. Los ejemplos son abundantes: así, Freyda Spira<sup>549</sup> explica que en algún momento entre 1522 y 1551, antes por tanto de hacerse con las riendas del imperio, Fernando ordenó dar luz a un proyecto editorial que había abordado su abuelo Maximiliano, consistente en publicar un volumen con grabados, a cargo de Leonhard Beck, de santos vinculados a la Casa de Habsburgo.

Esta iniciativa, que en principio iba a constar de 123 imágenes, quedó inconclusa con 89 a la muerte de Maximiliano, en 1519: algo que no fue un obstáculo para su publicación. También Fernando, recuerda esta autora<sup>550</sup>, recogió el testigo de otros proyectos gráficos abordados por su abuelo, como la magna Procesión Triunfal diseñada por Albrecht Dürer, cuya primera edición fragmentada se imprimió en 1526: fue el mismo año en que el hermano de Carlos desbloqueó el proyecto del Arco de Honor de Maximiliano, ya descrito.

Por otra parte los altos funcionarios y la corte, integrada por el círculo de colaboradores más cercano al emperador, también tuvieron una implicación constante en el uso de la propaganda al servicio de su causa: “(...) la corte se revela como el lugar por excelencia

---

<sup>548</sup> “Margarita manejó gran parte de la publicística imperial en el norte de Europa, haciendo gestiones en un momento concreto (1529) para que el conocido humanista alemán Heinrich Cornelius Agrippa (1486-1535) fuera designado como su archivero e historiador social (historiographis) y así pudiera escribir panegíricos en su nombre y en el del propio Carlos”. Traducción propia. *Ibidem*, 67.

<sup>549</sup> Freyda Spira, “Saint George and Emperor Maximilian, from Images of Saints and of Saints Descended from the Family of Emperor Maximilian I...”, en *The Last Knight...*, 202.

<sup>550</sup> Freyda Spira, “The Triumphal Chariot of Maximilian I”, en *The Last Knight...*, 285-286.

en el que ‘se hacía política’, y se constituyó en la entidad política preeminente entre las diferentes instancias de poder que configuraron las monarquías europeas de la Edad Moderna”<sup>551</sup>, apuntan José Martínez Millán y Santiago Fernández Conti. De ahí su relevancia. La Corte Real, opina José Manuel Nieto Soria, es “el escenario natural e inmediato de la exhibición del poder regio (...)”<sup>552</sup>, y en este sentido consideramos que era fuente y, a su vez, destino de la actividad propagandística.

El gran canciller Mercurino de Gattinara, que como recuerda José Antonio Escudero<sup>553</sup> ya había sido consejero de Margarita de Austria, fue el pulmón del sistema propagandístico y, algo no menos importante, un excelente relaciones públicas al servicio del Habsburgo y su proyecto, como expresa Escudero:

Gattinara restableció la armonía personal con los castellanos, logrando ser bien visto por ellos. Piamontés de nacimiento, hablaba, junto a su italiano materno, latín, español, francés y alemán, con lo que, al decir de un embajador veneciano, todos estaban contentos (“et tutti si contenteva di lui per aver le lingue”). Semejante dominio de lenguas era el correlato de un personaje de amplios horizontes, que bien pudo inculcar a Carlos V aquellas pretensiones ambiciosas que llegarían a cristalizar en la ‘idea imperial’<sup>554</sup>.

El papel de Gattinara adquiere una relevancia aún mayor cuando se analiza su influencia en la actuación de otros funcionarios del círculo imperial. Por citar un ejemplo, recuerda Xavier Tubau que los *Diálogos* de Valdés, ya mencionados como argumentarios en pro de las actuaciones y la visión imperial de la política y del mundo,

(...) no pueden leerse sin tener en cuenta las dos líneas de actuación política señaladas y la relativa libertad de actuación que se concedió a Gattinara como responsable de una campaña propagandística en contra de Francisco I y Clemente VII que empieza en verano de 1526 y termina meses después del saqueo de Roma en mayo de 1527<sup>555</sup>.

Y añade:

---

<sup>551</sup> José Martínez Millán y Santiago Fernández Conti, “La corte del príncipe Felipe (1535-1556)”, en Juan Christóval Calvete de Estrella. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), LI.

<sup>552</sup> José Manuel Nieto Soria, “La realeza”, en *Orígenes de la Monarquía Hispánica: propaganda y legitimación (ca.1400-1520)*, 58.

<sup>553</sup> José Antonio Escudero, “El gobierno de Carlos V hasta la muerte de Gattinara. Canciller, consejos y secretarios”, en *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dir. Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000), 86.

<sup>554</sup> *Ibidem*, 87.

<sup>555</sup> Xavier Tubau, “Alfonso de Valdés y la política imperial del canciller Gattinara”, en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, coords. Eugenia Fosalba y Carlos Vaillo (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2010), 30.

El perfil de Valdés<sup>556</sup> no es el de un pensador original que trata de articular un discurso teórico sobre la acción política del papa, de los reyes o del emperador, sino el de un importante miembro de la administración imperial que debe reproducir en sus textos las líneas básicas de un discurso oficial que ha elaborado el cargo político del que depende directamente en la corte. La habilidad de Valdés como escritor no debe ocultarnos que las premisas sobre la política contemporánea que pautaron la elaboración de los diálogos eran necesariamente las mismas que fundamentaban la política promovida por el Canciller en la corte<sup>557</sup>.

Notables fueron asimismo las aportaciones a la configuración de la imagen regia que hicieron, en momentos distintos, otros intelectuales vinculados a la corte, como Fray Antonio de Guevara y Erasmo de Rotterdam. E imprescindibles para entender el proyecto imperial son, a nuestro juicio, las contribuciones de otro ilustre servidor del César, su Secretario de Estado Francisco de los Cobos, promotor de la Sacra Capilla del Salvador en su Úbeda natal, y cuyo programa iconográfico es un canto mesiánico a Carlos V. Los detalles al respecto de esta obra magna serán expuestos en otro capítulo de este estudio.

Al margen de familia y corte, otro pilar indispensable para la difusión de los valores imperiales fueron los nobles. De hecho, expone M<sup>a</sup> Concepción Quintanilla Raso que la nobleza de la Baja Edad Media “(...) utilizó una cobertura ideológica que, basada en el trifuncionalismo, se ampliaba y modificaba (...) con la instancia de poder regio, y la identificación con los intereses generales del ‘reino’”<sup>558</sup>. El sustrato propagandístico, por tanto, será la principal amalgama que los vincule con el monarca.

Sin embargo, esta actitud nobiliaria no se trataba ni de un gesto altruista ni de una actuación unidireccional: todo lo contrario, fue un circuito que se retroalimentaba, una técnica ascendente y descendente donde la nobleza vinculada al imperio de uno u otro modo difundía los valores imperiales en su marco geográfico-político de actuación, contribuyendo de este modo a propiciar la configuración ideológica de sus administrados

---

<sup>556</sup> En relación a los cargos ostentados por el personal más cercano al emperador, hay una matización importante aplicable específicamente a Gattinara y Valdés que efectúa el profesor Manuel Rivero Rodríguez, al exponer que los oficios “no son del Estado sino de la casa y corte”, y por tanto la Cancillería Imperial “no era una institución del Imperio sino una sección de la casa del emperador. Gattinara fue nombrado canciller para todas las cosas del emperador, pero no estaba institucionalmente vinculado a un territorio o institución concreta (...)”. En el caso concreto de Valdés, añade: “Decir que Valdés fue secretario en la Cancillería Imperial a las órdenes de Gattinara es una impropiedad pues el soberano confirió al piemontés el ejercicio de un servicio, ser “su” canciller, y éste organizó su casa para dar ese servicio al emperador”. En Manuel Rivero Rodríguez, “Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara: El erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530)”, *e-Spania* [Online], 13 de junio de 2012 [Consultado: 08/05/2022]. <<http://journals.openedition.org/e-spania/21322>>.

<sup>557</sup> *Ibidem*

<sup>558</sup> M<sup>a</sup> Concepción Quintanilla Raso, “La nobleza”, en *Orígenes de la Monarquía Hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520) ...*, 78.

o subordinados. Es decir, la nobleza actúa como caja de resonancia de las virtudes y de los logros del César, obteniendo a cambio su favor o, al menos, su consideración.

Un ejemplo de ello se encuentra en la Gigantomaquia que ocupa el *Salone dei Giganti* del *Palazzo Doria*, en Génova, y donde William Eisler aprecia una analogía entre la lucha de Júpiter contra los gigantes y la de Carlos V contra los enemigos de la fe<sup>559</sup>. Fernando Checa efectúa un paralelismo similar aplicado al *Palazzo Te*, de Mantua, que fue propiedad de los Gonzaga, vasallos del Habsburgo, y donde “(...) las alusiones simbólicas a su figura parecen ser muy frecuentes”<sup>560</sup>, enuncia. Así, citando a Frederick Hartt, expone que las historias de la *Camera degli Imperatori* (Fig. 67) “(...) aluden a temas frecuentes en la iconografía heroica, como la magnanimidad de los grandes generales, y podrían relacionarse con Carlos V”, al tiempo que los frescos de la Sala de los Gigantes, que al igual que sucede en Génova también existe en el palacio mantuano, “(...) puede aludir a esfuerzos por restaurar el orden de la república por Carlos V”<sup>561</sup>.



**Fig. 67.** Pinturas de la cubierta de la Camera degli Imperatori. Palazzo Te, Mantua, Italia. ca.1530-1531. El poliedro central refleja el episodio, narrado por Plinio, donde César ordena quemar las cartas de Pompeyo. La escena pretende celebrar la grandeza de espíritu de César que, tras la victoria de Farsalia, se negó a leer las misivas que acreditaban el

<sup>559</sup> Volveremos sobre este recurso en el capítulo dedicado a la analogía.

<sup>560</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 41.

<sup>561</sup> *Ibidem*



vínculo entre el enemigo derrotado y los notables de Roma. Los tondos que lo flanquean recogen asimismo escenas de magnanimidad acaecidas en la vida de Alejandro Magno y de Escipión.

Fuente. <[www.centropalazzote.it](http://www.centropalazzote.it)>

Interesantes son asimismo las copias del retrato que Parmigianino realizó hacia 1535 para Pier Maria de Rossi III, conde de San Secondo, quien tras servir a Clemente VII pasó al servicio de Carlos V, y donde, como explica Gonzalo Redín, “(...) uno de los libros lleva escrita la palabra ‘IMPERIO’, en clara alusión a Carlos V (...), que en 1539 le confirmó los privilegios de sus feudos frente a la ciudad de Parma (...)”<sup>562</sup>.

Otras veces, sencillamente Carlos y lo carolino eran imitados en beneficio de la imagen del noble imitador. Así, Henk Th. Van Veen señala una conexión estética y simbólica que, a juicio de algunos autores, se produce entre el monumento funerario erigido en Bruselas a la memoria de Carlos V, en 1558, y el que fue creado en Florencia para los funerales de Cosimo I de Medici, esta vez en mayo de 1574, conectando ambos de algún modo con la tradición imperial romana:

Up till now Cosimo’s obsequies have been adduced as evidence of Borghini’s reliance on ancient Roman and modern imperial models. In particular, scholars have pointed out that Borghini drew inspiration from Herodianu’s description of the funeral of the Roman emperor Septimius Severus and from the accounts of the Brussels obsequies of Charles V in 1558<sup>563</sup>.

Con respecto a la conexión específica que se produciría entre las *capelle ardenti* de Florencia y Bruselas, y citando a Eve Borsook, este autor señala:

Borsook rightly noted that this chapelle ardente was borrowed from the obsequies that Philip II organized for his father Charles V in Brussels in 1558, down to the details of the pleurants that formed the pilasters, the candelabras that surrounded it on the floor, and the crown that adorned it. Like the Brussels model, Cosimo’s chapel also employed heraldry to show what the political power and status of the deceased had been. Where on the chapel of Charles the territorial emblems of the realm had been represented, Cosimo’s chapel showed his grand ducal arms, the red lily of Florence, the golden cross of Pisa, and the wolf of Siena<sup>564</sup>.

---

<sup>562</sup> Gonzalo Redín, ficha de la obra Pier Maria de Rossi III, conde de San Secondo, en *El retrato del Renacimiento*, ed. Miguel Falomir (Madrid: Museo del Prado, 2008), 230.

<sup>563</sup> “Hasta ahora, las exequias de Cósimo se han aducido como evidencia de la dependencia de Borghini de los modelos imperiales romanos antiguos y modernos. En particular, los investigadores han señalado que Borghini se inspiró en la descripción de Herodianu sobre el funeral del emperador romano Septimio Severo y en los relatos de las exequias de Carlos V en Bruselas en 1558”. Traducción propia. Henk Th. Van Veen, *Cosimo I de’Medici and his self-representation in Florentine art and culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 140.

<sup>564</sup> “Borsook señaló con acierto que esta capilla ardiente deriva de las exequias que Felipe II organizó para su padre Carlos V en Bruselas en 1558, hasta en los detalles de las plañideras que formaban las pilastras, los candelabros que la rodeaban en el suelo y la corona que lo adornaba. Al igual que el modelo de Bruselas,

Algunas aportaciones muy relevantes o bien han desaparecido con el paso de los siglos, o bien han sido desplazadas y se encuentran en estos momentos descontextualizadas del entorno para el que fueron concebidas. Entre las primeras podría citarse el fresco realizado por Giulio Romano en 1536 para el Palazzo di Marmirolo, cercano a Mantua y propiedad de la familia Gonzaga, según Miguel Falomir “(...) para conmemorar la participación en la empresa [de Túnez] de Vespasiano Gonzaga”<sup>565</sup>.

Por lo que respecta a obras desplazadas, las representaciones *affrescate* de la coronación imperial de Bolonia realizadas por Jacopo Ligozzi para el veronés *Palazzo Fumarelli*, hoy depositadas en el *Museo degli affreschi Giovanni Battista Cavalcaselle*, y por Paolo Farinatti para el *Palazzo Quaranta* son dos ejemplos notorios. A ellos podría sumarse una tercera: el fresco que sobre el mismo tema creara Domenico Riccio, Il Brusasorci hacia 1560 para el también veronés *Palazzo Ridolfi*, ya mencionado. A juicio de Mercedes Serrano, aunque no se tienen demasiadas noticias sobre las familias propietarias de estos inmuebles, el filioimperialismo podría haber sido la causa para elegir este programa decorativo<sup>566</sup>.

#### **4.7. El papel preponderante de los recursos analógicos como estrategia para la configuración de mensajes**

A lo largo de la historia, la analogía y los diferentes recursos analógicos de tradición clásica (entendiéndose éstos como la suma de analogía propiamente dicha, la metáfora y el ejemplo) se han configurado sucesivamente como una de las estrategias de persuasión más claras de que han dispuesto los diferentes sistemas propagandísticos. Grosso modo consisten en establecer un hilo directo de correspondencia, basada en atributos concretos, entre una opinión propuesta, que conforma la primera parte de la analogía, y una situación equiparable que previamente haya sido aceptada como tal por la audiencia.

---

la capilla de Cósimo también empleó la heráldica para mostrar cuál había sido el poder político y el estatus del difunto. En el lugar de la capilla de Carlos donde se habían representado los emblemas territoriales del reino, la de Cosimo mostraba sus armas granducales, el lirio rojo de Florencia, la cruz de oro de Pisa y el lobo de Siena”. Traducción propia. *Ibidem*, 141-143.

<sup>565</sup> Miguel Falomir Faus, “Tiziano, el Aretino y las ‘alas de la hipérbole’...”, 72.

<sup>566</sup> Mercedes Serrano Marqués, “Las otras coronaciones. Representaciones de la Jornada de Bolonia en los palacios italianos” ..., 134.

De esta manera los gobernantes de todas las épocas, y Carlos V no fue una excepción, buscaban hallar, con esta estrategia, fortalezas legitimadoras que facilitasen su acción de gobierno, su aceptación por los distintos grupos sociales e incluso, en algunas situaciones, su propia pervivencia en el cargo.

Este recurso, núcleo de nuestra tesis doctoral, será objeto de un análisis detallado en las páginas sucesivas.

## PROPUESTA DE MODELO PROPAGANDÍSTICO CAROLINO

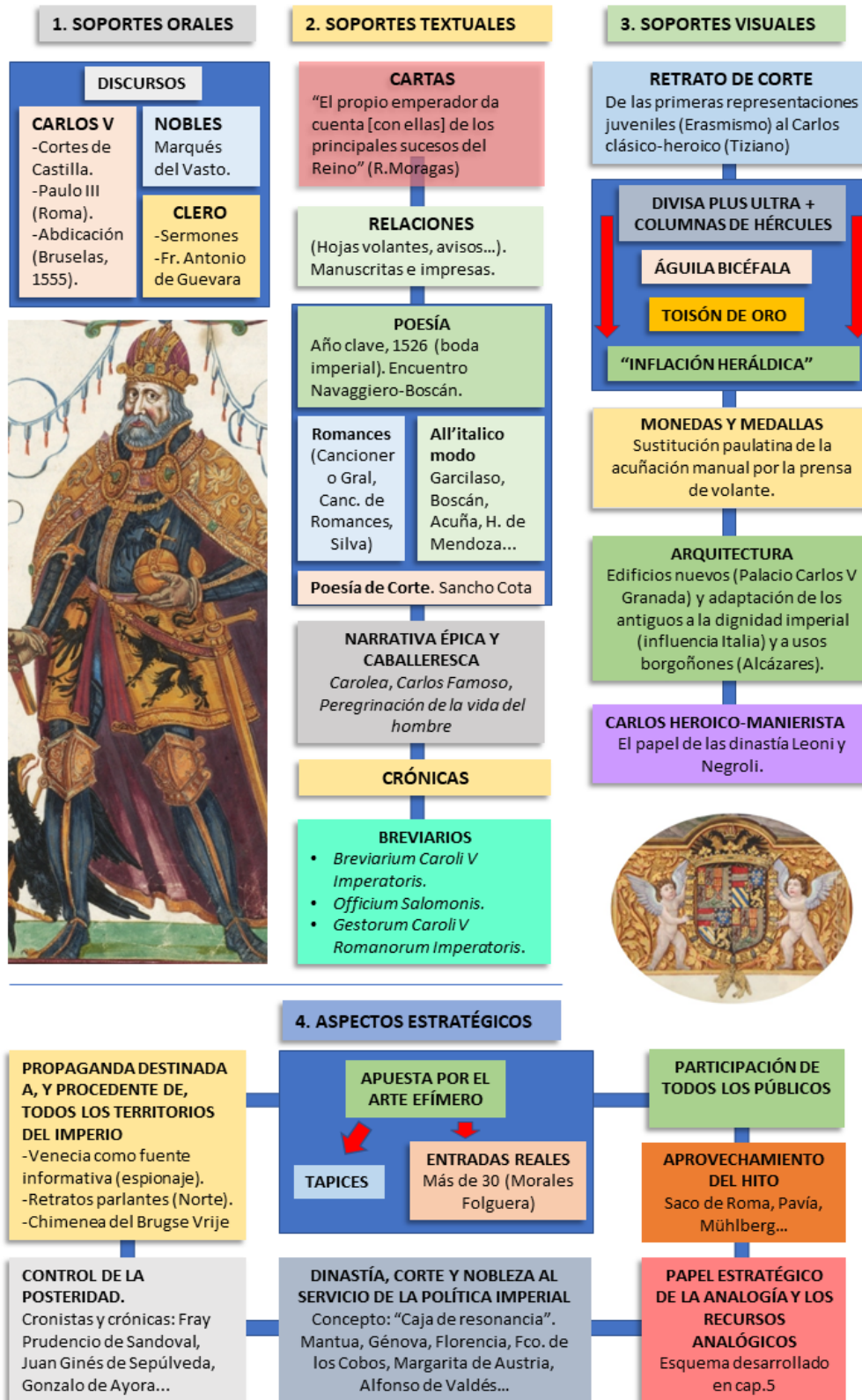


Fig. 68. Propuesta de modelo propagandístico carolino, incluyendo soportes textuales, visuales, orales y aspectos estratégicos.

Fuente. Creación propia.

**BLOQUE II. LA ANALOGÍA EN EL CONTEXTO  
PROPAGANDÍSTICO DE CARLOS V Y DE SU ACCIÓN  
DE GOBIERNO**

---





## 5. Analogía y recursos analógicos: definiciones, tipos y funcionalidades

---

## 5.1. El valor *pontifical* de la analogía

“Noi tutti facciamo costantemente uso dell’analogia: dieci, cento, mille o diecimila volte al giorno. La prassi è fin troppo ovvia; non pare neppure meritare una menzione. Essa fa parte dell’esperienza quotidiana”<sup>567</sup>. Con estas palabras del profesor Enzo Melandri se ponen de manifiesto dos cuestiones complementarias. De un lado el carácter constante y transversal de la analogía en el seno de la actividad intelectual humana; y, con ella, de la propia opinión pública –“Tutti ci serviamo dell’analogía”, dirá también<sup>568</sup>.

De otro su papel nuclear en la dinamización del pensamiento. Así lo constatan Douglas Hofstadter y Emmanuel Sander, afirmando que “(...) la analogía es a la vez causa y consecuencia, luz y lumbre”<sup>569</sup> del mismo, concluyendo de este modo que detrás de cada concepto enraizado en la mente humana, de todas y cada una de las referencias culturales que vertebran nuestra visión del mundo, existe “una larga cadena de analogías construidas inconscientemente a lo largo de los años”<sup>570</sup>.

Como primer paso hacia la comprensión y el conocimiento de la analogía, se percibe un triángulo equilátero conformado por los conceptos, la analogía y el pensamiento, todos ellos igual de relevantes, vinculados y guardando una estrecha relación de mutua dependencia, pues como sentencian Hofstadter y Sander “(...) sin conceptos no hay pensamiento y sin analogías no hay conceptos”<sup>571</sup> (Fig.69).

Por tanto, ante un determinado estímulo, al que Chaïm Perelman denomina “lo real”<sup>572</sup>, se activa el pensamiento y, a través del proceso analógico, se establece un concepto que, a su vez, contribuirá a vertebrar nuestro pensamiento: “A partir del caso particular se busca la ley”<sup>573</sup>, añade. Esa conclusión sintética, casi una máxima, conecta vivamente con el concepto de inducción, que de acuerdo con la tercera acepción del *Diccionario de*

---

<sup>567</sup> “Todos hacemos uso constante de la analogía: diez, cien, mil o diez mil veces al día. La práctica es demasiado obvia; ni siquiera parece merecer una mención. Es parte de la experiencia cotidiana”. Traducción propia. Enzo Melandri, *La linea e il circolo* (Macerata: Quodlibet, 2017), 10.

<sup>568</sup> *Ibid.* 9.

<sup>569</sup> Douglas Hofstadter y Emmanuel Sander, *La analogía. El motor del pensamiento* (Barcelona: Tusquets Editores, 2018), 21.

<sup>570</sup> *Ibid.* 21.

<sup>571</sup> *Ibidem*

<sup>572</sup> Chaïm Perelman, *El imperio retórico. Retórica y argumentación* (Barcelona: Norma, 1997), 143.

<sup>573</sup> *Ibidem*



*lengua española* consiste en “extraer, a partir de determinadas observaciones o experiencias particulares, el principio general implícito en ellas”<sup>574</sup>.

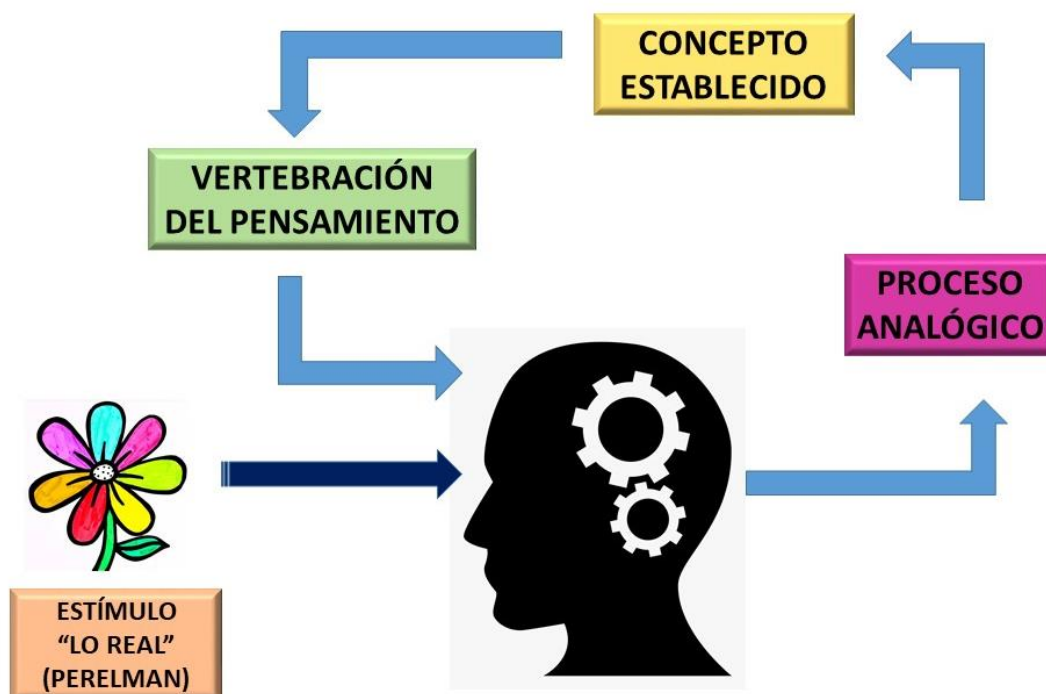


Fig. 69. Proceso analógico, conceptos y pensamiento guardan una relación de interdependencia.

Fuente. Creación propia.

De esta vinculación da buena cuenta el profesor Melandri, cuando asegura que “(...) l’analogia rimanda all’induzione e l’induzione, a sua volta, all’analogia”<sup>575</sup>, aunque también ha de tenerse en cuenta que, como tal, no es un método exclusivo para construcciones analógicas, sino que tiene un ámbito de aplicación mucho más amplio. Así lo cree Sam Leith cuando afirma que “Fuera de las matemáticas puras, estamos en el territorio del razonamiento inductivo”<sup>576</sup>. Se trataría, por tanto, de una herramienta óptima al servicio de otras disciplinas, como la Retórica y las Humanidades.

Así pues, la analogía ejerce una labor pontifical, en el sentido etimológico de este término (*pons*, puente, y *facere*, hacer: constructor de puentes), estableciendo un punto de

<sup>574</sup> Real Academia Española (2014). Inducir. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de <<https://dle.rae.es/inducir>>.

<sup>575</sup> Enzo Melandri, *La linea ...*, 9.

<sup>576</sup> Sam Leith, *¿Me hablas a mí? La Retórica de Aristóteles a Obama* (Madrid: Taurus, col. Pensamiento, 2012), 76.

conexión entre la realidad y el pensamiento: dos orillas del conocimiento cuya conexión sin este recurso sería sencillamente inviable.

## 5.2. Una aproximación al concepto

Ahora bien, ¿qué es la analogía? En primer lugar, resulta pertinente poner de manifiesto un punto donde confluyen todas las aportaciones teóricas: se trata de un concepto que históricamente ha suscitado sonadas disputas. Si bien Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca reconocen que nadie ha negado su importancia “en la conducta de la inteligencia”<sup>577</sup> y José Fernández *et al.* añaden que tanto ésta como las metáforas, los símiles y los ejemplos constituyen “una actividad espontánea de las personas a la hora de dar sentido a lo desconocido”<sup>578</sup>, tampoco se puede obviar que ha corrido peor suerte “como modalidad inferencial y como método heurístico”, donde su fortuna ha sido “variable”, tomando el eufemismo usado por Geoffrey E. R. Lloyd<sup>579</sup>.

En este contexto, Zoubeida R. Dagher habla del “(...) recognized roll for analogies in the development of scientific knowledge”<sup>580</sup> y Nancy Nersessian recuerda que, a lo largo de la historia de la ciencia, “‘abstraction techniques,’ such as analogy (...) have played a central role in both the construction of new scientific representations and the communication of these to others in the scientific community”<sup>581</sup>. Sin embargo, de nuevo Perelman y Olbrechts-Tyteca expresan una evidencia que no puede obviarse: y es que “se la ha tratado [a la analogía] con recelo tan pronto como se la quería convertir en un medio de prueba”. Añaden, con expresa referencia a David Hume, que para la mayoría de los

---

<sup>577</sup> Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. (Madrid: Gredos, 3ª edición, 2017), 569.

<sup>578</sup> José Fernández *et al.*, “Hacia una evolución de la concepción de analogía: aplicación al análisis de libros de texto”, *Enseñanza de las Ciencias. Revista de investigación y experiencias didácticas* 23, nº1 (2005):33.

<sup>579</sup> Geoffrey E.R. Lloyd, *Polaridad y analogía: dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego* (Barcelona: Taurus, 1987), 165.

<sup>580</sup> Zoubeida Dagher, “Does the Use of Analogies Contribute to Conceptual Change?” *Science Education* 78, n.6 (1994): 602.

<sup>581</sup> “(...) ‘técnicas de abstracción’, como la analogía (...) han jugado un papel central tanto en la construcción de nuevas representaciones científicas como en la comunicación de éstas a otros en la comunidad científica”. Traducción propia. Nancy Nersessian, “Constructing and instructing: The role of ‘abstraction techniques’ in creating and learning physics”, en *Philosophy of science, cognitive psychology, and educational theory and practice*, editado por Richard Alan Duschl y Richard J. Hamilton (Albany: State University of New York Press, 1992), 49.

pensadores empiristas la analogía sólo era “una semejanza de índole menor, imperfecta, débil e incierta”<sup>582</sup>.

En línea con esta cita, y con la referencia al pensador edimburgués del siglo XVIII, Hofstadter y Sander también recuerdan para muchos pensadores modernos la analogía actuaba como “poco más que una intuición antojadiza”, y por ello no resultaba extraño que Thomas Hobbes, John Locke u otros empiristas del siglo XVII y positivistas del XX quisieran “mandarlas al patíbulo [tanto a la analogía como a la metáfora]”, dado que ese “pasatiempo intelectual” era propio de una forma de pensamiento “superficial, engañosa e inútil”<sup>583</sup>.

Por consiguiente, las desavenencias surgidas en torno a la naturaleza y función de la analogía han dificultado sobremanera el establecimiento de una definición comúnmente aceptada: “No se ha llegado a un acuerdo unánime (...)”, sentencia Lloyd al respecto<sup>584</sup>. Y esa polifonía, a juicio de Fernández *et al.*, provoca que “la bibliografía” sea “pródiga en definiciones”<sup>585</sup>. Estos autores aseguran conocer “más de una veintena”<sup>586</sup>; sin embargo, sobre la base del análisis documental efectuado para la realización de este estudio podría manifestarse que el número total de definiciones recogidas doblaría ampliamente esa cantidad.

La más sencilla reflejaría la descripción del concepto y el análisis de su origen. Jesús García López explica que el vocablo procede de su homófono griego, compuesto a su vez de dos voces: *ana* (reiteración, comparación) y *logía* (logos, razón): “En sentido etimológico significa, pues, comparación o relación entre varias razones o conceptos”, concluye<sup>587</sup>. Cicerón, por su parte, recogió en *Timaeus* los vocablos *comparación* y *proporción* como traducción latina del término: “El mejor modo de lograrlo es lo que en griego llaman ‘analogía’, y que en latín (se requiere audacia, ya que soy el primero en inventar esta expresión) puede ser llamado comparación o proporción”<sup>588</sup>, manifiesta.

---

<sup>582</sup> Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado...*, 569.

<sup>583</sup> Douglas Hofstadter y Emmanuel Sander, *La analogía...*, 48.

<sup>584</sup> Lloyd, Geoffrey E.R., *Polaridad y analogía...*, 165.

<sup>585</sup> José Fernández *et al.*, “Hacia una evolución...”, 34.

<sup>586</sup> *Ibidem*

<sup>587</sup> Jesús García López, “La analogía en general”. *Anuario Filosófico* 7, nº1 (1974), 193.

<sup>588</sup> Texto original: “Id optime adsequitur, quae Graece ἀναλογία, Latine (audendum est enim, quoniam haec primum a nobis novantur) comparatio proportiove dici potest”. Extraído de Marco Tulio Cicerón, *Timaeus*. Edición a cargo de Carl Friedrich Wilhelm Müller. Texto recuperado de: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0676%3Asection%3D13>> [Consultado: 09/12/2019]. Traducción realizada por el autor de este estudio.

Sin embargo, Perelman añade que esa proporción ciceroniana “difiere de la (...) puramente matemática, en tanto que no plantea la *igualdad* de dos relaciones, sino que afirma una *semejanza de relaciones*”<sup>589</sup>. Es la misma línea argumental que defiende Keith J. Holyoak al definir a la analogía como “(...) a special kind of similarity”, aclarando que dos situaciones son análogas “if they share a common pattern of relationship among their constituent elements even though the elements themselves differ across the two situations”<sup>590</sup>.

Por consiguiente, y de acuerdo con lo expuesto hasta el momento, hay cuatro puntos concretos que pueden ser incluidos en cualquier definición de analogía:

Lleva implícito el concepto de comparación (etimológicamente, prefijo <i>-ana</i> ).
Se trata de un razonamiento de carácter inductivo.
Es ante todo una similitud de relaciones, y no simplemente entre los términos que la componen.
En el pensamiento humanístico, y sobre este aspecto concreto, se habla siempre de similitud, no de igualdad.

Fig. 70. Puntos comunes a cualquier definición de analogía.

Fuente. Creación propia.

### 5.3. Estructura básica de la analogía. Foro, tema y atributos

Sigamos escudriñando el concepto. Para ilustrar su afirmación sobre esa similitud de relaciones mencionada en el seno de una analogía, Perelman recurre al principio que ya recogió Aristóteles en *Ἠθικῶν Νικομαχείων -Ética Nicomáquea*<sup>591</sup>, y que el retórico

<sup>589</sup> Chaïm Perelman, *El imperio retórico...*, 153.

<sup>590</sup> “(...) si comparten un patrón común de relación entre sus elementos constituyentes a pesar de que los elementos mismos difieran en las dos situaciones”. Traducción propia. Keith J. Holyoak, “Analogy”, en *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*, editado por Keith J. Holyoak y Robert G. Morrison (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 117.

<sup>591</sup> “La proporción [ἢ (...) ἀναλογία en el original, también traducido como analogía] es una igualdad de razones y requiere, por lo menos, cuatro términos (...) También lo justo requiere, por lo menos, cuatro términos y la razón es la misma, pues son divididos de la misma manera, como personas y como cosas. De acuerdo con ello, lo que el término A es al B, así lo será el C al D, y viceversa, lo que el A es al C, así el B al D, de modo que el total (A + C) será referido al total (B + D). Esto es lo que la distribución combina, y si la disposición es ésta, la combinación es justa. Por tanto, la unión del término A con el C y del B con el D constituyen lo justo en la distribución, y esta justicia es un término medio en la proporción, porque lo proporcional es un término medio y lo justo es proporcional”. Aristóteles, *Ética Nicomáquea / Ética Eudemia*. Traducción y notas por Julio Pallí Bonet (Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1985), 244.

belga explica así: “(...) el esquema típico de la analogía es la afirmación de que A es a B como C es a D”<sup>592</sup>. Su representación gráfica suele concretarse mediante esta fórmula:

**A:B :: C:D**

Para ilustrarlo, este autor acude nuevamente al estagirita; en concreto a una cita recogida en su *Ta Meta Ta φυσικά –Metafísica-* cuando habla de la filosofía como ciencia de la verdad:

En efecto, como los ojos del murciélago respecto de la luz del día, así se comporta el entendimiento de nuestra alma respecto de las cosas que, por naturaleza, son las más evidentes de todas<sup>593</sup>.

En relación a este último ejemplo, y siguiendo los parámetros aristotélicos que expone Perelman, la posición [A] correspondería al “entendimiento de nuestra alma”, mientras que la [B] se reservaría para “las cosas que por naturaleza son las más evidentes”. Ambas premisas conformarían el *Tema*, fragmento de la exposición que, en palabras de este autor, “contiene la conclusión”<sup>594</sup> y es “objeto del discurso”<sup>595</sup>.

Ahí radica el motivo de las explicaciones, es decir, el núcleo argumental sobre el que debe arrojarse luz para ser comprendido y asimilado por el receptor; adonde, en definitiva, se quiere llegar.

Para conseguirlo, el principal instrumento de que dispone el emisor cuando configura una analogía es la conjunción de premisas [C] y [D], que en el caso que nos ocupa corresponderían respectivamente a “los ojos del murciélago” y “la luz del día”. Esta sección del argumento, cuyos términos “sirven para sostener el razonamiento”<sup>596</sup>, como recuerda Perelman, se denomina *Foro* de la analogía. Veámoslo gráficamente:

---

<sup>592</sup> Chaïm Perelman, “Analogía y metáfora en ciencia, poesía y filosofía”. *Revista de Estudios Sociales* 44 (2012), 199.

<sup>593</sup> Aristóteles, *Metafísica* (Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1994), 122.

<sup>594</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación...*, 571.

<sup>595</sup> Chaïm Perelman, “Analogía y metáfora en ciencia...”, 199.

<sup>596</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación...*, 571.

<b>TEMA</b>
A. El entendimiento de nuestra alma.
B. Las cosas que, por naturaleza, son más evidentes.
<b>FORO</b>
C. Los ojos del murciélago.
D. La luz del día.

Fig. 71. Representación gráfica de una analogía clásica.

Fuente. Creación propia.

El Foro, por tanto, es la sección analógica familiar tanto para el emisor como para el receptor, aquélla sobre la que éste tiene conocimiento, experiencia sensible, y en consecuencia quien crea la analogía sabe que, a través del Foro, el receptor podrá comprender el Tema, asumir su significado. El mensaje será correctamente decodificado y estará en condiciones de surtir su efecto.

Es interesante, en este sentido, la descripción que efectúan Hofstadter y Sander, usando para ello un lenguaje algo más cercano, aunque no por ello menos efectivo:

(...) cualquier analogía puede meterse a la fuerza en el esquema clásico  $A:B :: C:D$ , siempre que A y C representen pequeños aspectos constituyentes de los “mundos” B y D, que serían grandes situaciones tomadas como un todo. La analogía es que el papel que desempeña A en el mundo B es “el mismo” que desempeña C en el mundo D<sup>597</sup>.

Si bien las denominaciones Tema y Foro son las más conocidas y utilizadas (Perelman, Breton), otros autores recurren a binomios diferentes: por ejemplo, los propios Fernández *et al.*, y también Shawn M. Glynn, hablan de *análogo* (concepto más familiar, *foro*) y *target* (*tema*, el desconocido), mientras que Holyoak considera que existen dos análogos, de los que uno es más familiar o mejor comprendido (lo denomina *source* y *base*), mientras que al otro también lo llama *target*<sup>598</sup>.

Precisamente Glynn señala la presencia de rasgos o características comunes, llamados atributos o *features*, en el seno de ambos conformantes: “Both the analog [Foro] and the target [Tema] have features (also called attributes)”; por consiguiente “If the analog and

<sup>597</sup> Hofstadter y Sander, *La analogía...*, 225.

<sup>598</sup> Holyoak, “Analogy...”, 117.

the target share similar features, an analogy can be drawn between them”<sup>599</sup>. Aunque pueda resultar obvio, es importante señalar que la presencia de semejanzas implica necesariamente la existencia de diferencias, pues como recuerdan Fernández *et al.* “esta semejanza se da entre cosas distintas”<sup>600</sup>, nunca idénticas, de las que una es cercana al receptor –llámese Foro o análogo- mientras la otra –Tema o *target*-, que le resulta ajena, necesita por consiguiente comprensión, según se ha expuesto anteriormente: y la analogía será la herramienta y al mismo tiempo la estrategia para lograrlo.

Así pues, las apreciaciones del profesor Glynn se centran en la importancia de lo que Fernández *et al.* denominan “transferencia de ideas –o transferencia de conocimiento”<sup>601</sup>; ésta, que es la esencia de la analogía, se produce desde el análogo (Foro) hacia el *target* (Tema), para que así pueda ser comprendido y asimilado por parte del receptor.

En línea con esta opinión, Hubert Marraud añade que es ese carácter relacional, y no otro rasgo, lo que configura a la analogía, focalizando en ello su propia definición del concepto: “Por analogía se entiende un proceso de transferencia de información de un dominio (fuente, análogo o foro) a otro (término o tema) o la expresión lingüística de ese proceso”<sup>602</sup>, considera. Ahondando en ello, aunque ciñéndolo a su ámbito específico de estudio, Luciano Canfora añade que la analogía es un punto de encuentro: “Nell’analogia è dunque il punto d’incontro tra conoscenza storica e concezione della storia”<sup>603</sup>.

Autores como Dedre Gentner o el ya citado Shawn M. Glynn han desarrollado una representación gráfica de la analogía, incluyendo sus diversos componentes: “The central idea is that an analogy is an assertion that a relational structure that normally applies in one domain can be applied in another domain”<sup>604</sup>, señala Gentner.

---

<sup>599</sup> “Tanto el Foro como el Tema tienen rasgos, también llamados atributos”, “Si el Foro y el Tema tienen rasgos similares, se puede trazar una analogía entre ellos”. Traducción propia. Shirley M. Glynn, “Making science concepts meaningful to students: Teaching with analogies”, en *Four decades of research in science education: From curriculum development to quality improvement*, editado por Silke Mikelskis-Seifert, Ute Ringelband y Maja Brückmann (Münster: Waxmann, 2008): 114.

<sup>600</sup> José Fernández *et al.*, “Hacia una evolución...”, 35.

<sup>601</sup> *Ibidem*

<sup>602</sup> Huberto Marraud, “La analogía como transferencia argumentativa”. *Theoria: an international journal for theory, history and foundations of science* 22, n.59 (2007): 167.

<sup>603</sup> “En la analogía se halla, por tanto, el punto de encuentro entre el saber histórico y la concepción de la historia”. Traducción propia. Luciano Canfora, *L’uso politico dei paradigmi storici* (Bari: Editori Laterza, 2014). Edición digital recuperada de <www.laterza.it>.

<sup>604</sup> “La idea central es que una analogía es una afirmación de que una estructura relacional que normalmente se aplica en un dominio se puede aplicar en otro dominio”. Traducción propia. Dedre Gentner, “Structure-Mapping: a Theoretical Framework for Analogy”. *Cognitive Science* 7 (1983): 156.

El modo de conseguirlo es, de acuerdo con Glynn, atomizando tanto el análogo/foro como el *target*/tema en los atributos/*features*, elementos que actúan como los cimientos que sustentan el edificio analógico. De ahí que proponga una representación conceptual de la analogía a la que denomina *mapping* (Fig.72), definido por él como “(...) systematic comparison, verbally or visually, between the features of the analog and target”<sup>605</sup>.

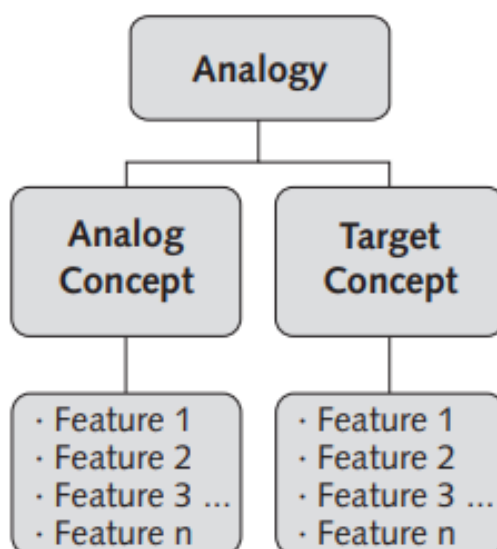


Fig. 72. Mapping desarrollado por S.M.Glynn para visualizar una analogía.

Fuente. S.M.Glynn (2008).

Sin embargo, no todo lo que comparte rasgos comunes es susceptible de transformarse en Tema y Foro y, por consiguiente, de conformar una analogía. Existen dos elementos extrínsecos y definitivos que harán que funcione o fracase; la pericia retórica del emisor es el primero de ellos, pues cualquier analogía que no esté formulada con acierto será débil y carecerá de efectividad. Ha de tener, por tanto, valor argumentativo.

El segundo, estrechamente conectado con el primero, es la aceptación y reconocimiento por parte del oyente de que existen ciertas conexiones socioculturales entre el Tema y el Foro; es decir, que haya lo que Philippe Breton denomina “un acuerdo previo”: “Para que funcione, es necesario que el término externo propuesto para componer la analogía [Foro] ya esté aceptado por el auditorio”<sup>606</sup>, considera, y lo explica recurriendo a Napoleón como

<sup>605</sup> “(...) comparación sistemática, verbal o visual, entre las características del Foro y del Tema”. Traducción propia. Shirley M. Glynn, “Making science concepts...”, 114.

<sup>606</sup> Philippe Breton, *La argumentación en comunicación* (Barcelona: Editorial UOC, 2014), 125.



supuesto paradigma de la estrategia militar: “La expresión ‘sé estratega como lo era Napoleón’ corre el gran riesgo de ser una conminación sin eficacia sobre quien considera que el hombre era un dictador detestable que devastó una parte de Europa”<sup>607</sup>, añade este autor.

El riesgo que se corre es recurrir a unas pocas analogías reiterativas, dado que no existen demasiadas figuras, cosas y hechos que puedan ejercer como elementos transversales y comúnmente aceptados, capaces por tanto de generar una opinión unánime en el seno de la ciudadanía. Como consecuencia, cuando la analogía se aleja del valor propio de la originalidad, entonces pierde eficacia. Incluso surge la posibilidad de que desaparezca como tal, algo que a veces sucede cuando se integran tanto en el lenguaje que dejan atrás para siempre sus posibilidades dialécticas y persuasivas, y la propia idiosincrasia que esta herramienta tenía en su origen. Llegan a ser, por tanto, una expresión más.

Ahora bien, pese a los riesgos expuestos, también es cierto que, utilizando la terminología *saussuriana*, podría decirse que la analogía posee un carácter sincrónico y diacrónico: es decir, existen analogías aceptadas y mantenidas como tales a lo largo del tiempo, mientras que otras surgidas al hilo de hechos concretos no siempre se consolidan en el imaginario colectivo y desaparecen cuando el elemento detonante de la misma deja de tener actualidad, presencia social o interés.

Por tanto, los hechos novedosos, las noticias, constituyen un instrumento óptimo para generar analogías. En el caso de Carlos V, como expone Fernando Checa, tras la victoria de Túnez “cristaliza el mito del Emperador como renovador de la antigua grandeza romana y como nuevo Escipión”<sup>608</sup>, conexión que puede apreciarse en el soneto XXXV de Garcilaso de la Vega, donde el vate toledano recuerda que aquellos hechos bélicos acaecidos en 1535 “hacen que el romano imperio reverdezca en esta parte”<sup>609</sup>. Hubiera sido impensable (por ilógica e inconsistente) una analogía Carlos – Escipión antes de este episodio histórico.

Cualquier repertorio analógico, generado en el pasado o en nuestros días, se nutre por tanto de la información que se deriva de los acontecimientos informados. En caso

---

<sup>607</sup> *Ibidem*, 125-126.

<sup>608</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. (Madrid: Taurus, 1987), 94.

<sup>609</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*. Edición de Consuelo Burell. (Madrid: Cátedra, 1999), 202.

contrario se fragmentaría la cadena informativa-argumentativa, ya que el receptor sería incapaz de descifrar el contenido analógico del mensaje trasladado.

### 5.3.1. Semejanza entre diferentes, rasgo esencial

Perelman argumenta que “A y C, B y D pueden ser tan diferentes unos de otros cuanto sea posible; tanto mejor, incluso, que sean heterogéneos (...)”<sup>610</sup>. De hecho, Perelman y Olbrechts-Tyteca expresan su convencimiento de que “la diferencia entre las relaciones que se confrontan” es, “lo que caracteriza precisamente, para nosotros, a la analogía”<sup>611</sup>, y por tanto –consideran- no existiría si ambos campos mantuviesen relaciones más próximas:

(...) para que exista analogía, el tema y el foro deben pertenecer a campos diferentes; cuando las dos relaciones que se cotejan corresponden a un mismo campo, y se las puede subsumir en una estructura común, la analogía deja sitio a un razonamiento por el ejemplo o la ilustración, al proporcionar el tema y el foro dos casos particulares de una misma regla<sup>612</sup>.

Pese a las dificultades para hallar una definición comúnmente aceptada de la analogía, esta divergencia Tema-Foro sí es reconocida como uno de sus rasgos idiosincráticos por la totalidad de los autores consultados, entre ellos Davis y Davidson –“(...) is a comparison between two ítems not normally considered to be alike”<sup>613</sup>-, o los ya citados Glynn y Fernández *et al.*

Puede constatarse en ésta de Aristóteles, una de las analogías prototípicas, que procede de su *τέχνης ῥητορικής -Retórica*: “(...) las magistraturas no deben ser asignadas a suertes, porque eso es lo mismo que si alguien designase por sorteo a los atletas, no a los que son capaces de competir, sino a los que les tocase en suerte”<sup>614</sup>, expone. Pese a que el estagirita la considera una parábola, muestra de ejemplo inventado, es incuestionable que, como explica Philippe Breton, en él se establece “una correspondencia entre dos zonas de lo real [magistrados y atletas] que hasta entonces estaban separadas”<sup>615</sup>.

---

<sup>610</sup> Perelman, “Analogía y metáfora en ciencia...”, 199.

<sup>611</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado...*, 570.

<sup>612</sup> *Ibid.* 571-572.

<sup>613</sup> “(...) es una comparación entre dos elementos que normalmente no se consideran iguales”. Traducción propia. Patricia M. Davis y Gayle Davidson, “Language is Like Human Body: Teaching Concepts Through Analogy”. *Educational Technology* 34, n.5 (1994): 27.

<sup>614</sup> Aristóteles, *Retórica*. Traducción, edición y notas de Quintín Racionero. (Madrid: Gredos, 1999): 406.

<sup>615</sup> Phillippe Breton, *La argumentación...*, 125.

Su aplicación práctica puede observarse con un ejemplo específico. Concretamente en el lienzo ‘Santa Librada entronizada’ (Fig.73) que Juan de Soreda pintó en el primer tercio del siglo XVI (hacia 1515) para el retablo que custodia las reliquias de la santa en la catedral de Sigüenza.



**Fig. 73.** Santa Librada entronizada, Juan de Soreda. Óleo sobre tabla, ca. 1515.

**Fuente.** Catedral de Sigüenza, Guadalajara, España.

Contemplando esta obra pictórica se aprecia un friso en relieve con escenas mitológicas (Fig.74).



**Fig. 74.** Detalle extraído de la parte superior de la tabla citada.

**Fuente.** Catedral de Sigüenza, Guadalajara, España.

Se trata de cuatro escenas en relieve extraídas de los doce trabajos de Hércules, una serie de episodios de procedencia clásica que en las letras españolas fueron recogidos por Enrique de Villena en su obra literaria homónima. “Copia de unas placas del italiano Moderno”<sup>616</sup>, según Juan Francisco Esteban, reflejan a Hércules luchando contra el centauro Neso por querer robarles a su esposa Deyanira, y también contra un enorme león en el bosque de Nemea: “(...) si le aplicamos el significado convencional de la época, estas escenas quieren explicar la lucha contra los delincuentes [injusticia] y contra los nobles orgullosos”<sup>617</sup>, señala Esteban.

A éstas se suman otras dos en las que el hijo de Júpiter y Alcmena aparece asiendo a dos toros por los cuernos que pertenecían al rey Gerión, gigante de tres cuerpos; y ahogando a otro gigante, Caco, por robar bueyes. Basándose en los escritos de Villena, casi contemporáneos como hemos visto, el profesor Esteban considera estos pasajes como “(...) una moraleja referente a la conquista, pérdida y recuperación del estudio y conocimiento”, pues “es Hércules quien alimenta el estudio (toros), por no velar adecuadamente lo pierde, y con trabajo e inteligencia lo recupera”<sup>618</sup>.

Sobre esta base, concluye que existe una clara transferencia de significado desde lo descrito en las cuatro escenas hercúleas del friso hasta la vida de Santa Librada “(...) como luchadora contra la injusticia y el orgullo y luchadora por poseer y conservar el verdadero saber, “el libro”, el Nuevo Testamento”<sup>619</sup>, que la propia santa sujeta entre sus manos en la tabla de Soreda. Diego Angulo, por su parte, sentencia mediante un recurso analógico: “En su vida pura y heroica, Santa Librada había sido tan virtuosa y fuerte como el buen Hércules”<sup>620</sup>.

Hay otro aspecto interesante que merece la pena reseñar: citando a José Maluquer, el profesor José María Blázquez Martínez señala que la lucha del héroe griego contra un monstruo tricéfalo como Gerión “(...) relataría en términos míticos, familiares a los pueblos indoeuropeos, la historia de un choque entre dos civilizaciones, dos cultos, dos

---

<sup>616</sup> Juan Francisco Esteban Lorente, “Los dioses paganos en nuestras iglesias”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. III, coordinado por José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea, Joaquín Pascual Barea y Antonio Fontán Pérez (Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos, 2002), 1.537.

<sup>617</sup> *Ibidem*

<sup>618</sup> *Ibidem*

<sup>619</sup> *Ibidem*

<sup>620</sup> Diego Angulo Íñiguez, *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2009), 102.

pueblos”<sup>621</sup>. Si se tiene en cuenta que, de acuerdo con la leyenda hagiográfica recogida en el *Breviario de Don Rodrigo*, la santa vivió en el siglo II d.C., era hija del cónsul romano Catelio y murió martirizada, ese contraste resultaría más que evidente.

Aplicando a un caso concreto la fórmula de Perelman ya descrita, podría decirse que Librada (A) ostenta en su vida una consideración de la justicia (B) como la que Hércules (C) demostró actuando contra el centauro Neso (D).



**Fig. 75.** Analogía de Santa Librada y Hércules.

**Fuente.** Creación propia.

De esta manera la santa portuguesa se impregna de las virtudes heroicas esgrimidas por el personaje clásico más conocido y reconocido en aquellos momentos: pues como recuerda Angulo, el hijo de Júpiter despertó en el siglo XVI español un entusiasmo de extremos insospechados<sup>622</sup>.

Aplicando la estructura gráfica o *mapping* expuesta por Shawn M. Glynn al binomio Santa Librada / Hércules que nos ocupa, y basándonos para ello en la información de Angulo Íñiguez, Blázquez Martínez y Esteban Lorente, el resultado sería el siguiente:

<sup>621</sup> José María Blázquez Martínez, “Gerión y otros mitos de Occidente”. *Gerión* 1 (1983): 32.

<sup>622</sup> Diego Angulo Íñiguez, *La mitología...*, 100.

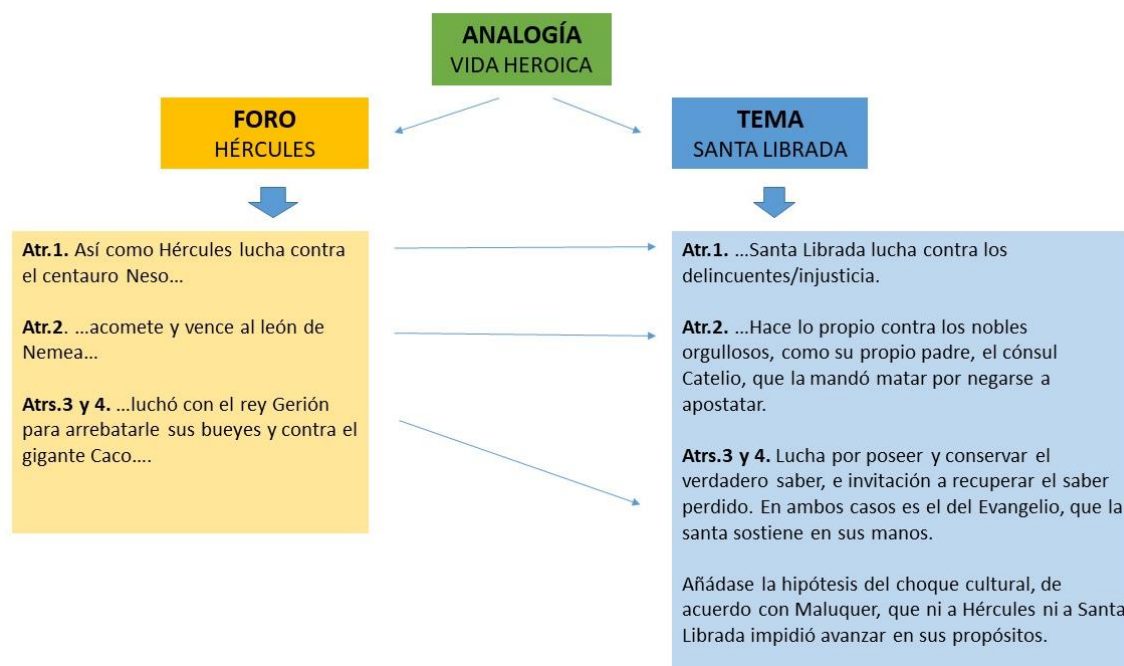


Fig. 76. Mapping de Glynn aplicado al binomio Hércules-Santa Librada.

Fuente. Creación propia.

Como se aprecia, colocaríamos en el análogo o Foro a Hércules en cada una de las escenas representadas, mientras que el espacio destinado al *target* o Tema se reservaría para Librada, objeto de interés comunicativo por parte de quienes ordenaron construir su altar-relicario: el clero catedralicio. A continuación se irían desgranando, debajo de cada personaje, los rasgos que los identifican y que actuarían como puntos de conexión entre ambos. A partir de ese instante empieza a operar la analogía mediante el establecimiento de nexos entre los atributos propios de cada componente, gestándose de este modo una malla o red que es esencia y razón de ser en toda analogía.

Es interesante señalar que esta estructura de cuatro términos distribuidos en Tema y Foro es la prototípica. Sin embargo, señalan Perelman y Olbrechts-Tyteca que si bien lo que ellos denominan “analogía-tipo” implica la presencia de esos cuatro elementos señalados, siguiendo la estructura A es a B como C es a D, “con bastante frecuencia sucede que su número se reduce a tres”, especificando: “(...) uno de ellos figura dos veces en el esquema, con lo que resulta [por ejemplo]: B es a A como C es a B”<sup>623</sup>. Ambos autores citan un ejemplo esclarecedor extraído de Heráclito: “El hombre, respecto a la divinidad, es tan pueril como lo es el niño con respecto al hombre”. En este caso, puede observarse

<sup>623</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 574.

que la estructura responde a la fórmula A es a B como C es a A. Su representación gráfica sería la siguiente:

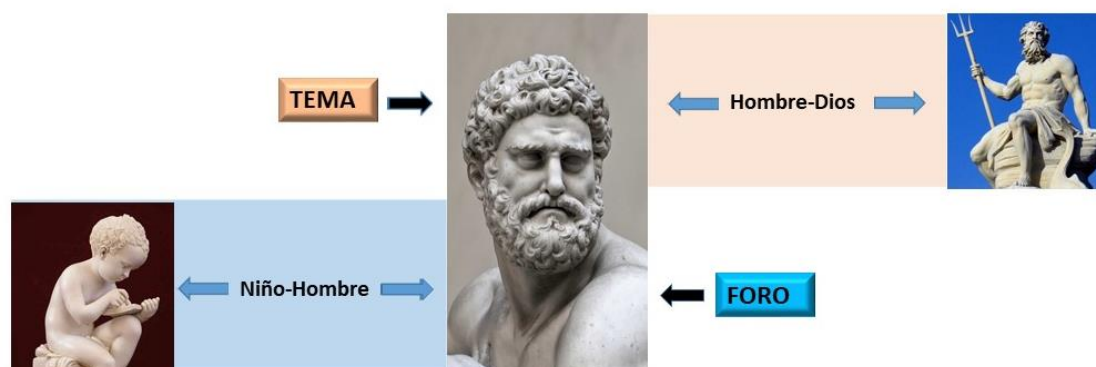


Fig. 77. Analogía de tres términos, donde Tema y Foro comparten el elemento central 'Hombre'.

Fuente. Creación propia.

## 5.4. Recurso analógico en el mundo clásico: conceptualización y primeros usos

### 5.4.1. De los orígenes a Platón

Una consecuencia lógica del desacuerdo en torno a la definición del concepto es la incapacidad demostrada por los especialistas para fijar, asimismo, una posición común sobre el origen de la analogía. Muy interesante resulta la apreciación de Enzo Melandri, quien considera que su génesis “risale al mondo pre-umano”<sup>624</sup> y, por tanto, no sólo le otorga unos orígenes ancestrales, sino que además desvincula esta herramienta de ser una cualidad exclusivamente humana: “Köhler ha osservato per anni il comportamento delle scimmie antropoidi”, recuerda Melandri, concluyendo que “(...) anche i piteci mostrano tracce di pensiero creativo”<sup>625</sup>.

Más allá de estas cuestiones naturales, entendemos que es posible trazar un origen y una historia cultural - crítica de la analogía. El propio Melandri recuerda que en el canto II de la *Iliada* “Omero paragona l’eccellenza di Agamennone sugli Achei a quella di un toro fra i buoi”<sup>626</sup>, ejemplo claro de lo que Hermann Fränkel denominó “die homerischen

<sup>624</sup> “se remonta al mundo pre-humano”. Traducción propia. Melandri, *La linea e il circolo...*, 33.

<sup>625</sup> “Köhler ha observado durante años el comportamiento de los monos antropoides”, “también los pitecos muestran trazas de pensamiento creativo”. Traducción propia. *Ibidem*.

<sup>626</sup> “Homero compara la excelencia de Agamenón sobre los griegos con la de un toro entre los bueyes”. Traducción propia. *Ibid.* 37.

Gleichnisse”, o símil homérico, y que a juicio de Geoffrey Lloyd pone de manifiesto “el papel que desempeñan las comparaciones en la primitiva literatura griega, en el propio Homero sobre todo”<sup>627</sup>.

Bartolomé Segura expone que el número de símiles “propriadamente dichos (...) que hay en la *Ilíada* es de 180”; de ellos, cuarenta tienen que ver con un león, veintidós con aves, dieciocho con todo tipo de reses y doce con jabalís, mientras que diecinueve se comparan con el fuego y dieciocho con las olas del mar o el viento.<sup>628</sup> En todos ellos puede apreciarse que el Foro proviene de elementos muy presentes en la vida cotidiana y la cultura de la sociedad helénica de la época, y por tanto queda clara la voluntad comunicativa de un rapsoda-emisor que no sólo pretende que el oyente reciba el hilo narrativo sin interferencias, sino que además quiere que lo comprenda y asuma, que empaticese con él.

Ese propósito se plasma perfectamente en este símil:

Igual que en la vacada el buey más sobresaliente de todos,  
el toro, se destaca entre las vacas reunidas a su alrededor,  
así volvió Zeus al Atrida aquel día  
destacando entre todos y sobresaliente entre tantos héroes. (*Il.II*, 480-483)<sup>629</sup>.

A este respecto, Segura añade que el símil ejerce como “un retazo realista de la experiencia común que se incrusta en el tejido fantasioso y distante de la épica”<sup>630</sup>. O, como expresa Lloyd, citando a Fränkel, “(...) revestir lo invisible con imágenes sensibles” y “clarificar y hacer más comprensible lo que es arduo de entender”<sup>631</sup>. En definitiva, “clarificar y hacer más comprensible lo que es arduo de entender”<sup>632</sup>.

Analizado estas aportaciones desde otra perspectiva, podría decirse que se trata de una herramienta capaz de convertir a la épica en género accesible. Para ello traza una conexión entre el mundo de cada día y otro, el heroico, que resulta ajeno al común de los oyentes.

Mark Edwards también reflexiona sobre esa funcionalidad:

---

<sup>627</sup> Geoffrey E.R. Lloyd, *Polaridad y analogía...*, 175.

<sup>628</sup> Bartolomé Segura Ramos, “El símil homérico”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 16 (2014): 190.

<sup>629</sup> Homero, *Ilíada*. Introducción, traducción y notas de E.Crespo (Madrid: Gredos, 2006): 35.

<sup>630</sup> Segura Ramos, 192.

<sup>631</sup> Geoffrey E.R. Lloyd, *Polaridad y analogía...*, 179.

<sup>632</sup> *Ibid.* 181.



The purpose of a simile is to encourage the listener's imagination by likening something in the narrative of the heroic past to something which is directly within his own experience; and so the majority of Homeric similes are drawn from everyday life<sup>633</sup>.

La conexión con los rasgos propios de la analogía, expuestos en un apartado previo de este capítulo, resulta evidente.

Según el profesor Lloyd, en la literatura griega de aquel periodo las comparaciones se utilizaron especialmente para dos propósitos: “describir los rasgos más llamativos de una situación”<sup>634</sup>, dando cuenta “de ciertas cualidades y características”, y también para “expresar ideas de distancia y de tiempo”<sup>635</sup>, si bien es cierto que su uso no se reduce a éstos.

Ambos se aprecian perfectamente en un fragmento breve del canto XXI de la *Iliada*, cuando el río Escamandro trata de ahogar a Aquiles, harto de que su cauce esté plagado de los cadáveres troyanos originados por la matanza que el Pélida llevó a efecto para vengar la muerte de Patroclo. Sin embargo, no lo consigue:

Aquiles se alejó el trecho que alcanza un disparo de lanza  
corriendo con el ímpetu del águila negra, la cazadora,  
que es a la vez la más fuerte y la más rápida de las aves; (*Il.XXI,251-253*)<sup>636</sup>.

Como puede apreciarse, en un contexto narrativo de gran dinamismo, tensión y hostilidades, el lector-receptor obtiene referencias concretas de distancias y de una cualidad propia del hijo de Peleo y Tetis: el vigor.

Los ejemplos descriptivos de rasgos y características son extraordinariamente abundantes. Se aprecian, por ejemplo, cuando Homero alude a los caballos del rey Reso como “¡Más blancos que la nieve y como los vientos en la carrera!” (*Il.X,437*), emplea la expresión “(...) dulce como la miel” para referirse a su carácter (*Il.X,495*) o al sabor del trigo (*Il.X,569*). También cuando compara la velocidad de Apolo con la del gavilán, “el rápido asesino de las palomas, la más veloz de las aves” (*Il.XV,238*) para expresar de ese

---

<sup>633</sup> “El propósito de un símil es alentar la imaginación del oyente comparando algo [presente] en la narración del pasado heroico con algo que está dentro de su propia experiencia; y así, la mayoría de los símiles homéricos se extraen de la vida cotidiana”. Traducción propia. Mark Edwards, *The Iliad: A Commentary*. Volumen V, libros 17-20 (Cambridge: Cambridge University Press, 1991): 35.

<sup>634</sup> *Ibidem*

<sup>635</sup> Geoffrey E.R. Lloyd, *Polaridad y analogía...*, 176.

<sup>636</sup> Homero, *Iliada...*, 424.

modo tan visual y cercano al oyente la rapidez con que Apolo descendió los montes del Ida para cumplir una misión encomendada por su padre Zeus.

Por lo que respecta al uso de símiles para expresar distancias y tiempos, el profesor Lloyd explica que si bien en la antigua Grecia ya existían unidades de medición basadas en el cuerpo humano, como el codo, el largo del pie o la ὄργυια –semejante a una braza-, estas referencias “no son nada frecuentes en Homero, que acostumbra a expresar distancias por medio de comparaciones relativas a otros patrones más vagos”<sup>637</sup>. Así, se aprecia en la referencia al trecho que alcanza un disparo de lanza, antes reproducida, o cuando se narra que los dánaos quebraron los batallones “(...) a la hora en que el leñador se apresta para el almuerzo” (*Il.*XI,86).

Sin embargo, frente a este origen estético-práctico de carácter literario, Ionel Apostolatu, atribuye un doble origen matemático al concepto analogía. A su juicio, fue inicialmente utilizado “(...) more specifically in the plane geometry studies in order to designate an identity of proportions, relations between terms”; concretamente, detecta que en la Escuela Pitagórica “the term analogy designated a proportion be it arithmetic or geometric or harmonic”<sup>638</sup>, y reflexiona sobre el posible trasvase del concepto desde las ciencias exactas hasta el ámbito de la filosofía:

“In an era in which the whole science was reserved to philosophers, it is not at all surprising to encounter the mathematical notion of analogy in the argumentative discourse of some thinkers”<sup>639</sup>.

Según este autor, fue Platón en sus diálogos “who first used the term *analogy* in a proper philosophical acceptance”, especialmente en *Gorgias*, *Timeo* y *La República*, con el objetivo de “(...) facilitate the understanding of some complex problems, such as the relationships between the different types of knowledge or sphere or reality”<sup>640</sup>. Un ejemplo prototípico de analogía puede extraerse de la última obra platónica mencionada, donde el pensador griego recurre a esta herramienta para explicar su concepto de bien,

---

<sup>637</sup> Geoffrey E.R. Lloyd, *Polaridad y analogía...*, 177-178.

<sup>638</sup> “(...) más específicamente en los estudios de geometría plana para designar una identidad de proporciones, relaciones entre términos”, “el término analogía designaba una proporción ya fuese aritmética, geométrica o armónica”. Traducción propia. Ionel Apostolatu, “On the History of the Concept of ‘Analogy’. The Greek-Latin Antiquity”, *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 63 (2012): 333.

<sup>639</sup> “En una era en la que la totalidad del pensamiento científico era reservada a los filósofos, no era en absoluto sorprendente encontrar la noción matemática de la analogía en el discurso argumentativo de algunos pensadores”. Traducción propia. *Ibidem*.

<sup>640</sup> *Ibidem*

trazando en este caso una analogía entre la bondad y el efecto de la luz del sol sobre las cosas visibles.

- Entonces ya podéis decir qué entendía yo por el vástago del Bien, al que el Bien ha engendrado análogo a sí mismo. De este modo, lo que en el ámbito inteligible es el Bien respecto de la inteligencia y de lo que se entiende, esto es el sol en el ámbito visible respecto de la vista y de lo que se ve.

- ¿Cómo? Explicáte.

- Bien sabes que los ojos, cuando se los vuelve sobre objetos cuyos colores no están ya iluminados por la luz del día sino por el resplandor de la luna, ven débilmente, como si no tuvieran claridad en la vista.

- Efectivamente.

- Pero cuando el sol brilla sobre ellos, ven nítidamente, y parece como si estos mismos ojos tuvieran la claridad.

- Sin duda.

- Del mismo modo piensa así lo que corresponde al alma: cuando fija su mirada en objetos sobre los cuales brilla la verdad y lo que es, entiende, conoce y parece tener inteligencia; pero cuando se vuelve hacia lo sumergido en la oscuridad, que nace y perece, entonces opina y percibe débilmente con opiniones que la hacen ir de aquí para allá, y da la impresión de no tener inteligencia.

-Eso parece, en efecto<sup>641</sup>.

Como se observa, Platón dedica el primer párrafo del fragmento reproducido a sintetizar una analogía que desarrolla y explica a continuación de un modo muy persuasivo y didáctico. De acuerdo con el esquema de Perelman ya descrito (A es a B como C es a D), al Bien le correspondería la A, a la inteligencia y lo que entiende la B, el sol ocuparía el lugar de la C y por último la vista y lo que se ve irían en la posición de la D. Estas dos últimas configurarían el foro, mientras que las dos primeras corresponden al tema (Fig.78).

---

<sup>641</sup> Platón, *República*. Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan (Madrid: Gredos, 1988), 332-333.

<b>TEMA</b>
A. El Bien.
B. La inteligencia y de lo que se entiende.
<b>FORO</b>
C. El Sol.
D. La vista y de lo que se ve.

**Fig. 78.** Representación gráfica de la analogía platónica sobre el Bien y el Sol.

**Fuente.** Creación propia.

Puede apreciarse que Platón en ningún caso ofrece una definición del concepto, pero logra convencer a su interlocutor explicando un concepto abstracto al trazar una correspondencia con el mundo visible. Ese carácter clarificador y didáctico al que se han referido Fränkel, Lloyd y otros autores antes citados se muestra claramente en el fragmento platónico que reproducimos.

#### **5.4.2. Etapa post-platónica: la herramienta analógica se diversifica y define**

A partir de Aristóteles, la analogía fortalece su personalidad retórica y se convierte en herramienta de primera magnitud al servicio de la oratoria. Él toma el concepto de las proporciones matemáticas, aunque como recuerda Daniel Vázquez las ciencias exactas “parecen no tener nada que ver con las analogías que Aristóteles presenta en *Poética*, *Rhetorica* y en los tratados biológicos”, concluyendo: “Se trataría, en el mejor de los casos, de una exportación de un modelo matemático, al seno de la retórica, poética y en las ciencias naturales<sup>642</sup>”.

Es lo que hace el clásico, como afirma en su *Ética Nicomáquea*: “La proporción [ $\tau\acute{o}$  (...)  $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\nu$ ] es una propiedad no meramente de números, con unidades abstractas, sino del número en general”<sup>643</sup>. Sus razones parecen claras: mientras que en matemáticas analogía implica “igualdad de razones” y, sobre esta base, “el primer término se halla en el segundo

<sup>642</sup> Daniel Vázquez, “Metáfora y analogía en Aristóteles. Su distinción y uso en la ciencia y en la filosofía”, *Tópicos* 38 (2010): 93.

<sup>643</sup> Aristóteles, *Ética Nicomáquea*..., 244.

como el tercero en el cuarto<sup>644</sup>”, expone Vázquez, en la vertiente retórica el principio que rige es, como se ha expuesto, el de semejanza: concepto impregnado de ruido, según la perspectiva comunicacional, y por tanto muy alejado del rigor y la cualidad de comprobación propios de esa ciencia exacta. De ahí, por ejemplo, la importancia de ese acuerdo previo con el auditorio al que se refería Breton, si se quiere que funcione.

Al igual que sus predecesores, Aristóteles también aplica la analogía como estrategia retórica. Sin embargo, va más allá al aportar una primera definición, determinar su fórmula de funcionamiento y establecer una clasificación. Ya en la *Ética Nicomáquea*, a la que Emilio Lledó califica como “la obra filosófica de la antigüedad mejor y más detenidamente estudiada”<sup>645</sup>, el estagirita ofrece una primera propuesta de definición y estructura<sup>646</sup>.

Prosigue con una segunda en *Poética*, de contenido similar a la anterior: “Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero”<sup>647</sup>, afirma. Es significativo que en el predicado de esta frase aparezca el vocablo griego *ὁμοίως*, que el propio García Yebra traduce como “semejanza”<sup>648</sup>. Por tanto, se aprecia que la definición aportada por Aristóteles en esta obra suya alude a una relación de semejanza, y no a una equivalencia milimétrica entre las cuatro partes que configuran una analogía.

Percibimos, por tanto, un distanciamiento progresivo entre el ya analizado concepto matemático de la analogía, utilizado entre otros por la Escuela Pitagórica, y éste de corte más retórico que, al no requerir una equivalencia exacta Tema-Foro, multiplica las opciones de uso disponibles para que el emisor persuada al oyente-receptor.

### **5.5. La *correction d'images*, un recurso analógico ampliamente usado en el marco de las bellas artes**

Perelman y Olbrechts-Tyteca observan que, también en la época clásica, se da un paso más allá: “A veces, gracias a la influencia del tema en el foro, se modifican algunos

---

<sup>644</sup> *Ibidem*

<sup>645</sup> Emilio Lledó, introducción en *Ética Nicomáquea...*, 17.

<sup>646</sup> Aparece recogida en el apartado 6.3 de esta tesis doctoral.

<sup>647</sup> Aristóteles, *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1999), 204.

<sup>648</sup> *Ibid.* 468.

elementos de este último”<sup>649</sup>, reconocen. Es lo que, según estos autores, hace frecuentemente Plotino en sus *Ἐννεάδες* (*Enéadas*), introduciendo lo que Émile Bréhier denominaba “correction d’images” o corrección de imágenes<sup>650</sup>.

La técnica consiste en modificar la realidad del Foro para aproximarla a la del Tema, y obtener de este modo mayores cotas de persuasión. En consecuencia, se trataría de una sutil manipulación, capaz de aprovechar la capacidad persuasiva de los recursos analógicos en beneficio del emisor y de su mensaje. Aquí no se trata de comparar dos realidades tal cual son percibidas, sino que alterando una de ellas deliberadamente se llega a incidir en la mente del destinatario, mostrándose ahora más proclive a aceptar inconscientemente las tesis de quien a él se dirige.

En los ámbitos filosófico y literario, esta rectificación se introduce con frecuencia a título de hipótesis, como recuerdan Perelman y Olbrechts-Tyteca, y por parte de Plotino, citando un ejemplo, se inserta mediante el condicional “si dijéramos que”: aunque también pueden emplearse fórmulas distintas con el mismo tiempo verbal e idéntica finalidad. Sucede, por citar un ejemplo que ellos mismos reproducen, en un fragmento de la *Enéada* sexta de Plotino donde el de Lycopolis utiliza este recurso para explicar que el alma, vuelto inteligencia, pensando cosas inteligibles e instalado en la región del ser humano donde tiene lugar ese proceso, prescinde de todo eso cuando percibe a Dios:

Es como si uno, entrando en un palacio ricamente ornamentado y hermoso sobremanera, contemplara maravillado una a una las filigranas que encierra antes de ver al señor del palacio. Pero luego que hubiera visto a éste, asombrado de ver que no era de la misma naturaleza que las estatuas, sino espectáculo digno de auténtica contemplación, en adelante, prescindiendo de aquellas, no miraría más que aquél (...) Y tal vez la analogía del símil quedaría a salvo si fuera un dios, y no un hombre, quien se presentara al visitante del palacio y se le apareciera no a la vista, sino inundando el alma del espectador<sup>651</sup>.

Este recurso ha sido, y sigue siendo, ampliamente utilizado en épocas posteriores. Este fragmento de la kantiana *Crítica de la razón pura*, recogido por Perelman y Olbrechts-Tyteca<sup>652</sup>, lo muestra con suma claridad:

---

<sup>649</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado...*, 580.

<sup>650</sup> *Ibid.* 581.

<sup>651</sup> Plotino, *Enéadas V-VI*. Introducción, traducciones y notas de Jesús Igal (Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1998), 475.

<sup>652</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, 582.

La ligera paloma, que siente la resistencia del aire que surca al volar libremente, podría imaginarse que volaría mucho mejor aún en un espacio vacío. De esta misma forma abandonó Platón el mundo de los sentidos, por imponer límites tan estrechos al entendimiento<sup>653</sup>.

Más alejados del ámbito de la filosofía y el pensamiento, resulta especialmente interesante la aplicación de este recurso al mundo de las bellas artes. Por citar un ejemplo en el que se detiene el iconógrafo francés Louis Réau, merece la pena observar la táctica de corrección de imágenes aplicada por Nicolás de Verdún en el altar que labró en 1181 para el monasterio de Klosterneuburg (Austria), dotándolo de 51 tablas esmaltadas en oro donde se narran episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento.

En una de ellas se plasma el regreso a Egipto de Moisés, acompañado de su esposa Séfora y de dos hijos. En relación a esta escena, lo que narra el libro del *Éxodo* es lo siguiente:

El Señor había dicho a Moisés, en Madián: “Anda, vuelve a Egipto. Porque han muerto todos los que intentaban matarte”. Moisés tomó a su mujer y a sus hijos, los montó en un asno y se dirigió a Egipto, llevando en su mano el cayado de Dios” (Ex.4,19-20).

De acuerdo con la literalidad del texto, Moisés caminaba portando el báculo mientras que su esposa e hijos viajaban a lomos del animal. Así se ha representado habitualmente a lo largo de la historia, como puede apreciarse en esta miniatura trecentista extraída de la *Hagadá Dorada* que muestra, además, el encuentro con el profeta Aarón.



**Fig. 79.** Encuentro de Moisés, Séfora y sus hijos con el profeta Aarón en el retorno a Egipto. Hagadá Dorada.

**Fuente.** <[www.mosaicmagazine.com](http://www.mosaicmagazine.com)>.

<sup>653</sup> Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*. Prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas (Madrid: Taurus, 2005), 31.

Esta representación iconográfica posee un claro paralelismo con las que suelen reflejar el fragmento del Evangelio de Mateo donde se narra la huida a Egipto y el posterior regreso a Israel de José, María y el recién nacido Jesús:

Cuando murió Herodes, el ángel del Señor se apareció en sueños a José en Egipto y le dijo: “Levántate, toma al niño y a su madre y vuelve a la tierra de Israel, porque han muerto los que atentaban contra la vida del niño” (Mt.2,19-20).

Como muestra del citado paralelismo pueden esgrimirse estos lienzos de Murillo (hacia 1650, derecha) y Vittore Carpaccio (en torno a 1500, izquierda).



**Fig. 80.** La huida a Egipto. De izquierda a derecha, lienzo de Vittore Carpaccio (ca.1500), y obra homónima de Bartolomé Esteban Murillo (ca.1650).

**Fuentes.** National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos de América (izq.) y Detroit Institute of Arts (der.), Estados Unidos de América.

Sin embargo, no es ésta la disposición que adopta Verdún, como puede contemplarse:



**Fig. 81.** Regreso de Moisés y Séfóra con sus hijos a Egipto. Nicolás de Verdún, segunda mitad del siglo XII. Abadía de Klosterneuburg, Austria.

**Fuente.** <www.akg-images.com> (s.f.)



Aquí no será Séfora quien cabalgue a lomos del animal, como sucede en la ilustración recogida de la *Hagadá Dorada*, sino el propio Moisés, sujetando a uno de sus hijos, mientras que su esposa camina tras el pollino portando al segundo de sus vástagos. La intencionalidad es muy clara, opina Réau:

Cette variante s'explique tout simplement par une raison typologique, parce qu'il s'agissait de mettre cette scène en parallèle avec l'Entrée du Christ à Jérusalem. Il fallait donc que Moïse fût monté sur l'âne pour faire pendant à Jésus dont il est la préfigure<sup>654</sup>.

En la historia de las bellas artes abundan los ejemplos donde el autor, a instancias propias o por encargo de su cliente, decide modificar la realidad del Foro para aproximarla a la del Tema, y obtener de este modo mayores cotas de persuasión. Vemos uno de ellos en el aparato fúnebre que la ciudad de Sevilla levantó en 1558 bajo el cimborrio de su catedral para honrar la memoria del difunto Carlos V; así, recuerda el profesor Vicente Lleó que en el segundo cuerpo de esa estructura, cuya altura total alcanzó los 31,5 metros, se situaron las efigies de otros cuatro emperadores “en figuras de muertos, envueltos en sábanas negras, con sus coronas y, sorprendentemente, sus collares del Toisón: Constantino, Justiniano, Mauricio y Heraclio”, añadiendo que estos cuatro gobernantes “fueron escogidos por tener en sus vidas algún baldón que hacía brillar aún más la intacta virtud del César Carlos (...)”<sup>655</sup>.

Esta modificación introducida en el Foro, y que representa un claro anacronismo –la Orden del Toisón de Oro no se fundó hasta 1429-, permite enlazar con nitidez al Habsburgo recién fallecido, sus logros, su carisma e incluso su estirpe, con los propios de estos cuatro predecesores al frente de sus respectivos imperios.

---

<sup>654</sup> “Esta variante se explica simplemente por una razón tipológica, pues se trataba de poner esta escena en paralelo con la Entrada de Cristo en Jerusalén. Por tanto, era necesario que Moisés fuese montado sobre el burro para igualar a Jesús, de quien es precedente”. Traducción propia. Louis Réau, “L'influence de la forme sur l'iconographie médiévale”, en *Formes de l'art, formes de l'esprit*. (París: Presses Universitaires de France, 1951): 91-92.

<sup>655</sup> Vicente Lleó, “La imagen del Emperador en la Sevilla del ‘500’”, en *Orto Hispalensis. Arte y cultura en la Sevilla del Emperador*, editado por Arsenio Moreno Mendoza (Sevilla: Patronato del Real Alcázar, Ayuntamiento de Sevilla, 2001), 15.

Observamos un motivo idéntico en este grabado, anónimo y publicado en 1554<sup>656</sup>, sobre el juicio de Salomón (Fig.82), donde el hijo de David porta al cuello el vellocino propio de esa misma insignia.



**Fig. 82.** Escena general (izq.) y detalle (der.) de grabado sobre el juicio de Salomón, 1554.

**Fuente.** Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Sin abandonar el marco cronológico que representa la segunda mitad del siglo XVI, pueden también citarse las aportaciones efectuadas en este sentido por El Greco a través de sus pinceles. Uno de los ejemplos más reseñables de *correction d'image* se produce en el lienzo San Martín y el mendigo, concebido por el cretense para el retablo central de la toledana Capilla de San José y hoy perteneciente a la *National Gallery of Art* de Washington. La escena es descrita por Félix Monguilot siguiendo las aportaciones biográficas realizadas por Sulpicius Severus a finales del siglo IV:

En un gélido día de invierno, a las puertas de la ciudad de Amiens, Martín encontró un mendigo que semidesnudo sufría terriblemente el frío. A causa de su naturaleza bondadosa, en un acto altruista de generosidad decidió compartir su *chlamys* (o manto militar) con él, “porque el resto lo había ya dado en una obra de caridad análoga”. Para ello cortó en dos partes el manto con su espada. La misma noche a Martín se le apareció Jesús mientras dormía, el cual le confesó que lo que había hecho por aquel pobre hombre lo había hecho por él. Esta

---

<sup>656</sup> Biblioteca Nacional de España, Madrid. Signatura INVENT/1715 MICROFILM. La propia BNE señala que en el Servicio de Bellas Artes estaba atribuida a D. V. Coornhert. Accesible en <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000213767>> [Consultado: 21/09/2021].

visión fue de vital importancia para el muchacho, puesto que le impulsó a bautizarse y a emprender una noble carrera eclesiástica<sup>657</sup>.

Precisamente esta obra efectúa dos correcciones de imagen. Una es de carácter estético, pues se observa que el legionario y futuro obispo del siglo IV aparece vestido a la manera del Quinientos, con armadura damasquinada, una lechuguilla alrededor del cuello, y calzón de tipo greguesco (Fig.83). La propia espada ropera con guarnición de lazo dista de ser común entre las huestes romanas.



**Fig. 83.** San Martín y el mendigo, de El Greco. Visión general y detalle de la obra.

**Fuente.** National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos de América.

Una segunda corrección, esta vez de carácter geográfico, puede apreciarse junto a la pata izquierda del caballo, donde se han conformado con pinceladas muy sueltas dos alusiones a la ciudad de Toledo: concretamente el puente de Alcántara y el castillo de San Servando, pese a que la escena descrita por Severus tuvo lugar en Amiens.

Concluimos estas reflexiones sobre la *correction d'image* aludiendo a los ángeles arcabuceros, tan propios de la pintura virreinal barroca de Perú, y más concretamente a los cinco que integran la colección existente en iglesia de Calamarca, ubicada en la

---

<sup>657</sup> Félix Monguilot Benza, “Entre lo divino y lo humano: los Grecos de la capilla de San José de Toledo”, *Atrio. Revista de Historia del Arte* 21 (2015): 60.

población homónima de Bolivia y que fue obra ejecutada por el también Maestro de Calamarca en la segunda mitad del siglo XVII.

En la historia de las bellas artes no resulta extraño que un ángel o arcángel aparezca caracterizado como un guerrero, pues de acuerdo con María Victoria Álvarez Rodríguez, citando a Francisco Pacheco, “Suele suceder que los ángeles tomen el atuendo de capitán, soldado en armas (...) y, en el caso de las intervenciones militares mencionadas en la Escritura, deben estar revestidos con armas y corazas romanas”<sup>658</sup>. La singularidad en el caso que nos ocupa reside en que, practicando un ejercicio extraordinario de mimesis con respecto a la sociedad barroca del momento, estos ángeles sudamericanos han cambiado las espadas de metal o fuego y sus escudos por arcabuces, vistiendo al mismo tiempo elegantes prendas propias de los soldados del Perú virreinal.



**Fig. 84.** Uriel Dei (Fig.84.1) y Laeiel Dei (Fig.84.2), ambas obras del conocido como Maestro de Calamarca, siglo XVII.

**Fuente.** <www.liceus.com>.

Como puede apreciarse, Uriel (Fig. 84.1) sujeta el arcabuz entre sus manos; Laeiel (Fig. 84.2) lo pone a punto para el combate usando una baqueta con la mano izquierda, mientras que en la derecha, además del arma, también porta la mecha que le detona. Ambos lucen suntuosos ropajes barrocos, y prueba de que visten la moda del momento es que ya no llevan lechuguilla al cuello, sino valona, cuyo uso se generalizó a partir del reinado de Felipe IV. También lucen calzones greguescos, casaca chamberga ricamente bordada y

---

<sup>658</sup> María Victoria Álvarez Rodríguez, “Los ángeles arcabuceros de Calamarca”. [www.liceus.com](http://www.liceus.com), 2019, p.20. Accesible en <<https://www.liceus.com/wp-content/uploads/2019/03/Los-%c3%a1ngeles-arcabuceros-de-Calamarca.pdf>> [Consultado: 02/09/2021].

sombrero en idéntico estilo, adornado con plumas. Por último, cubren las piernas con medias manchegas y calzan zapatos planos con lazos.

Desconocemos cuál pudo ser la intención comunicativa o los motivos que llevaron a que el Maestro de Calamarca abordase este programa iconográfico con semejante originalidad. Opina José Antonio Pérez Diestre que “el hecho de que los ángeles militares lleven armas ya sea al hombro, las carguen o apunten con ellas, ilustra un verdadero ejército celestial, cada uno con su respectivo nombre canónico o apócrifo”<sup>659</sup>; en consonancia con este argumento, entendemos que la sensación de protección en el espectador se incrementa si observa que estos seres portan armas por él conocidas, que sabe poderosas y que las ve, muy probablemente, a las huestes españolas que custodian el lugar. La analogía, por tanto, parece fácil y el resultado, a su vez, previsible.

Ahora bien, igual que Breton advertía de riesgos en el uso de cualquier analogía o recurso analógico, también aquí es fundamental que el receptor esté en condiciones de aceptar la modificación del Foro sin que le parezca abusiva o fuera de lugar, pues de lo contrario se tornaría contraproducente para el emisor. Lo explican Perelman y Olbrechts-Tyteca: “El deseo de aproximar el foro al tema, en lugar de hacer que la analogía sea convincente, se vuelve contra el orador. Parece que se impone la prudencia (...)”<sup>660</sup>, señalan.

Un riesgo que ya se apreció en la Antigua Roma. De hecho, estos dos autores recuerdan que Marco Fabio Quintiliano, en el libro VIII de su *Institutio Oratoria*, también advertía sobre las consecuencias de esta práctica: “Algunos, abusando de la licencia de la declamación, corrompieron los símiles, pues no sólo usaron de símiles falsos, sino que no los aplicaron a cosas con que tienen conexión”<sup>661</sup>, expresa.

---

<sup>659</sup> José Antonio Pérez Diestre, “*Iconografía angélica en el arte occidental. San Miguel Arcángel: piedra fundacional y símbolo de identidad de La Puebla de los Ángeles (México). Imagen, culto y adoración*”. (Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2013): 171-172.

<sup>660</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado...*, 582-583.

<sup>661</sup> Quod quidem genus a quibusdam declamatoria maxime licentia corruptum est. Nam, et falsis utuntur: nec illa iis, quibus tandem similia videri volunt, applicant. Quorum utrumque in iis est, quae me juvene ubique cantari solebant: magnorum fluminum navigabiles fontes sunt. Et, generosioris arboris statim planta cum fructu est. Texto original y traducción extraídos de Quintiliano, *Institutio Oratoria*. Traducidas al castellano y anotadas según la edición de Rollin. Libro Segundo (Madrid, 1799): 56-57. Recuperado de <<https://books.google.es/>> [Consultado:09/12/2019].

## 5.6. Tipos de analogías

A lo largo de la historia, el uso intencional de la analogía ha sido una constante, según se ha expuesto. Sin embargo, no abundan las catalogaciones ni el estudio analítico de las mismas; ya en el siglo XX, determinados autores plantearon algunas propuestas de las que van a seleccionarse éstas que figuran a continuación, dado su carácter transversal y multidisciplinar, así como su aplicación práctica al ámbito de las Ciencias de la Comunicación.

### 5.6.1. De acuerdo con el proceso – Propuesta de Sally Jorgensen

Esta autora, como recuerdan Davis y Davidson, agrupó las analogías en dos grandes familias: convergentes y divergentes. La primera exige un procesamiento lingüístico lógico y un razonamiento para identificar características sobresalientes de dos elementos que coinciden<sup>662</sup>. Surge, en consecuencia, de un proceso inductivo que lleva a efecto un individuo de manera directa, desembocando en un mayor y mejor conocimiento del mundo que le rodea y requiriendo por tanto una implicación personal. Un ejemplo interesante de analogía convergente es el que propone John R. Welch:

Imagine some ancient sailor with a prototype of a fish in mind. The sailor knows that that aquatic animal –a shark, perhaps- is a fish. Then it would be perfectly natural to reason by analogy that since this whale is an aquatic animal, this whale is a fish. Aristotle, on the other hand, thinking of some human being as a prototype of a mammal, would make the analogical inference that since that animal that nourishes its fetus with a placenta is a mammal, and since this whale is an animal that nourishes its fetus with a placenta, this whale is a mammal<sup>663</sup>.

El interés de este tipo de analogía reside, a juicio de Welch, en el encuentro o convergencia en un mismo punto –en este caso, la ballena- de dos cadenas de inferencias analógicas: “One chain reasonably identifies it as a fish; the other, just as reasonably, as

---

<sup>662</sup> Davis y Davidson, “Language is Like Human Body...”, 27.

<sup>663</sup> “Imagina a un antiguo marinero con un prototipo de pez en mente. Él sabe que ese animal acuático -un tiburón, tal vez- es un pez. Entonces sería perfectamente natural razonar por analogía que, dado que la ballena es un animal acuático, la ballena es un pez. Aristóteles, en cambio, al pensar en algún ser humano como prototipo de mamífero, haría la inferencia analógica de que, dado que el animal que alimenta a su feto con una placenta es un mamífero, y dado que la ballena es un animal que alimenta a su feto con placenta, la ballena es un mamífero”. Traducción propia. John R Welch, *Moral Strata. Another Approach to Reflective Equilibrium* (Nueva York: Springer Publishing Company, 2014), 23.

a mammal”<sup>664</sup>, añade. La defensa de cada una de ellas se realizará mediante la argumentación, correspondiendo al receptor extraer sus propias conclusiones.

Todos estos elementos también pueden apreciarse con nitidez en un segundo ejemplo, éste de carácter histórico y jurídico, que aporta el mismo autor:

Consider the African slave trade, for instance. One point of view was to justify the slave trade in the language of Aristotle’s *Politics*, where the soul is said to govern the body, a human being an animal, a parent a child, all according to the natural dominance of inferior by superior (...) Referring to one of these prototypes, a defender of the slave trade could reason as Aristotle himself would have: since the case of superior governing inferior is just, and since the treatment of Africans in the New World is a case of superior governing inferior, the treatment of Africans is just<sup>665</sup>.

Por el contrario, la analogía divergente alcanza un final abierto, “allowing for interpretation and expansion”, añaden Davis y Davidson<sup>666</sup>. El clásico ejemplo se hallaría, a juicio de ambos, en el establecimiento por parte de un maestro de una primera idea o concepto sobre el que se construirán analogías por parte del alumnado: “(...) their own original analogies”<sup>667</sup>, aclaran, de manera que ante una formulación del tipo “el ordenador es a la ciencia como el cuaderno a...”, el número de posibilidades puede ser extenso, y todas igual de válidas.

#### **5.6.1.1. La importancia del prototipo y de la cultura en la analogía convergente**

Sobre la base de los dos ejemplos propuestos –mamíferos y peces-, puede observarse la importancia de la experiencia personal o comunitaria en este proceso analógico. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando no se trata de objetos materiales como un pez, sino de aspectos culturales, de carácter intangible y no sujetos a percepciones sensoriales? Aquí es donde entran en juego las superestructuras imperantes en cada momento, de manera que recurriendo a las diversas herramientas disponibles en cada periodo histórico (desde la predicación, la juglaría, las entradas reales o los pliegos sueltos, hasta la televisión,

---

<sup>664</sup> *Ibidem*

<sup>665</sup> “Consideremos la trata de esclavos africanos, por ejemplo. Un punto de vista fue justificar la trata de esclavos en el lenguaje de la *Política* de Aristóteles, donde se dice que el alma gobierna al cuerpo, un ser humano a un animal, un padre a un hijo, todo de acuerdo con el dominio natural del inferior sobre el superior (...) Refiriéndose a uno de estos prototipos, un defensor de la trata de esclavos podría razonar como lo hubiera hecho el propio Aristóteles: dado que el caso de superior gobernando a inferior es justo, y dado que el trato de los africanos en el Nuevo Mundo es un caso de superior gobernando a inferior, ese [tipo de] trato a los africanos es lícito”. Traducción propia. *Ibid*, 25.

<sup>666</sup> Davis y Davidson, “Language is Like Human Body...”, 27.

<sup>667</sup> *Ibidem*

Internet o los medios de comunicación de masas), van fraguando paulatinamente una opinión pública, entendida ésta como “sentir o estimación en que coincide la generalidad de las personas acerca de asuntos determinados”<sup>668</sup>, en palabras de Enrique Martín López.

El establecimiento de prototipos en el inconsciente cultural del receptor es imprescindible para que surta efecto el razonamiento analógico convergente, de ahí que en el ejemplo anteriormente citado Welch hablase de persona “with a prototype of a fish in mind”. En la medida en que los dos términos de la analogía compartan rasgos y el foro-desconocido se aproxime al tema-prototipo que se tiene en la mente, el proceso analógico habrá culminado con éxito.

Antiguo y Nuevo Testamento son especialmente prolijos en la configuración de modelos prototípicos aceptados como tales por la ciudadanía: Salomón, de sabiduría; David, de valor e ingenio; Sansón, de fortaleza; Judas, de traición; María, de mujer virtuosa; etcétera.

También la literatura clásica: Celestina, ejemplo de alcahueta metomentodo; Don Quijote, de enajenado con grandes aspiraciones que nada consigue; Lazarillo de Tormes, de pícaro que sobrevive en la adversidad; etcétera. En la medida en que alguien comparta rasgos con ellos, se activará el razonamiento analógico.

### **5.6.2. De acuerdo con el resultado – Propuesta de Davis P. Wright**

Este autor distingue otros dos tipos de analogía, aunque a diferencia de Jorgensen no se centra en el procedimiento, sino en el resultado del mismo. Para él, las analogías pueden ser incompletas o completas. Las primeras de ellas “(...) overlook important dissimilarities between two phenomena”<sup>669</sup>, o como afirman Davis y Davidson “(...) focus only on certain aspects of the concept”<sup>670</sup>, mientras que en el caso de las analogías

---

<sup>668</sup> Enrique Martín López, *Sociología de la opinión pública*, vol.1 (Madrid: Ediciones Beramar, 1992): 26.

<sup>669</sup> “(...) pasa por alto diferencias importantes entre dos fenómenos”. Traducción propia. Davis P. Wright, “Instruction in Critical Thinking: A Three-Part Investigation”. *Paper* presentado al encuentro anual de la *American Educational Research Association*. Nueva York, del 3 al 8 de abril de 1977. <<https://eric.ed.gov/?id=ED138518>> [Consultado: 23/09/2021].

<sup>670</sup> “Solo se centra en ciertos aspectos del concepto [analizado]”. Traducción propia. Davis y Davidson, “Language is Like Human Body” ..., 27.



completas ocurre exactamente lo contrario: “(...) a complete analogy covers the characteristics of the targeted concept thoroughly”<sup>671</sup>, aclaran estos dos autores.

El propio Wright ofrece dos ejemplos claros para ilustrar sus consideraciones. Como muestra de analogía incompleta, traza una conexión entre la escuela y los viajes espaciales: “A school is like a space flight. We must obey the principal just as astronauts obey their captain”<sup>672</sup>, escribe.

Puede apreciarse que, para denominarla incompleta, este autor no tiene en cuenta la construcción formal de la analogía, que en este caso es perfecta en su estructura A es a B como C a D, sino el resultado de la misma; y en él observa que frente a la multitud de semejanzas que podrían registrarse tras comparar un viaje espacial y una escuela, existe un elemento –tal vez sólo uno- que los conecta a ambos: la necesidad de obedecer a quien esté al mando. Y es ahí donde incide.

Frente a ella, la analogía completa supone una comparación plena entre sus términos. El ejemplo que aporta Wright es revelador: “Norman’s class watched a filmstrip. He had never seen one before. Norman said, “A filmstrip is like a slideshow with writing below the pictures””<sup>673</sup>.

En este caso se ponen en consonancia dos elementos fílmicos de carácter semejante como son la diapositiva y la tira fílmica, uno de los cuales integra todos los rasgos del otro aportando una novedad –el hecho de que incluya caracteres en la zona inferior de la imagen- que justifica el recurso a la analogía.

### **5.6.2.2. Algunas cuestiones sobre las analogías incompleta y completa**

Volviendo a la Historia Sagrada, se observa que puede producirse un caso nítido de analogía incompleta entre el Apóstol Pedro y el resto de los Papas de la Iglesia Católica. Véase en el siguiente ejemplo:

---

<sup>671</sup> “Una analogía completa entra a fondo en las características del concepto objetivo [de análisis]”. Traducción propia. *Ibidem*

<sup>672</sup> Wright, “Instruction in Critical Thinking...”, 10.

<sup>673</sup> “La clase de Norman vio un fragmento de filmina [negativo de película]. Nunca había visto uno antes. Norman dijo: “Un trozo de filmina es como un diaporama [presentación de diapositivas] con escritura debajo de las imágenes”. Traducción propia. *Ibid.* 11.

<b>SIMÓN PEDRO - SAN PEDRO</b> <b>(Foro)</b>	<b>KAROL WOJTYLA – JUAN PABLO II</b> <b>(Tema)</b>
<b>Atr.1.</b> Fue pescador en el Mar de Galilea	No fue pescador en el Mar de Galilea. Ejerció el sacerdocio desde joven.
<b>Atr.2.</b> Negó a Cristo tres veces antes de cantar el gallo (Lc 22,34)	No fue coetáneo de Jesucristo, sino que vivió entre los siglos XX y XXI.
<b>Atr.3.</b> Desenvainó una espada y cortó con ella la oreja a Malco, un criado del sumo sacerdote (Jn 18,10)	No participó, que se sepa, en acto alguno de violencia a lo largo de su vida.
<b>Atr.4.</b> Fue sumo pontífice de la Iglesia	Fue sumo pontífice de la Iglesia
<b>Atr.5.</b> Murió martirizado en Roma en los años sesenta del siglo I	Murió en Roma, de muerte natural, en 2005

**Fig. 85.** Esquema de atributos o rasgos, compartidos o no, entre San Pedro y el romano pontífice Juan Pablo II.

**Fuente.** Creación propia.

De todos los *features* o rasgos destacados tanto en el Foro (Apóstol Pedro) como en el Tema (Juan Pablo II), sólo en uno (número 4) coinciden ambos: fueron sumos pontífices de la Iglesia. Motivo suficiente, sin embargo, para que se hable del ministerio petrino, del mandato apostólico o para que en diversas ceremonias presididas por el Papa se entone el *Tu es Petrus*, rememorando las palabras de Jesucristo en Mt 16,18.

La simbología del pelícano en la tradición cristiana, aludiéndose a su altruismo en beneficio de sus propios hijos, o a la conexión entre los grifos y Cristo, pues son a la vez león y águila como el nazareno es Dios y hombre, son dos ejemplos habituales de analogía incompleta. En ambos casos existe sólo un punto de conexión entre tema y foro, pero suficientemente sólido como para gozar de solidez simbólica y argumentativa.

Por lo que respecta a las analogías completas, son difíciles de hallar y casi siempre sacrifican algo de rigor para, a cambio, obtener un resultado pedagógico. Ejemplo de analogía completa serían decir que un unicornio es un caballo con un cuerno en el hocico, pues ambos équidos comparten los mismos rasgos (crines, cola, cuatro patas, relinchos...) salvo uno, el cuerno, que justifica el recurso a la analogía.

También lo sería afirmar que una babosa es un caracol sin concha, entendiéndose que, en líneas generales, las dos criaturas comparten, salvo ése, una serie de rasgos: tentáculos táctiles y en los ojos, ausencia de patas, rastro viscoso al desplazarse, etc. A ojos de un

observador profano, la presencia de la concha en una de las dos especies justifica el procedimiento analógico.

En la historia, sin embargo, esta analogía es inviable. Basta analizar las *Bíoi Παράλληλοι* de Plutarco para descubrir que, aun registrándose notables conexiones entre personajes muy diversos, no existe uno que sea trasunto perfecto de otro. Aun así, entendemos que por razones netamente metodológicas, y para poder establecer las clasificaciones pertinentes, podría hablarse de analogía completa cuando Tema y Foro compartan, al menos, tres rasgos, pues de lo contrario cualquier análisis analógico implicaría la única existencia de analogías incompletas.

### 5.6.3. De acuerdo con el contenido – Propuesta de Joe Khatena

Joe Khatena vincula la existencia de lo que él denomina “creative analogies” con ciertas dificultades que el ser humano puede encontrarse en el proceso comunicativo:

“Often we find ourselves trying to communicate thoughts, feelings or experiences that do not lend themselves to easy expression (...) so we search for some familiar situation to which our thought-feeling complex can be related”<sup>674</sup>.

En este contexto, el autor alude a cuatro categorías específicas. En primer lugar se encontrarían las analogías personales (*personal analogies*), donde según Khatena “(...) a relationship is found between yourself and some other phenomena with which you and others are familiar”<sup>675</sup>. Como ejemplo, propone que el emisor exprese “I’m as thin as a stick” cuando quiera que los receptores conozcan el grado de su delgadez sin entrar en explicaciones densas y complejas.

Esta categoría es difícilmente aplicable a nuestro análisis, pues requiere una formulación en primera persona que, de producirse, tendría un cariz excepcional.

En segundo lugar hallaríamos las analogías directas (*direct analogies*), que representan el modo más frecuente de utilizar esta herramienta. Son, manifiesta Khatena, aquellas que

---

<sup>674</sup> “A menudo nos encontramos tratando de comunicar pensamientos, sentimientos o experiencias que no se prestan a una expresión fácil (...) por lo que buscamos alguna situación familiar con la que se pueda relacionar nuestro complejo pensamiento-sentimiento”. Joe Khatena, “Creative Imagination. Imagery and analogy” *Gifted Child Quarterly* 21, n. 1 (1977): 84–97. <<https://doi.org/10.1177/001698627702100114>> [Consultado: 23/09/2021].

<sup>675</sup> *Ibidem*

encuentran “a relationship between two unlike phenomena but without self-involvement”<sup>676</sup>, empleándose por tanto para describir aquello que se conoce, se sabe o se siente sin que medie la primera persona del singular, y siendo plenamente aplicable la fórmula aristotélica de la analogía.

Un ejemplo aportado por este autor sería “John is as fat as a pig”, siendo algo más complejo y relevante el que ofrecen Davis y Davidson para ilustrar esta misma categoría: “The passage of electric current along the wire is like the flow of water through a pipe”<sup>677</sup>. En este caso, a la corriente eléctrica correspondería la posición A, la B a la red de cables, y ambos conformarían el tema sobre el que se habla; mientras, el suministro de agua tendría la C y la tubería la marca D, formándose así el foro. La analogía estaría de este modo perfectamente creada, y dotada de todos sus términos. Es, como puede observarse, la clásica analogía que venimos analizando en estas páginas.

La analogía simbólica (*symbolic analogy*), tercer tipo en la clasificación de Khatena, “(...) uses symbol where we try to find a ‘sign’ for a phenomenon we wish to describe that has many related characteristics”<sup>678</sup>. De acuerdo con esta definición, el emisor agruparía una serie de rasgos en torno a una misma palabra que, a su juicio, los concentraría todos y el receptor sería capaz de decodificarlos inmediatamente.

Sería el caso de una roca como símbolo de fortaleza y solidez, o de los libros como emblema del conocimiento y la sabiduría, o de la cruz como signo del sufrimiento, “(...) in the line ‘The old man carried his cross without complaint’”<sup>679</sup>. La mera visualización de estos objetos, usados convenientemente, estimula sugerentes decodificaciones en el receptor o receptores.

Puede apreciarse un buen ejemplo de este tipo de analogía en el siguiente fragmento de *Elogio de la locura*: “Tú –replica el segundo- vales más que Calímaco”. “Tú eres un Cicerón”, grita uno. “Y tú eres más sabio que Platón”, le contesta el otro”<sup>680</sup>.

---

<sup>676</sup> “(...) una relación entre dos fenómenos diferentes, pero sin implicación personal”. Traducción propia. *Ibidem*

<sup>677</sup> “El paso de la corriente eléctrica a través del cable es como el flujo de agua a través de una tubería”. Traducción propia. Davis y Davidson, “Language is Like Human Body” ..., 27.

<sup>678</sup> “(...) usa símbolos donde tratamos de encontrar un “signo” para un fenómeno que deseamos describir, y que tiene muchas características relacionadas”. Traducción propia. Joe Khatena, “Creative Imagination and What We Can Do to Stimulate It”, *Paper* presentado al encuentro anual de la *American Educational Research Association*, Chicago, Illinois, 24 de octubre de 1975: 10.

<sup>679</sup> Joe Khatena, “Creative imagination. Imagery and analogy...”, 153.

<sup>680</sup> Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la Locura*. Adaptación del texto, presentación y notas de Javier Gálvez (Ecuador: Editorial JG, 2011), 203.

Finalmente en la analogía fantástica (*fantasy analogy*) “the comparison object or subject at least must be imaginary”<sup>681</sup>, pudiéndose nutrir de mitos, leyendas, alegorías, cuentos y de los personajes que aparecen en ellos: “(...) the Devil, Medusa, Pandora's Box, Ariel, the Rainbow, the Dragon, the Garden of Eden, Paradise, Sugar Candy Mountain, Jekyll and Hyde, and so on”<sup>682</sup> son algunos de los ejemplos que menciona este autor para ilustrar las diversas posibilidades que se derivan de esta tipología analógica.

Expresiones tan habituales en castellano como “destapar la caja de Pandora”, “correr como alma que lleva el diablo” o el propio verbo “vampirizar”, entre otros, generan un sustrato idóneo para el desarrollo de recursos analógicos. Un buen ejemplo sería esta frase extraída de la novela *El arte de no decir la verdad*, escrita por Adam Soboczynski: “En este caso lo primero que hay que hacer, en lugar de lanzarse sobre el teclado hecho un basilisco, es tranquilizarse”<sup>683</sup>.

Como puede apreciarse, la estructura y el modo de actuación en los cuatro tipos de analogía que propone Khatena son idénticos: sólo varía la naturaleza del tema, pues en función de como éste sea –de carácter personal, de incidencia comunitaria, de tipo simbólico o de naturaleza fantástica-, así será la analogía desde un punto de vista tipológico.

#### **5.6.4. Como recurso argumentativo – Propuestas de Perelman / Olbrechts-Tyteca y de Philippe Breton**

Al definir y analizar la argumentación desde un punto de vista retórico, Perelman y Olbrechts-Tyteca aluden al ejemplo, la analogía y la metáfora como elementos agrupados que “fundamentan la estructura de lo real”<sup>684</sup>, sirviéndose para ello de lo que Philippe Breton, citando a Reboul, denomina un “parecido entre relaciones”. Sin embargo, aquellos autores establecen una diferenciación entre el primero de los recursos, útil para establecer fundamentos partiendo de un caso particular, y las dos sucesivas, agrupadas bajo el paraguas del razonamiento analógico.

---

<sup>681</sup> Joe Khatena, “Creative imagination and What We Can Do to Stimulate It”, 10.

<sup>682</sup> *Ibidem*, 8.

<sup>683</sup> Adam Soboczynski, *El arte de no decir la verdad*. Traducción de Francesc Rovira (Barcelona: Anagrama, 2011), 15.

<sup>684</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado...*, 536.

Philippe Breton, por su parte, considera que la analogía propiamente dicha, la metáfora y el ejemplo constituyen en su conjunto una familia argumentativa, denominada “argumentos de analogía”<sup>685</sup> y caracterizada por la constante transferencia de cualidades entre esas dos zonas de lo real que pertenecen, generalmente, a ámbitos muy distintos.

#### **5.6.5. De acuerdo con el modo de presentación: analogías por proximidad, con tema elíptico y mediante la integración de elementos**

Si bien las clasificaciones precedentes permiten obtener una visión polifónica, heterogénea, de los recursos analógicos, urge contar con una propuesta que incida en su modo de representación. Aplicando nuevamente una metodología inductiva, que nos ha llevado a catalogar en torno a cuatro centenares de analogías y recursos analógicos procedentes no sólo del entorno cultural carolino, sino también relacionadas con el César pero de etapas diferentes, consideramos que la mayoría de ellas pueden agruparse en torno a tres grandes conjuntos.

##### **5.6.5.1. Analogías por presencia o proximidad**

Son aquéllas donde Tema y Foro aparecen compartiendo un mismo plano, y por tanto se manifiestan nítidamente ante los sentidos (visión u oído) del receptor del mensaje. Son las de formulación más sencillas, y también las que requieren un menor esfuerzo decodificador.

Dadas estas razones, las analogías que responden a fórmula clásica  $A:B :: C:D$  son claras integrantes de este subgrupo. Se aprecia, por ejemplo, en esta información aparecida en el diario *ABC* sobre el expolio que sufrieron los bienes recuperados del galeón español Nuestra Señora de Atocha y su posterior subasta en Nueva York:

Imaginen los restos de una casa de un noble romano, y piensen que, en lugar de una excavación arqueológica que extraiga y documente cada moneda, anillo, enterramiento humano o mosaico, un aventurero entra con una excavadora y remueve la tierra donde el detector de metales localiza material. Así es como durante décadas se han excavado los

---

<sup>685</sup> Breton, *La argumentación...*, 125.

galeones de Indias, los barcos de la exploración que tejieron la primera red global de comercio en el mundo, allá por el siglo XVI<sup>686</sup>.

Sin embargo, es importante señalar que los recursos analógicos no limitan su presencia, y con ello la efectividad, a soportes gráficos y textuales, como cartelas, diálogos u obras narrativas: también actúan en el ámbito de la cultura visual, como puede apreciarse en este ejemplo (Fig.86):



**Fig. 86.** Alegoría del descanso en la huida a Egipto. Pietro Testa, S.XVII.

**Fuente.** Albertina Museum, Viena, Austria.

Se trata de una curiosa representación donde el autor conecta analógicamente a Jesucristo con Hércules. Como puede apreciarse en el centro de este grabado, obra *seicentesca* de Pietro Testa, aparece la Virgen en primer plano sujetando con sus manos al Niño, que subido sobre el dragón le clava una lanza de caña rematada por una cruz; sin embargo, el mayor interés de esta obra reside en el ángulo inferior izquierdo, donde un Hércules desnudo y representado con una fuerte torsión, fruto del esfuerzo, porta una tea en su mano izquierda y lucha con ella contra la policéfala Hidra de Lerna.

---

<sup>686</sup> Jesús García Calero, “Oro del galeón Atocha sale de nuevo a subasta, pero su historia sigue perdida”, *ABC*, 9 de julio de 2015.

En este caso, la coexistencia de Tema (Jesús vence al mal) y Foro (Hércules derrota a la Hidra) *contagia* al Hijo de Dios de las virtudes mitológicas del hijo de Júpiter.

### 5.6.5.2. Analogías con tema elíptico

Sería un caso opuesto al anterior. Consideramos analogías con tema elíptico a aquellas que actúan perfectamente, y son correctas en su planteamiento y estructura, pese a que en su construcción falta en apariencia el Tema. Éste, sin embargo, adquiere presencia en el cerebro del receptor, que será capaz de culminar el proceso analógico siempre que exista el elemento primordial para que éste llegue a buen puerto: un contexto.

Son muy frecuentes en las entradas reales y en todo tipo de eventos regios, así como en los lemas de la heráldica, entre otros soportes. De hecho, Juan Cristóbal Calvete de Estrella recoge una muy abundante relación de ejemplos en su crónica *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, donde se narra el viaje realizado por Felipe II en 1548 a los dominios europeos de su padre.

Concretamente, al describir el recibimiento ofrecido por la ciudad de Lovaina, alude a un espectáculo desarrollado por un grupo de actores donde se representaba una escena de la vida del general seleúcida Gorgias, que aparecía acompañado de unos jóvenes hebreos. Asimismo, figuraban unas cartelas con unos versos en flamenco que el propio Calvete de Estrella traduce del modo siguiente:

Fue el tyrano Gorgias guiado de dos mancebos que avían venido del campo de los hebreos, pensando prender a Judas Macabeo con los de su ejército, mas el Señor Dios ayudó en todas maneras a los macabeos porque eran guardadores de su divina voluntad<sup>687</sup>.

Sin aludir al contexto de enfrentamientos y revueltas religiosas que vivía Centroeuropa a raíz de la Reforma, este *tableau vivant* no sería más que la ilustración de un pasaje bíblico, y como tal carecería de sentido narrativo en el evento donde se ubica. Sin embargo, unido a otras escenas de Josué conquistando Jericó o del rey David venciendo a Goliat en las que se representa cómo el seguimiento de la voluntad divina obtuvo su recompensa en forma de ayuda celestial, la analogía era nítida: así como David (A<sub>1</sub>) venció a Goliat (B<sub>1</sub>)

---

<sup>687</sup> Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 162.



o Josué (A<sub>2</sub>) conquistó Jericó (B<sub>2</sub>), así Felipe (C) logrará sus propósitos si se guía por esa misma “divina voluntad” (D), a la que alude Calvete y que siguieron devotamente estos personajes bíblicos.



Fig. 87. Composición analógica tradicional sobre Felipe II, de cuatro términos repartidos en Tema y Foro.

Fuente. Creación propia.

Otro ejemplo interesante se encontraría en el programa iconográfico elegido para la coronación imperial de Carlos V, acaecida en Bolonia en febrero de 1530. Es importante tener en cuenta que este acontecimiento de trascendencia histórica tenía lugar apenas tres años después del Saco di Roma, y que el propio Clemente VII víctima de las huestes imperiales iba a ser quien coronase al Habsburgo. No debe extrañar, por tanto, que se aprovechara la coyuntura para lanzar un mensaje nítido al emperador, y de ahí que, como expone Mercedes Serrano “(...) numerosos detalles de las ceremonias de su entrada y coronación sugerían la supremacía del poder espiritual sobre el temporal”<sup>688</sup>.

Uno de los que poseía mayor fuerza comunicativa se ubicaba junto a los dos primeros arcos triunfales por los que debía transitar la comitiva. Junto al primero se colocaron las imágenes de Constantino y Carlomagno; junto al segundo, las de Segismundo y Fernando el Católico, todos con sus respectivas cartelas explicativas. La intencionalidad de la elección fue clara, señala Serrano: “Carlos V debía servir a la causa de la Iglesia (...)”<sup>689</sup>.

De hecho, ese fue el punto común a los cuatro gobernantes representados, como expusimos en un trabajo derivado de esta tesis:

<sup>688</sup> Mercedes Serrano Marqués, “Las otras coronaciones. Representaciones de la Jornada de Bolonia en los palacios italianos” ..., 114.

<sup>689</sup> *Ibidem*

Constantino fue el primer emperador cristiano de Roma y supuesto promotor de la *Donatio Constantini*; Carlomagno, el primer emperador del Sacro Imperio Romano; Segismundo respaldó el Concilio de Constanza y depuso a tres antipapas, mientras que Fernando venció a los musulmanes y expulsó a los judíos de España<sup>690</sup>.

Por consiguiente, este paralelismo entre el Habsburgo y sus predecesores sólo adquiere sentido y fuerza cuando son Carlos V y su séquito quienes lo interpretan.

### 5.6.5.3. Analogías mediante la integración de elementos

En este caso el personaje objeto del Tema, generalmente Carlos V, integra en su representación algún elemento propio de otra realidad, lográndose de ese modo que la analogía surta un mayor efecto persuasivo. La diferencia fundamental entre ésta que hemos denominado *analogía mediante la integración de elementos* y la *correction d'images* reside en que esta última, como vimos, actúa sobre el Foro, mientras que aquélla, ahora analizada, actúa directamente sobre el Tema.

Estos elementos, además, no tienen por qué ser exclusivamente un recurso físico: también lo serían el seguimiento de un itinerario, la adopción de una postura corporal concreta, la repetición de un aforismo en un contexto específico, etcétera. La casuística podría resultar muy variada.

Hallamos un ejemplo en las palabras de Carlos V recogidas por Luis de Ávila y Zúñiga en su *Comentario de la guerra de Alemania*, donde recuerda que, tras concluir en victoria para las huestes carolinias, el emperador atribuyó el triunfo a Dios “y así dixo aquellas tres palabras de Cesar trocando la tercera, como un principe Christianisimo debe hacer, reconociendo el bien que Dios le hace, y así dixo: Vine, y vi, y Dios venció<sup>691</sup>.”

---

<sup>690</sup> Carlos Jesús Sosa Rubio, “Las entradas triunfales durante el reinado de Carlos V como estrategia de comunicación ascendente y descendente: objetivos y recursos”, en *La fiesta y sus lenguajes*, eds. Francisco Ollero Lobato y José Jaime García Bernal (Huelva: UHU,ES Publicaciones, 2021), 82.

<sup>691</sup> Luis de Ávila y Zúñiga, *Comentario del ilustre señor D. Luis de Ávila y Zúñiga, comendador mayor de Alcántara, de la guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, en el año de MDXLVI y MDXLVII* (Madrid: Imprenta de Francisco Xavier García, 1767), 291.

Existen, como veremos más adelante, algunos otros elementos en esa contienda que el aparato propagandístico imperial usó para trazar una analogía entre Julio César y Carlos V.

También hallamos una analogía por integración de elementos en esta medalla que forma parte del fondo numismático del Museo Arqueológico Nacional, grabada por Leone Leoni en torno a 1546, que tiene en su anverso al Habsburgo y en el reverso a su esposa Isabel. Como se aprecia, Carlos aparece tocado con una corona de laurel, al estilo de los emperadores romanos.



**Fig. 88.** Leone Leoni. Medalla de Carlos V e Isabel de Portugal, obra de Leone Leoni, ca. 1546.

**Fuente.** Museo Arqueológico Nacional, Madrid, España.

Ese elemento, unido a las referencias a Carlos como IMP · CAES · CAR - OLVS V · AVG, y a Isabel como DIVA · ISABELLA · CA - ROLI · V · VX, establece una conexión, mediante la alteración del Tema, entre el mundo clásico y el reinado del hijo de Juana y de Felipe.

Similar es, en este sentido, la estampa de Jan van der Straet titulada *Felipe II recibiendo el homenaje de Malta*, donde el sucesor de Carlos en la corona española aparece sentado en un trono y ataviado, cual general romano, con coraza ricamente decorada, *campagi* en sus pies y *paludamentum* sobre sus hombros. Frente a él, una alegoría de la isla de Malta, preparada para el combate y en cuyo pecho aparece la cruz homónima, agradece la ayuda prestada durante el Gran Sitio otomano de 1565.



**Fig. 89.** Felipe II recibiendo el homenaje de Malta, creación de Jan van der Straet. Detalles.

**Fuente.** Musée du Louvre, Cabinet des dessins Fonds des dessins et miniatures. París, Francia.

Este recurso ha sido una constante entre los gobernantes europeos a lo largo de los siglos. Así Carlos IV, por citar un ejemplo algo más reciente, se hizo retratar por el escultor Ramón Barba vestido a la romana, también tocado con una corona de laurel, al igual que su predecesor, y con unos leones flanqueando la parte baja de su trono, elemento que conecta con la tradición salomónica y con la sabiduría de este personaje bíblico.



**Fig. 90.** Vista general y detalle del retrato sedente de Carlos IV ataviado a la romana, obra de Ramón Barba, 1817.

**Fuente.** Museo del Prado, depositado en el Palacio Real. Madrid, España.

Por consiguiente, es en la incorporación de elementos como la toga, la corona de laurel y los leones donde reside la estrategia analógica que conecta al Tema (Carlos IV) con el

Foro (mundo clásico y sabiduría de origen divino). La intencionalidad propagandística estaría de nuevo fuera de toda duda.

Como decíamos, estos elementos no siempre poseen un carácter físico. A veces se trata de gestos o de acciones con un carácter efímero, aunque no por ello exentos de fuerza. Así, expone el profesor Teófilo F. Ruiz que el infante Fernando de Trastámara, notablemente implicado en la reconquista de los territorios orientales de Andalucía, tenía una férrea voluntad de vincular su nombre con el de Fernando III, conquistador de Sevilla.

Por ese motivo, su entrada en Antequera, acaecida el 1 de octubre de 1410, poco después de su caída en manos cristianas, actuó “as a prelude to his return to Seville” y en ella “(...) the Infante had enacted a triumphal entry (...) that paralleled Ferdinand III’s entry into Seville”<sup>692</sup>, portándose al frente de la comitiva las banderas e insignias de las Cruzadas, de Santiago Apóstol y de San Isidoro de Sevilla. En junio de ese mismo año, antes de partir desde la ciudad del Guadalquivir hacia Zahara para avanzar en la conquista de esos territorios, decidió llevarse al combate la espada del futuro rey santo

(...) as a way of not only further legitimizing the Enterprise, but also connecting himself across time with the conqueror of Córdoba and Seville, who was probably the most venerated king in Castilian history up to that time<sup>693</sup>.

Queda fuera de duda la intencionalidad política y propagandísticas que reside en estos y otros gestos similares de carácter analógico, estrechando los vínculos del hijo de Juan I de Castilla y de Leonor de Aragón con su predecesor al frente de los reinos castellano y leonés.

#### **5.6.6. Confluencias analógicas**

Las tipologías desarrolladas en el apartado anterior no representan, como puede imaginarse, compartimentos estancos ni agrupaciones excluyentes. De hecho, una

---

<sup>692</sup> “(...) el Infante había decretado [la organización de] una entrada triunfal (...) que iba en paralelo a [que imitaba] la entrada de Fernando III en Sevilla”. Traducción propia. Teófilo F. Ruiz, *A King Travels. Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain* (Princeton: Princeton University Press, 2012), 79-80.

<sup>693</sup> “(...) como una forma no solo de legitimar aún más la Empresa, sino también de vincularse a través del tiempo con el conquistador de Córdoba y Sevilla, quien fue probablemente el rey más venerado en la historia de Castilla hasta ese momento”. Traducción propia. *Ibidem*, 80.

analogía puede ser al mismo tiempo convergente o divergente, incompleta o completa, personal, directa, simbólica o fantástica.

Ilustremos esta afirmación con un ejemplo. Considera William Eisler que la decoración pictórica del *Salone dei Giganti* en el genovés *Palazzo Doria*, donde se reproduce pictóricamente la Gigantomaquia o lucha de Zeus/Júpiter contra los gigantes recogida por Ovidio en su *Metamorfosis* (I,151-162), no solo fue “The most significant tribute offered to the emperor (...)”, sino también “(...) an allusion to the triumph of Charles V over the enemies of Catholicism”<sup>694</sup>.

El establecimiento analógico no ofrecería aquí duda alguna. De acuerdo con la fórmula A:B :: C:D, ya desarrollada, su plasmación gráfica sería la siguiente:

<b>TEMA (Elíptico)</b>
A. Carlos V.
B. Enemigos de la Iglesia Católica.
<b>FORO</b>
C. Júpiter.
D. Gigantes que intentaron alcanzar el reino celestial.

**Fig. 91.** Esquema de analogía con cuatro términos aplicable al *Salone dei Giganti*, de acuerdo con Eisler.

**Fuente.** Creación propia.

De acuerdo con el proceso (Jorgensen), se trataría de una analogía convergente, pues confluyen en un mismo punto –Carlos V- dos cadenas analógicas: poder supremo y victoria. De un lado, el Habsburgo es, como emperador, el más poderoso gobernante, como Júpiter fue el primero entre los dioses del Olimpo; de otro, también Carlos estuvo llamado a la victoria frente a quienes se sublevaron contra lo establecido, al igual que ocurrió durante la Gigantomaquia. Cuando estos frescos vieron la luz, durante el primer tercio del siglo XVI, ya existía un sustrato de auge y difusión de la cultura clásica, impulsado en buena medida por las traducciones<sup>695</sup> y las bellas artes, para que Júpiter fuese asumido públicamente como prototipo superlativo del poder.

<sup>694</sup> William Eisler, “The Impact of the emperor Charles V upon the Italian Visual Culture 1529-1533”. *Arte Lombarda* 65 (1983): 96.

<sup>695</sup> Para el ámbito hispano, Jacques Lafaye considera que “(...) al impulso del marqués [de Santillana] se deben las primeras traducciones al castellano de obras tan importantes como La Iliada, la Eneida y Las Metamorfosis de Ovidio”, en *Por amor al griego. La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*,

Con respecto al resultado (Wright), estaríamos ante una analogía incompleta, pues en el caso que nos ocupa la conexión entre los dos principales componentes de Tema y Foro (Carlos V y el dios Júpiter, respectivamente) se limitaría a dos atributos: los ya citados carácter superlativo del poder, y el uso que ambos personajes hacen del mismo para derrotar a los sublevados.

En relación al contenido (Khatena), se trataría de una analogía no personal (*personal analogy*), pues no está formulada en primera persona, sino que es encargo del almirante genovés para su principal residencia de la capital ligur, y que según Eisler “(...) served as the imperial audience hall during the visits of Charles V to Genoa”<sup>696</sup>; directa (*direct analogy*), al ser una relación entre dos fenómenos diferentes que responden a la fórmula A:B :: C:D; entendemos que también podría ser simbólica (*symbolic analogy*), ya que en torno a Júpiter existen una serie de valores intrínsecos e ilocutivos, tales como la supremacía, la fortaleza o el poder absoluto, que van más allá de su condición y que no son extensibles al resto de los habitantes del Olimpo; y por último también sería fantástica (*fantasy analogy*), puesto que el hijo de Saturno y Ops, uno de los términos que la componen, tiene carácter irreal, mítico.

Finalmente, y sobre la base de la clasificación que plantean Perelman y Olbrechts-Tyteca, nos hallaríamos ante una analogía, a la que Breton denominaría analogía propiamente dicha, cuya peculiaridad principal es que solamente está explicitado el Foro (Tema elíptico), es decir, los frescos de Perin del Vaga nada más que representan a Júpiter y a los gigantes en lucha, sin que figuren ninguno de los términos que integrarían el Tema: ni Carlos V, ni por supuesto los reformadores luteranos que hallarían sus *alter ego* en los rebelados. Ha de recurrirse a apoyos complementarios (cartelas, explicaciones de carácter gráfico o verbal, incluso eventos) para explicitar asimismo el tema y que así la analogía, y con ella la intencionalidad político-propagandística del emisor, surta el efecto comunicativo deseado.

---

(México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005): 275. Por su parte, Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias añaden que, a la “abundante tradición manuscrita que nos ha llegado de Las Metamorfosis”, se sumarían las numerosas ediciones llevadas a efecto de la misma obra: es el caso de las aparecidas en 1471 en Bolonia y Roma, obras respectivas de F. Puteolanus y J. Andreas, que ambas autoras consideran “determinantes para la transmisión del texto” (Ovidio, *Metamorfosis*. Edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias (Madrid: Cátedra, 2009):134-136). Sin dudas el sustrato de conocimiento aludido sería, en buena medida, consecuencia, e incluso causa, de esta eclosión de traducciones y de nuevas ediciones.

<sup>696</sup> Eisler, “The Impact of the Emperor Charles V...”, 102.

## 5.7. La metáfora

Afirma el anónimo autor de *Rhetorica ad Herennium* que la metáfora se produce “cuando una palabra es transferida de un objeto a otro porque la semejanza parece justificar esa transferencia”, utilizándose “(...) para poner una cosa ante los ojos (...) Por brevedad (...) Para evitar una obscenidad (...) Para aumentar la importancia de algo (...) Para disminuir su importancia (...) o (...) Para adornar el discurso (...)”<sup>697</sup>. Reaparecen, por tanto, dos conceptos estrechamente relacionados con la analogía: transferencia, y semejanza.

Heinrich Lausberg la define “como la forma breve (*brevitas*) de la comparación”, sentencia que ilustra con un fragmento de la obra *Institutio oratoria*, de Quintiliano:

Metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur; comparatio est, cum dico fecisse quid hominem “ut leonem”; translatio, cum dico de homine “leo est”<sup>698</sup>.

El rétor hispanorromano, en esta misma obra mencionada por Lausberg, añade que la metáfora es un tropo, definido como “mutación del significado de una palabra a otro, pero con gracia”<sup>699</sup>. Opina este autor que existen dos tipos de tropos: “Unos sirven para la significación, como metáfora, sinécdoque, metonimia, antonomasia, onomatopeya y catacresis”, mientras que otros lo hacen “para el adorno, como el epíteto, alegoría, enigma, ironía, perífrasis, hipérbaton e hipérbole”<sup>700</sup>.

Sin embargo, las reflexiones más antiguas que se conservan en torno a la metáfora corresponden a Aristóteles, precursor de su estudio. La define en su *Poética* como “(...) traslación de un nombre ajeno”, algo que a su juicio puede hacerse de cuatro maneras

---

<sup>697</sup> *Retórica a Herenio*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez (Madrid: Gredos, 1997): 280.

<sup>698</sup> “La metáfora es en todo más breve que la semejanza, y se diferencia de ella en que aquella se compara a la cosa que queremos expresar, y en ésta se dice por la misma cosa. Comparación es [se produce] cuando digo que un hombre se portó en algún asunto como un león. Traslación, cuando digo que un hombre es un león”. Traducción propia. Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (Madrid: Gredos, 2003), 61.

<sup>699</sup> Quintiliano, *Instituciones Oratorias*. Libro VIII, cap.VI, pág.264. Disponible en línea: <<https://biblioteca.org.ar/libros/154922.pdf>> [Consultado:24/02/2020] Inspirándose en este párrafo, el humanista y gramático cacereño Francisco Sánchez de las Brozas también explicó esta figura en su *De arte dicendi*: “La metáfora es más breve que la comparación, pues mientras que aquella se resuelve poniendo una palabra por otra, ésta añade alguna más. Y así, quien dice “ruge como un león”, hace una comparación; sin embargo, el que hablando de un hombre dice “el león ruge”, hace una metáfora”. En Francisco Sánchez de Brozas, *El arte de hablar (1556)*, edición a cargo de Luis Merino Jerez (Palmyrenus: Alcañiz-Madrid, 2007), 151.

<sup>700</sup> *Ibidem*



distintas: “o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía”<sup>701</sup>. Así lo explica:

Entiendo por «desde el género a la especie» algo así como «Mi nave está detenida», pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género: «Ciertamente, innumerables cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo», pues «innumerable» es mucho, y aquí se usa en lugar de «mucho». Desde una especie a otra especie, como «habiendo agotado su vida con el bronce» y «habiendo cortado con duro bronce», pues aquí «agotar» quiere decir «cortar» y «cortar» quiere decir «agotar»; ambas son, en efecto, maneras de quitar<sup>702</sup>.

*Retórica* es la otra gran obra de referencia donde se aborda el estudio sobre la metáfora. En ella, loará “la claridad, el placer y la extrañeza”<sup>703</sup> que proporciona su uso, bien al emisor, bien al receptor, recomendando que “(...) se digan ajustadamente (a sus objetos); y eso se consigue partiendo de la analogía”<sup>704</sup>, sentencia.

Sobre la base de estas afirmaciones que realiza el estagirita, resultan especialmente interesantes las aportaciones de dos autores concretos. Uno es Jorge Luis Borges, el otro Chaïm Perelman. El bonaerense incide en que para Aristóteles “(...) toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles”<sup>705</sup>. Esa disimilitud no contradice las afirmaciones de Lausberg señalando que entre la designación metafórica y lo así designado “tiene que existir una *similitudo*”, y dado que ésta “(...) no conoce fronteras, le quedan abiertas a la metáfora todas las posibilidades”<sup>706</sup>.

La razón de que exista esa coherencia Borges-Lausberg es obvia. Por citar algún ejemplo, una catarata y un cúmulo de emociones son dos realidades, una física, la otra anímica, que sólo por eso pertenecen a ámbitos muy distintos. Sin embargo, ambas llevan implícito un atributo compartido: el de cantidad, abundancia, incluso exceso. Por eso es fácil que si empleamos la metáfora “una catarata de emociones”, el receptor comprenda que ese atributo por sí solo sirva para facilitar la transferencia, gestando de este modo una analogía contraída y, por tanto, una metáfora perfectamente válida siguiendo los parámetros aristotélicos.

---

<sup>701</sup> Aristóteles, *Poética*, 204.

<sup>702</sup> *Ibid.* 204-205.

<sup>703</sup> Aristóteles, *Retórica*, 490.

<sup>704</sup> *Ibid.* 490-491.

<sup>705</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas*. Tomo I (1923-1936) (Barcelona: Círculo de Lectores, 1992), 416.

<sup>706</sup> Lausberg, *Manual de Retórica Literaria...*, 61.

Por lo que respecta al profesor Perelman, resulta sumamente interesante la aportación que efectúa al recordar que hoy se denominan metonimia y sinécdoque –“que son opuestas a las metáforas”, aclara- a los tropos donde la citada transferencia se fundamenta “o en una relación simbólica (la cruz por el cristianismo), o en una relación de la parte con el todo (las velas, por los navíos) o en una relación del género con la especie (los mortales por los hombres) o de la especie con el género”<sup>707</sup>. Por esta razón, en sus estudios sobre la metáfora como recurso analógico sólo analiza “las metáforas que, en la definición de Aristóteles, están fundamentadas en una analogía”, aclarando que, efectivamente, éstas “no pasan de ser (...) analogías condensadas”<sup>708</sup>.

Esta definición es recogida en esos mismos términos por Philippe Breton, sumando la de “elipsis de la analogía”<sup>709</sup>. En efecto, las consideraciones de estos dos autores quedan de manifiesto en la representación gráfica del citado tropo; si como se expuso en el apartado de la analogía ésta responde a la fórmula A es a B como C es a D, por el contrario “habrá metáfora cuando, para designar A, se lo hace como el C de B o, incluso, cuando se afirma que A es un C”, sentencia Perelman<sup>710</sup>.

Todo ello puede ilustrarse con un ejemplo de este mismo teórico, donde la primera formulación –sombreada en verde- corresponde a la analogía clásica, mientras que las dos restantes –tono anaranjado- son variaciones de la metáfora:

<b>A-B/C-D</b>	La vejez (A) es a la vida (B) lo que el atardecer (C) es al día (D).
<b>A = C de B</b>	La vejez (A) como el atardecer (C) de la vida (B)
<b>A es C</b>	La vejez (A) es el atardecer (C)

**Fig. 92.** Gráfico de evolución desde la analogía hasta la metáfora.

**Fuente.** Creación propia.

En torno a la mencionada condensación, Lausberg aclara que “la metáfora tiene la *virtus brevitatis*”, como reconocía Cicerón, y debido a ello “es más ‘oscura’, pero también más inmediata e incisiva que la comparación”<sup>711</sup>. No es su única ventaja; de hecho, Quintiliano

<sup>707</sup> Perelman, “Analogía y metáfora...”, 200.

<sup>708</sup> *Ibidem*

<sup>709</sup> Breton, La argumentación..., 129.

<sup>710</sup> Perelman, “Analogía y metáfora...”, 200.

<sup>711</sup> Lausberg, *Manual de Retórica Literaria...*, 62.

le reconoce la de lograr “que no falten palabras para expresar cualquier cosa, que es la mayor dificultad”<sup>712</sup>.

Podría trazarse asimismo un paralelismo entre esa presencia inagotable de la metáfora en el ámbito poético-lingüístico y lo que sucede en otras esferas, como la visual, estética o artística, sin que se produzca una pérdida en el sentido o en la eficacia comunicativa. Todo lo contrario, la interrelación de conceptos (A es C) propia de este tropo multiplica *ad infinitum* las posibilidades de representación icónica, logrando de este modo una multitud de mensajes, sensaciones e impactos en el receptor. Así lo cree Jorge Luis Borges, afirmando que “los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos [A y C] resultan, de hecho, ilimitados”<sup>713</sup>.

Sin embargo, el éxito de la metáfora sólo tendrá lugar cuando exista una aceptación social de la misma, como sucede con la analogía o la corrección de imágenes, ya estudiadas. Por eso resulta interesante la siguiente apreciación de Quintiliano sobre su carácter común: “(...) es tan natural que la usan hasta los ignorantes sin advertirlo”, dirá. A este fenómeno también se refieren Wellek y Warren, citando a Richards, cuando hablan de la metáfora como “principio omnipresente del lenguaje”<sup>714</sup>, ya que expresiones tan cotidianas como la pata de la silla o el cuello de una botella establecen, por analogía estética o funcional, una conexión entre partes del cuerpo y objetos.

En torno a este mismo punto reflexionan George Lakoff y Mark Johnson, reconociendo que “para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario”<sup>715</sup>; frente a esta percepción que entienden generalizada, ambos concluyen que “(...) la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción”<sup>716</sup>, manifestando que se trata de un recurso capaz de vertebrar “la manera en que percibimos, pensamos y actuamos”<sup>717</sup>.

Para ilustrarlo, recurren a la percepción que socialmente se tienen de las discusiones y las disputas dialécticas como guerras o batallas, algo que puede apreciarse en expresiones del tipo “Tus afirmaciones son indefendibles. Atacó todos los puntos débiles de mi

---

<sup>712</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias...*, 178.

<sup>713</sup> Borges, 418.

<sup>714</sup> René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria* (Madrid: Editorial Gredos, 1985): 233.

<sup>715</sup> George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* (Madrid: Cátedra, 2009), 39.

<sup>716</sup> *Ibidem*

<sup>717</sup> *Ibid.*40.

argumento. Sus críticas dieron justo en el blanco. Destruí su argumento”<sup>718</sup>, etc. Ganar terreno, estrategia o líneas de ataque son otros conceptos que ambos autores utilizan en este mismo contexto. Lo mismo sucede en la conexión tiempo-dinero, que a juicio de Lakoff y Johnson se aprecia en usos como perder, ahorrar, invertir, calcular o malgastar el tiempo, entre otras. Lo aclaran en el siguiente fragmento de su obra:

Los conceptos metafóricos *El tiempo es dinero*, *El tiempo es un recurso limitado* y *El tiempo es un objeto valioso* constituyen un sistema único basado en la subcategorización, ya que en nuestra sociedad el dinero es un recurso limitado y los recursos limitados son cosas valiosas<sup>719</sup>.

Perelman y Olbrechts-Tyteca las denominan “metáforas adormecidas”, al tiempo que citando a Whately y otros autores la consideran “muy superior a la metáfora activa porque ha perdido su contacto con la idea primitiva que denotaba”<sup>720</sup>. Sin embargo, para Wellek y Warren el problema reside en que “por lo común, ya no se sienten como metáforas”, añadiendo que para Wundt ni siquiera son metáforas, sino “transposiciones lingüísticas”<sup>721</sup>.

Estas indefiniciones forman parte de lo que José Luis González Escribano denomina “ausencia de un principio de pertinencia”<sup>722</sup>, propia de los estudios literarios –y de las humanidades, en general-, y que suele manifestarse, por citar un ejemplo, en la disputa en torno a la esencia de los conceptos.

Es exactamente lo que sucede con las delimitaciones entre tropos; en este sentido, y por citar sólo un par de ejemplos, Perelman y Olbrechts-Tyteca se preguntan si decir que un corredor va a 120 kilómetros por hora es hipérbole o metáfora, o si un fragmento de la novela *Le fanal bleu*, de Colette, protagonizado por un pájaro es una analogía con el amor humano o un ejemplo que conduce a la generalización<sup>723</sup>.

Pese a ello, es importante manifestar, junto a estos dos autores, que la metáfora “(...) cumple todas las funciones que realiza la analogía, y, en ciertos aspectos, [es] mucho mejor que ésta, porque la refuerza”<sup>724</sup>.

---

<sup>718</sup> *Ibidem*

<sup>719</sup> *Ibid.* 45.

<sup>720</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado...*, 619.

<sup>721</sup> Wellek y Warren, 233-234.

<sup>722</sup> José Luis González Escribano, “Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en Teoría de la Literatura”. *Archivum* 31-32 (1981-1982): 367.

<sup>723</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado...*, 572.

<sup>724</sup> *Ibid.* 626.

## 5.8. El ejemplo

La tradición retórica, recuerdan Azaustre y Casas, hace referencia a la esfera de lo *simile* como “uno de los tipos de razonamiento que puede ser utilizado como *probatio*”, y para ello “el autor trae a colación un hecho similar al asunto que está tratando”<sup>725</sup>. Aquí se incluirían *exemplum* y *similitudo*, que establecen una relación de semejanza entre un hecho y el asunto tratado, alumbrándose el primero “cuando ese hecho al que se hace referencia tiene un carácter finito (...) es decir, cuando se trata de un acontecimiento concreto (...) protagonizado por determinados personajes de un tiempo dado”<sup>726</sup>, y el segundo “cuando (...) el hecho referido (...) no se trata de un suceso particular, sino cotidiano, sin unos protagonistas concretos”<sup>727</sup>.

Darbord incide en esta misma delimitación, asegurando que “[el *exemplum*] Se opone, a menudo, a la *similitudo*, subrayando su carácter particular, basado en un personaje conocido o, en cualquier caso, singular”, mientras que la *similitudo* “por el contrario, se refiere a una propiedad general de la especie”<sup>728</sup>.

En esta esfera de lo *simile*, manifiestan estos autores, también se engloban la comparación y el símil, pero a diferencia de los recursos anteriores “tienen primariamente un valor ornamental, no probatorio”, hallándonos ante la primera en el caso de “aquellos ejemplos en que uno de los términos es presentado como superior o inferior al otro en virtud de alguna cualidad”, mientras que el símil se origina cuando se establece una relación de igualdad entre los dos términos comparados<sup>729</sup>.

Además, y como ya se ha expuesto, existe otro elemento que diferencia el ejemplo de la analogía, y es que si bien en ésta el tema y el foro “deben pertenecer a campos diferentes”, en palabras de Perelman y Olbrechts-Tyteca, la analogía “deja sitio a un razonamiento por el ejemplo o la ilustración al proporcionar el tema y el foro dos casos particulares de una misma regla”<sup>730</sup>.

En su *Retórica*, Aristóteles considera que existen dos clases de ejemplos:

---

<sup>725</sup> Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española* (Barcelona: Ariel, 2011), 136.

<sup>726</sup> *Ibidem*

<sup>727</sup> *Ibidem*, 137.

<sup>728</sup> Bernard Darbord, “La literatura ejemplar”, en *Historia de la Literatura Española*. Tomo I, La Edad Media, dirigida por Jean Canavaggio (Barcelona: Ariel, 1994), 124.

<sup>729</sup> *Ibid.* 137-138.

<sup>730</sup> *Ibid.* 572.

“(…) una especie consiste en referir un hecho que ha sucedido antes y, la otra, en inventarlo uno mismo. En este último caso hay, por un lado, la parábola y, por otro, las fábulas, tales como, por ejemplo, las de Esopo y las líbicas”<sup>731</sup>.

Como muestra específica del primer tipo, el estagirita alude a un episodio histórico real, que de acuerdo con la crítica podría ser la rebelión de Egipto en el año 350 a.C. por parte del rey Artajerjes III Oco:

Exponer hechos consiste en algo así como decir que es necesario adoptar preparativos contra el Rey y no permitirle dominar Egipto, porque ya antes Darío no atravesó el mar sin haber tomado Egipto y, en cambio, una vez que lo hubo tomado, pasó (a Grecia), y de nuevo Jerjes no realizó su ataque antes de tomarlo y, después que lo hubo sometido, pasó él también. Así que, si el (Rey) toma (Egipto), atravesará el mar, y por esa razón no hay que consentírsele<sup>732</sup>.

En este caso, puede apreciarse que la suma de experiencias concretas o ejemplos sirve como eje argumental para adoptar medidas en un sentido u otro.

Por lo que respecta a los ejemplos inventados, Aristóteles engloba entre las parábolas a las atribuidas a Sócrates, mientras que en el caso de las fábulas, “apropiadas para los discursos políticos”, según él, tienen un notable aspecto positivo:

“(…) que siendo difícil encontrar hechos sucedidos que sean semejantes, en cambio es fácil encontrar fábulas. Para componerlas, lo mismo que en el caso de las parábolas, se necesita, en efecto, que uno sea capaz de ver la semejanza, (...)”<sup>733</sup>.

Concluye que “es cosa positiva proveerse de fábulas”.

Por tanto, de todo lo expuesto pueden deducirse dos cuestiones específicas que ayudan a perfilar la singularidad del ejemplo: por una parte, si bien el estagirita se refiere al ejemplo como “similar a la inducción”<sup>734</sup>, es fácil contemplar que se trata del recurso analógico inductivamente más puro, ya que permite alcanzar una generalidad partiendo de una o varias experiencias concretas. Precisamente por ello, el anónimo autor de *Rhetorica ad Herennio* manifiesta que un ejemplo “es defectuoso si es falso y puede refutarse, o si es deshonesto y por tanto no debe imitarse (...)”<sup>735</sup>.

Por otra, si el esquema de la analogía era definido como A es a B como C es a D, y en el caso de la metáfora analógica o condensada se exponía que A es C o un C, en el caso del

---

<sup>731</sup> Aristóteles, *Retórica...*, 405.

<sup>732</sup> *Ibid.* 405-406.

<sup>733</sup> *Ibidem*, 408.

<sup>734</sup> *Ibidem*, 404.

<sup>735</sup> *Retórica a Herennio*, 157.

ejemplo podría representarse como Si A<sub>1</sub> es a B<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> es a B<sub>2</sub> y A<sub>3</sub> es a B<sub>3</sub>, entonces A es a B. Aquí, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> y A<sub>3</sub>, y B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub> y B<sub>3</sub>, serían elementos concretos que, al interactuar, nos ayudan a definir la norma genérica (A es a B).

¿Qué función tendría el *exemplum*? Aparte de la capacidad probatoria ya aludida, M<sup>a</sup> Luisa Harto expone que en la época clásica se tenía muy clara su importancia “como un recurso retórico, que permitía al orador *delectare, docere y mouere*”, convirtiéndose “en un recurso fundamental en la educación de los jóvenes, en todo tipo de discursos, y en géneros literarios (...)”<sup>736</sup>. Elemento que, en palabras de esta autora, sería utilizado “para hacer más agradable un discurso, para enseñar y mover al receptor en un determinado sentido”: es decir, para persuadir, siguiendo las recomendaciones del propio Cicerón en *Partitiones Oratoriae*:

Se han de citar ejemplos en que no se haya creído a los testigos, y de cada uno de estos se verá, si son vanos o ligeros por naturaleza, si están infamados, si obedecen a la esperanza, al miedo, a la ira, a la misericordia<sup>737</sup>.

### 5.8.1. La tradición del ejemplo, *exemplum*, en las letras medievales castellanas

Recuerda Juan José Prat que la historia de los *exempla* “se remonta a los inicios de la Edad Media”, algo que no contradice el hecho de que desde la Antigüedad hasta casi nuestros días se hayan venido contando “relatos, fábulas o apólogos, de los que se puede obtener una enseñanza”<sup>738</sup>. Prueba de ello, como expone Ernst Robert Curtius, es que durante el reinado de Tiberio, Valerio Máximo produjo para las escuelas de retórica su *Factorum ac dictorum memorabilium*, “which Radulf of La Tourte (1063-1108+) versified”<sup>739</sup>.

---

<sup>736</sup> María Luisa Harto Trujillo, “El *exemplum* como figura retórica en el Renacimiento”, *Humanitas* 63 (2011): 509.

<sup>737</sup> Texto original: “utendumque est exemplis quibus testibus creditum non sit; et de singulis testibus, si natura vani, si leves, si cum ignominia, si spe, si metu, si iracundia, si misericordia impulsu, si praemio, si gratia adducti;”. Extraído de M.T.Ciceronis, *Rethorica*. t.II, edición de A. S. Wilkins (Oxford: Oxford University Press, col. Oxford Classical Texts, 1905), 214. Traducción española de Marcelino Menéndez Pelayo, extraída de <[https://historicodigital.com/download/Ciceron%20Marco%20Tulio%20-%20Particiones%20Oratorias%20\(bilingue\).pdf](https://historicodigital.com/download/Ciceron%20Marco%20Tulio%20-%20Particiones%20Oratorias%20(bilingue).pdf)> [Consultado: 18/03/2020].

<sup>738</sup> Juan José Prat Ferrer, “Los *exempla* medievales: una etapa escrita entre dos oralidades”. *Oppidum* 3 (2007): 168.

<sup>739</sup> Ernest R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Princeton: Princeton University Press, 2013), 60.

A juicio de Bernard Darbord, si bien la tradición del *exemplum* es “común a todo el mundo”, en España conoció un importante auge durante la Edad Media, “suscitado en parte por el interés que Alfonso X manifestó por él en su juventud”<sup>740</sup>. Ampliando la definición aportada por Jacques Le Goff sobre este recurso –“Relato breve, presentado como verídico y destinado a ser incluido en un discurso (generalmente un sermón) con el fin de convencer al auditorio por medio de una lección saludable”<sup>741</sup>–, Darbord reconoce que en los siglos XIII y XIV el *exemplum* constituía “un instrumento insuperable para los predicadores, franciscanos y dominicos sobre todo”<sup>742</sup>.

Para este autor será Pedro Alfonso, un español también nacido en la segunda mitad del siglo XI, igual que La Tourte, quien con su *Disciplina clericalis* genere “la primera compilación occidental de cuentos”<sup>743</sup>. *Barlaam e Josafat*, *Calila e Dimna* o *Sendebat* son otras de las recopilaciones más afamadas, adaptaciones posteriores de originales árabes o indios.

Sin embargo, la obra más trascendente y original es, sin lugar a dudas, el *Libro de los enxiemplos del conde Lucanor y de Patronio*, conocido desde el siglo XVI como *El conde Lucanor*; una recopilación de cincuenta y un *exempla* que, como expone Darbord, presentan una estructura uniforme: “Lucanor expone a su consejero un problema que le preocupa. Patronio contesta por medio de un ejemplo cuya lección se puede aplicar a la vida del aristócrata castellano”<sup>744</sup>. Para ello se evoca a un amplio número de figuras históricas como Ricardo Corazón de León, el rey Almutamid de Sevilla, el conde Fernán González o el propio infante don Manuel, padre del autor. Al final de la historia, cada narración concluye con una sentencia o moraleja de carácter generalista que emana de la propia trama: es la aplicación inductiva antes mencionada.

---

<sup>740</sup> Darbord, “La literatura ejemplar...”, 123.

<sup>741</sup> *Ibidem*, 124.

<sup>742</sup> *Ibidem*

<sup>743</sup> *Ibidem*, 125.

<sup>744</sup> *Ibidem*, 132.



## 5.9. Ilustración, modelo y antimodelo según los principios de Perelman y Olbrechts-Tyteca

Siguiendo la senda aristotélica, estos autores establecen una singular diferenciación entre el ejemplo, que “se encarga de fundamentar una regla”, y la ilustración, cuya función es “reforzar la adhesión a una regla conocida y admitida, proporcionando casos particulares que esclarecen el enunciado general”<sup>745</sup>.

Desde nuestro punto de vista, este recurso equivaldría a lo que otros autores clásicos denominan *imago* o imagen, y que en *Rethorica ad Herennium* se ejemplifica con esta cita: “Se lanzaba al combate con la apariencia del toro más bravo y la impetuosidad del león más agresivo”<sup>746</sup>. Aquí, las referencias al aspecto del bóvido y el ímpetu luchador del felino sirven para ilustrar una afirmación que, sin recurrir a ellas, resultaría necesariamente abstracta.

Por tanto, y pese a la semejanza entre ambos, ilustración y ejemplo, su origen es diametralmente opuesto, pues mientras que éste responde a un patrón inductivo del que puede emanar una norma, a la que otorgaría base argumental, la ilustración posee sencillamente una finalidad evidenciadora.

Perelman y Olbrechts-Tyteca añaden una consideración interesante a este respecto:

Aunque sutil, no se ha de desdeñar el matiz entre ejemplo e ilustración, pues permite comprender, no sólo que el caso particular no siempre sirve para fundar la regla, sino que a veces se enuncia la regla para sostener casos particulares que parecen que deben corroborarla<sup>747</sup>.

Consideración que ilustran con referencias literarias:

En sus cuentos fantásticos, Poe y Villiers de L’Isle-Adam empiezan a menudo el relato con el enunciado de una regla de la que aquél sólo sería una ilustración: este procedimiento pretende reforzar la credibilidad de los acontecimientos<sup>748</sup>.

En este sentido, no resulta extraño que la ilustración sirva para que el receptor comprenda una realidad que no siempre se muestra tangible y cercana, sino que por el contrario puede tornarse compleja y abstracta, como ocurre con un corpus normativo o una ley. Gracias a

---

<sup>745</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado...*, 546.

<sup>746</sup> *Retórica a Herenio*, 303.

<sup>747</sup> Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado...*, 548.

<sup>748</sup> *Íbidem*

ella se obtiene lo que Perelman y Olbrechts-Tyteca, citando a Robert H. Thouless, denominan “a vivid picture of an abstract matter”<sup>749</sup>.

También ha de tenerse en cuenta que, a diferencia de lo que sucede con el mal ejemplo, que pondría en solfa la validez de la regla que explicita, una ilustración defectuosa no incide en la credibilidad de la misma. Simplemente cortocircuita la conexión comunicativa entre el emisor y el receptor, y como expresan estos dos autores repercutiría “más bien en quien se ha valido de ella, y pone de manifiesto su incomprensión, su desconocimiento del sentido de la regla”<sup>750</sup>.

Ahora bien, cuando no se pretende iluminar una norma, sino una conducta, “un comportamiento particular puede (...) incitar a una acción que se inspira en él”, no se hablaría de ilustración, sino de modelo: un papel que pueden desempeñar “(...) las personas o los grupos cuyo prestigio valore los actos”, pues como ambos autores enuncian “para servir de modelo, es preciso un mínimo de prestigio”<sup>751</sup>. De todo ello se deduce que, si bien el modelo ayuda a que el emisor promueva ciertas conductas, el antimodelo facilita e ilustra el alejamiento de aquello que se considera corrosivo para la sociedad, la persona o la moral. Ambos, modelo y antimodelo, son dos categorizaciones omnipresentes en el mundo de la fe.

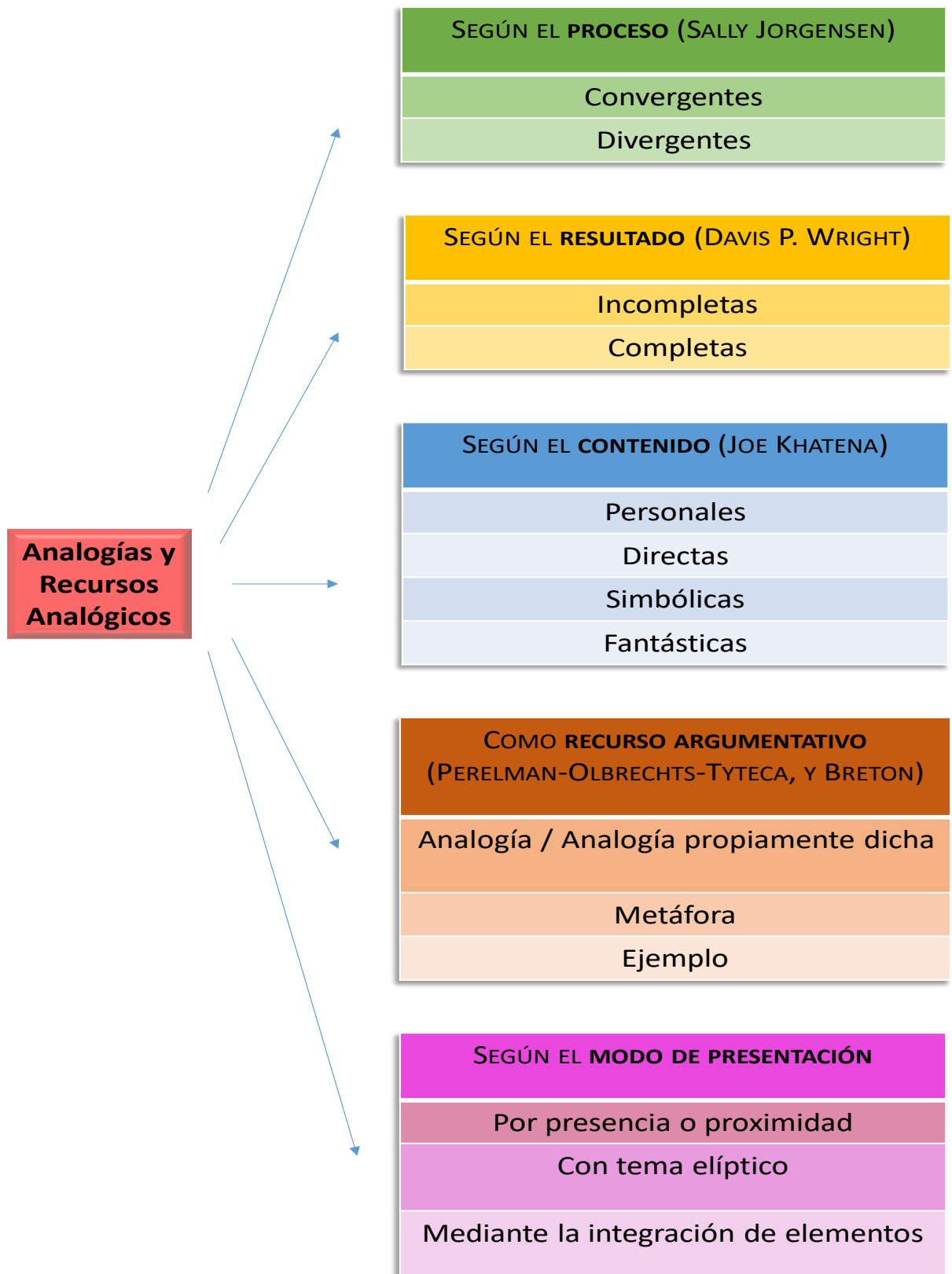
---

<sup>749</sup> *Ibid.* 550.

<sup>750</sup> *Ibid.* 551.

<sup>751</sup> *Ibidem*, 554-555.

## Representación gráfica de los tipos de analogías





6. “Melior est sapientia quam arma bellica”  
(Ecle.9,18). Sabiduría y fortaleza como ejes  
analógicos de Carlos V y de su sucesor con  
las principales figuras de la monarquía  
israelí

---

A lo largo de los siglos, David y Salomón<sup>752</sup> se han valorado respectivamente como paradigmas de fortaleza y sabiduría, entendida ésta como conocimiento y prudencia que emanan de los labios del Señor: “Porque el Señor da la sabiduría, de su boca proceden la ciencia y la inteligencia”, se afirma en *Proverbios* 2, 6. En el Antiguo Testamento ambos dones, considerados por la Teología cristiana como dádivas del Espíritu Santo, se caracterizan por no ser atributos o rasgos de la personalidad, sino gracias que proceden directamente ex alto, de las alturas, como puede deducirse de la cita bíblica antes expuesta, para que el beneficiario ejecute con ellas la voluntad de Dios.

Y los dos monarcas, predecesor y sucesor en el trono de Israel, conocían ese origen divino. David era consciente de ello, y por eso sus acciones bélicas son consideradas logros del Altísimo al servicio de una acción política. Lo mismo podría decirse de ciertas intervenciones prodigiosas que salpican las páginas del Antiguo Testamento, como sucede con la decapitación de Holofernes a manos de Judith. Sus respectivas victorias, sobre las que volveremos más adelante, son victorias de Dios; instrumentos para manifestar su voluntad y, con ella, también su gloria.

Por lo que respecta a la sabiduría, este don, visible especialmente en Salomón, “se presenta como un auténtico factótum legitimador al ser considerado como un verdadero ‘don del Cielo’”<sup>753</sup>, en palabras de Miguel Sánchez Rubio, y en el marco de los Austrias mayores también enlazaría la acción de gobierno, y la propia naturaleza regia, con los designios de Dios.

Sabiduría y prudencia eran los dones más preciados de Salomón. Fue el mismo Dios quien, apareciéndose en sueños, le ofreció atender la petición que él quisiese, y el joven hijo de David, entre palabras de admiración y respeto hacia su progenitor, solicitó “un corazón sabio para gobernar a tu pueblo y poder discernir entre lo bueno y lo malo”, entre lo virtuoso y lo pecaminoso o contrario a la Ley de Dios, a lo que Yahvé respondió: “Te doy un corazón sabio y prudente” (1 Reyes 3,12). En este contexto no ha de olvidarse que Felipe II era apodado, precisamente, “el rey prudente”.

---

<sup>752</sup> En este trabajo de investigación, centrado en la figura de Carlos V, su hijo Felipe II sólo será analizado como sucesor del emperador al frente de la Monarquía Hispánica. No estudiaremos, por tanto, aspectos que le competan exclusivamente a él como gobernante.

<sup>753</sup> Miguel Sánchez Rubio, “In Sapientia Potestas. La realeza salomónica en las representaciones visuales de Carlos V y Felipe II”, *Postestas* 15 (2019): 34-35.

## 6.1. Apuntes biográficos e históricos

Son varias las fuentes bíblicas de donde puede obtenerse información sobre los dos grandes monarcas de Israel: entre otras, los libros I y II de *Samuel*; algunas decenas de salmos, caso de los números 3 a 9 y 11 a 32; o los primeros libros de *Reyes* y *Crónicas*. Hablamos, por tanto, de obras con perfiles, géneros y finalidades diversas, y como consecuencia “resulta difícil distinguir entre lo que pertenece a la historia, a la teología, a la poesía épica, a la leyenda”<sup>754</sup>, opina François Castel. Desde su punto de vista, Samuel sería la fuente más oportuna para acercarse a la realidad de ambos personajes, pues “contiene manifiestamente partes muy antiguas: la elegía sobre Saúl y Jonatán, los anales del reino, la historia de la sucesión”<sup>755</sup>, añade.

El biblista Tirso Cepedal expone que el periodo de los grandes reyes de Israel abarcaría aproximadamente los cien años que trascurren “desde la elección de Saúl (1030 a.C.) hasta la muerte de Salomón (932 a.C.)”<sup>756</sup>, con David como figura central entre ambos. Éste nacería, según Castel, en Belén de Judá hacia el 1040 a.C.<sup>757</sup>. Mérito suyo fue ser proclamado rey de Judá en Hebrón y más adelante obtener idéntico reconocimiento por parte de Israel y de las tribus, así como establecer la sede de la Corte en Jerusalén, lugar al que también trasladó el Arca desde Quiryat-Yearim. Además, recuerda este autor, llevó sus conquistas por el norte hasta Siria, firmó tratados con los fenicios y mantuvo buenas relaciones con los egipcios<sup>758</sup>.

Sin embargo, y al margen de sus gestas políticas y territoriales, la relevancia de David viene dada por la profecía que formuló Natán, y que figura en el *Segundo Libro de Samuel*:

“(…) el Señor te anuncia que te dará una dinastía. Cuando hayas llegado al final de tu vida y descanses con tus antepasados, mantendré después de ti el linaje salido de tus entrañas, y consolidaré su reino (...) Tu dinastía y tu reino subsistirán para siempre ante mí, y tu trono se afirmará para siempre” (2 Sam 7, 11-13 / 16).

Por consiguiente, será el mismo Dios quien, a través del profeta, instituya una estirpe regia que, en consecuencia, tendrá la legitimidad y el beneplácito del Altísimo:

---

<sup>754</sup>François Castel, *Historia de Israel y de Judá* (Estella: Editorial Verbo Divino, 1994), 87.

<sup>755</sup>*Ibidem*

<sup>756</sup>Tirso Cepedal, *Curso de Biblia* (Madrid: PS Editorial, 2001), 136.

<sup>757</sup>François Castel, *Historia...*, 87.

<sup>758</sup>François Castel, *Historia...*, 89.

circunstancia ésta que, a lo largo de los siglos, ha sido aprovechada propagandísticamente por gobernantes de numerosos pueblos.

Por lo que respecta a Salomón, con él alcanzó su cénit la casa de Judá, opina Víctor Mínguez. Este autor recuerda que, además de sucesor de David, también fue yerno del Faraón de Egipto, y prototipo de monarca sabio y prudente bajo cuyo gobierno se edificó el gran templo de Jerusalén, “única morada del Dios judío y arquetipo de la perfecta arquitectura”<sup>759</sup>, manifiesta.

Fue ungido solemnemente por Sadoc aún en vida de David y en presencia de todo el pueblo, y se caracterizó por una sabiduría que, en palabras de Castel, “no estaba exclusivamente vuelta hacia Dios, sino que era también sabiduría real”<sup>760</sup>. Prueba de ello sería, a juicio de este autor, que construyendo un templo logra reunir, por medio del culto, “a las doce tribus alrededor del altar de Yahvé y se preocupa de dar al pueblo una historia en la que se recogen y amalgaman sus diversas tradiciones”, añade<sup>761</sup>. Fue, en ese sentido, un monarca sensible a la capacidad aglutinadora de la diplomacia y, en último término, también de la propaganda. François Castel considera que mediante la colocación de su palacio junto al templo se pone de relieve “que Salomón está sometido a Dios y que es su hijo (Sal 2,7), al estilo de los reyes de Ugarit”<sup>762</sup>.

### 6.1.1. Sabiduría y buen gobierno

Ambos monarcas israelitas eran, además, “(...) arquetipos de las virtudes necesarias para el «buen gobierno», entre ellas la más preciada, la sabiduría, otorgada por el propio Yahvé a los reyes hebreos”, en palabras de Miguel Sánchez Rubio<sup>763</sup>. En el libro de la *Sabiduría* adquiere rasgos personificados y voluntad de acción, al ser descrita “como privilegiada criatura divina, mediadora en la creación y con rasgos casi personalizados, como esposa hermosa y fiel; y como don de gobierno que sólo Dios concede”<sup>764</sup>, expone Gabriel Pérez. Aquí es el mismo Salomón quien enuncia y describe pormenorizadamente la

---

<sup>759</sup> Víctor Mínguez (Ed.), *Visiones de la monarquía hispánica* (Castellón: Universitat Jaume I, 2007), 20.

<sup>760</sup> Castel, *Historia de Israel...*, 92.

<sup>761</sup> *Ibid.* 91.

<sup>762</sup> *Ibid.* 92.

<sup>763</sup> Miguel Sánchez Rubio, “In Sapientia Potestas...”, 34.

<sup>764</sup> Gabriel Pérez, “Introducción y notas del *Libro de la Sabiduría*”, en *La Biblia* (Madrid: La Casa de la Biblia, 1992), 1.315.



responsabilidad de los gobernantes, advirtiéndoles “que no son señores absolutos, sino que su poder viene de Dios (...) y que tendrán que dar cuenta a Dios del uso de su poder”<sup>765</sup>:

Porque el Señor os ha dado el poder,  
Y la soberanía procede del Altísimo (Sab.6,3)  
....  
A vosotros, pues, soberanos, se dirigen mis palabras,  
Para que aprendáis sabiduría y no pequéis (Sab.6,9)

La sabiduría se erige así en el principal antídoto contra el pecado, entendido éste como “Cosa que se aparta de lo recto y justo, o que falta a lo que es debido”, según su segunda acepción en el *Diccionario de la Real Academia Española*<sup>766</sup>. De nuevo en *Proverbios*, concretamente en el conocido como Discurso de la Sabiduría (Prov.8,12-36), es ésta en primera persona quien afirma:

Por mí reinan los reyes,  
Y los príncipes dan sentencias justas;  
Por mí gobiernan los gobernantes,  
Y los grandes juzgan la tierra. (Prov.8, 15-16)

Una parte del primer versículo, en su versión latina *–Per me reges regnant–* aparece reproducido en grandes letras de plata sobre el dosel que corona el altar de la Capilla Real de la catedral de Sevilla, donde se ubican la tumba de Fernando III el Santo y la efigie de la patrona de la archidiócesis hispalense, cuya advocación es, precisamente, Nuestra Señora de los Reyes. Es una manera de vincular a estos monarcas con la sabiduría como virtud salomónica.

Asimismo, observamos que fue también una virtud extraordinariamente valorada por los círculos cortesanos y familiares de los distintos monarcas. Prueba de ello es la reflexión con que Don Juan Manuel, sobrino de Alfonso X y primo de Sancho IV, inicia su *Libro Infinito*:

---

<sup>765</sup> *Ibidem*

<sup>766</sup> *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. [versión 23.4 en línea], s.v. “pecado” <<https://dle.rae.es>> [Consultado: 10/10/2021].

Entendidos son muchos santos et muchos philósophos et sabios, et es verdad en sí: la mejor cosa que omne puede aver es el saber. Ca por el saber conoscen los omnes lo que se puede alcançar de Dios et de las cosas que son en Él<sup>767</sup>.

Por tanto, ni las analogías con David y Salomón, ni tampoco el papel vertebrador de la sabiduría, constituyeron una novedad en la persona de Carlos V y de Felipe II, y ni siquiera lo fueron en el contexto de la dinastía habsbúrgica, pese a las incuestionables aportaciones de Maximiliano I y de su hija María de Hungría al desarrollo de una política propagandística coherente y sólida. De hecho, Kurt Johannesson señala que David “(...) was often used to emphasize by analogy the divine choice of Gustavus Vasa as king of Sweden”<sup>768</sup>, y pone como ejemplo de esta vinculación analógica la presencia, en un tapiz de 1561, del escudo de armas de este rey escandinavo sobre la cabeza de David en el momento en que éste recibe la unción de manos de Samuel.

Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña, por su parte, ha trabajado extensamente el ideal sapiencial como motor para el desarrollo de la actividad política en la Edad Media, refiriéndose a Salomón como el mejor ejemplo de una realeza bíblico-sapiencial definida en los libros de este tipo del Antiguo Testamento:

El discurso sapiencial bíblico hace de los reyes de Israel «monarcas sabios» en cuanto «ungidos del Señor», siendo su sabiduría un «don del Cielo» y no fruto del estudio de los libros. El Rey Sabio lo es porque conoce los arcana Dei, el Misterio, lo numinoso. Y de lo numinoso procede a su vez su sabiduría, un regalo de Dios para Su elegido, más allá de sus merecimientos o capacidades (...) <sup>769</sup>.

Sin embargo, el profesor Rodríguez de la Peña distingue entre *Rex sapiens*, propio de la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media, y el *Rex litteratus*, al que se dio paso con el renacimiento del siglo XII, aficionado a las disciplinas profanas del Quadrivium y no sujeto a la tutela intelectual del clero; en este contexto diferencia dos paradigmas, davídico y salomónico, en el seno de un mismo modelo de realeza sapiencial bíblica:

---

<sup>767</sup> Don Juan Manuel, *Libro infnido*, edición de Carlos Mota (Madrid: Cátedra, 2003), 113.

<sup>768</sup> “(...) era usado a menudo para enfatizar mediante la analogía la elección divina de Gustavo Vasa como rey de Suecia”. Traducción propia. Kurt Johannesson, “The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre”, en *Iconography, Propaganda and Legitimation*, editado por Allan Ellenius (Nueva York: Oxford University Press, 1998), 23-24.

<sup>769</sup> Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña, *Los reyes sabios. Cultura y poder en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Madrid: Actas, 2008), 28.

En el paradigma de la Realeza davídica, el Rey Sabio gobierna conforme a las leyes divinas de las cuales es el principal defensor. Su sabiduría se traduce en obediencia y sumisión al orden querido por Dios. Es sabio porque, ante todo, es temeroso de Dios. Ahora bien, ello no quiere decir que el monarca sea particularmente sumiso a la jerarquía eclesiástica (...).

En el paradigma salomónico, en cambio, el Rey Sabio, conocedor de los *arcana Dei*, corre el riesgo de corromperse por la soberbia del intelectual que le lleva a desafiar la moral recibida y la tradición heredada, sintiéndose más allá del Bien y del Mal<sup>770</sup>.

Carlomagno, nuevo David, proclamado *dominus et pater, Rex et sacerdos*, sería para Rodríguez de la Peña ejemplo del paradigma davídico, mientras que Childerico de Neustria, nuevo Nerón, el emperador alemán Federico II Hohenstaufen o Alfonso X el Sabio ejercerían, a su juicio, como representantes de esa particular visión salomónica del don. Ambas consideraciones tienen, no obstante, un punto común, y es que la sabiduría que emana de los monarcas de Israel ya era un elemento determinante para la imagen de los reyes que precedieron a Carlos, y un elemento configurador de su acción propagandística y de gobierno.

Sobre la base de lo expuesto hasta el momento, y aunque no es nuestro objetivo analizar este hecho en profundidad, sí percibimos indicios suficientes de que podría efectuarse un análisis diacrónico del binomio David-Salomón en su relación con las monarquías del viejo continente. Sin embargo, éste también podría ejecutarse de manera sincrónica, es decir, estableciendo un estudio comparatista sobre cómo se aborda esta conexión analógica por parte de las diversas casas reales durante el periodo del Quinientos que nos ocupa.

En este sentido, Sánchez Rubio recuerda que Salomón como arquetipo político aparecía vinculado a las cortes quinientistas de Portugal, Francia y España, entre otras. Así se aprecia en *Espejo del príncipe christiano* (Lisboa, 1544), obra de Francisco de Monzón que "(...) presentaba a Juan III como nuevo Salomón, espejo de virtudes y constructor de la nueva Jerusalén"<sup>771</sup>, mientras que Guillaume Budé hizo lo propio con *Institution du prince*, dedicada a Francisco I, de la que según Bérengère Basset y Christine Bénévent se conservaría una copia en la Bibliothèque de l'Arsenal datable hacia 1519 y donde, según estos autores, Budé "(...) donne la première place à Salomon, représentant à la fois la

---

<sup>770</sup> *Ibidem*, 29-30.

<sup>771</sup> Miguel Sánchez Rubio, "In sapientia...", 41.

Sagesse de Dieu et la Majesté royale”<sup>772</sup>. Hablamos por tanto de un espejo de príncipes ligeramente posterior al *Institutio Principis Christiani* dedicada por Erasmo al joven Carlos.

Resultó además frecuente su representación alegórica en entradas reales y honras fúnebres. De hecho el túmulo levantado en Sevilla en 1598 con motivo de las exequias de Felipe II, conocido en detalle gracias a la descripción escrita por Gerónimo Collado hacia 1617, contaba en su segundo cuerpo “con figuras alusivas a las virtudes que habían adornado al soberano”<sup>773</sup>, explica Vicente Lleó: entre ellas la sabiduría, que “se distinguía por el caduceo de Hermes y un triunfal ramo de laurel”<sup>774</sup>.

Carlos V, decíamos, no creció ajeno a la consideración de la sabiduría como virtud cardinal, con todas sus implicaciones legitimadoras y analógicas que implicaba el hecho de trazar puentes con la monarquía de Israel. Así, en el saludo que antecede a las reflexiones de su *Institutio Principis Christiani*, y que dirige explícitamente a Carlos V, Erasmo se refiere a David como “sapientissimi filii pientissimus pater”, “padre sapientísimo de un hijo sapientísimo”<sup>775</sup>, de modo que ambas figuras veterotestamentarias participan de esa cualidad superlativa del sabio que la Historia ha atribuido principalmente a Salomón.

## **6.2. Atributos vertebradores de la conexión analógica entre Carlos V y el rey David**

En el proceso de legitimación y afianzamiento de la monarquía, dentro del ámbito hispánico “se recurrió a la fundamentación bíblica que veía (...) a Dios como rey de reyes y modelo monárquico, y a las figuras bíblicas como referencias personales aplicables al oficio real”<sup>776</sup>, explican Ruiz, Pérez y Espino. Aplicando una metodología inductiva, basada en la extracción de conclusiones tras el estudio y análisis de las fuentes,

---

<sup>772</sup> “(...) da la primacía a Salomón, que representa tanto la Sabiduría de Dios como la Majestad Real”. Traducción propia. Bérengère Basset y Christine Bénévent, “Les apophtegmes de pluarque et la tradition des miroirs du prince au XVI<sup>e</sup> siècle : l'exemple de l'*Institution du prince* de Guillaume Budé”, *Littératures classiques* 84, n.º. 2 (2014): 65-66.

<sup>773</sup> Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo...*, 186-187.

<sup>774</sup> *Ibidem*

<sup>775</sup> Erasmo de Rotterdam, *Institutio Principis Christiani...*, 3.

<sup>776</sup> José Manuel Nieto Soria (Dir.), *Orígenes de la Monarquía Hispánica: propaganda y legitimación (CA.1400-1520)* (Madrid: Dykinson, 1999), 366.

observamos que la analogía de Carlos V, patriarca y jefe de la Casa de Austria, con su alter ego en la de Judá, se asentaría sobre al menos cinco atributos (*features*) específicos, que hemos distribuido en dos grupos distintos en función de sus características (Fig.93).

De un lado encontramos tres hechos endógenos, intrínsecos a la actividad, a la vida y al gobierno de David, que el Habsburgo y su círculo cortesano-propagandista trasponen a su propia existencia de manera muy hábil, gestando sólidas fortalezas argumentales; de otro existen dos atributos, con un carácter exógeno, que trascienden a la vida y existencia de ambos monarcas pero que también se emplean en beneficio de la imagen habsbúrgica: son elementos dinásticos y políticos vinculados a sus ascendientes y descendientes, así como a la propia historia donde ambos, David y Carlos V, desarrollaron su acción de gobierno.

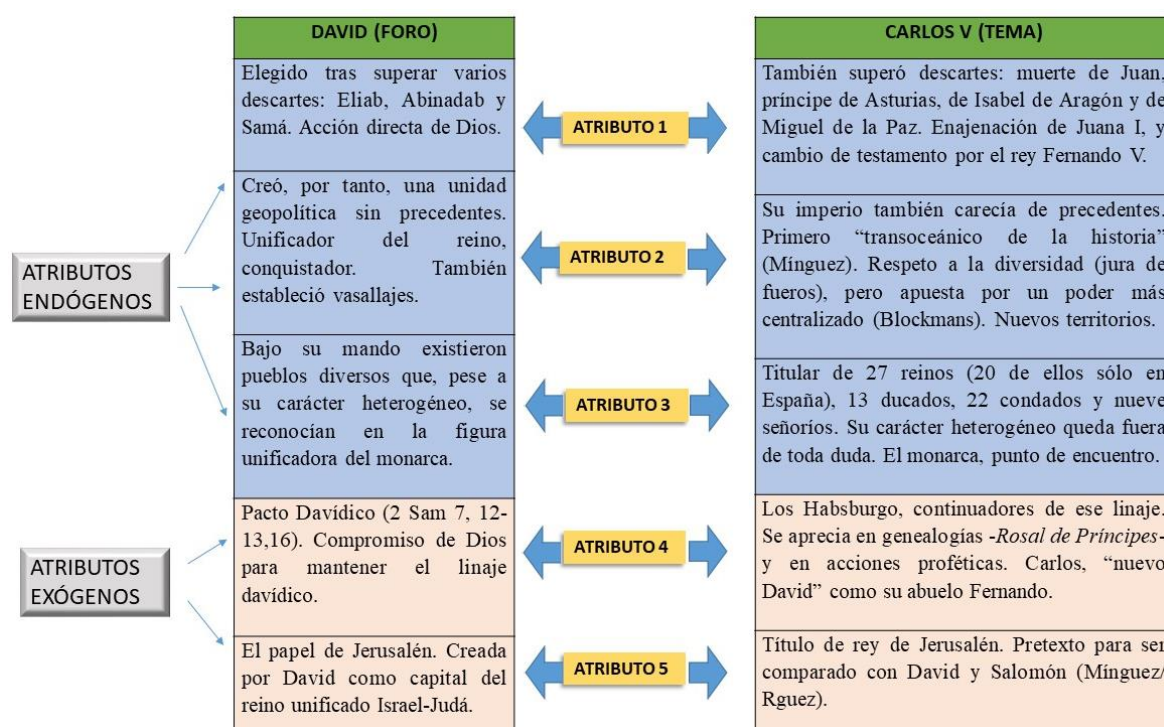


Fig. 93. Esquema de los atributos endógenos y exógenos que conectan a Carlos V con el rey David.

Fuente. Creación propia.

### 6.2.1. Atributos endógenos

En primer lugar, el hijo de Jesé fue elegido directamente por Dios, a través del profeta Samuel, tras descartar a sus hermanos mayores Eliab, Abinadab y Samá, como se narra en el versículo 16 del *Primer Libro de Samuel*. Su elección fue, por consiguiente, imbricada, pero gozaba de una legitimidad que, viniendo del mismo Dios, estaba fuera de

toda duda. Por el bando Carolino, y salvando las distancias pertinentes, también hubieron de producirse ciertas confluencias de factores para que Carlos llegase a ocupar los tronos castellano y aragonés. El primero de ellos tuvo que ver con la muerte de quienes en su momento se disponían a heredar, como expone Luis Ribot:

Por causas en buena parte fortuitas –como lo era y lo es la muerte (...)– sobre los hombros de aquel joven nacido en Gante en 1500 recayeron sucesivamente la herencia de las cuatro importantes líneas dinásticas de sus abuelos, un fenómeno único en la Historia (...) <sup>777</sup>.

Primero fue la de su tío Juan, príncipe de Asturias, sin descendencia. El título pasó entonces a Isabel de Aragón, primogénita de los Reyes Católicos. De hecho, como recuerda Manuel Fernández Álvarez,

“(...) Isabel, mayor que Juana [madre de Carlos], estaba casada con el rey portugués Manuel el Afortunado, y (...) de ese enlace había descendencia: el príncipe Miguel; y como tales fueron reconocidos como príncipes herederos por las Cortes de Castilla y Aragón” <sup>778</sup>.

Sin embargo, también ambos fallecieron: hecho que despejó el horizonte para los futuros Felipe I y Juana I. Aquél falleció siendo Carlos un niño de seis años <sup>779</sup>, y sabido es que la enajenación mental de ésta fue razón para que Carlos, a quien en palabras del profesor Fernández sólo le correspondería el título de gobernador, ordenara a Cisneros “(...) que, como regente, procediera a proclamarle rey, conjuntamente con su madre doña Juana” <sup>780</sup>. Fue, en palabras de Joseph Pérez, “un verdadero golpe de estado” que Cisneros aceptó “para no complicar más una situación muy intrincada y peligrosa” <sup>781</sup>, y que se fraguó con la mirada puesta en la sucesión imperial: “(...) [los consejeros flamencos de Carlos] calculan que tendrá más posibilidades de ser elegido emperador si es rey de Castilla y no simple regente” <sup>782</sup>.

Antes hubo de solventar un nuevo obstáculo: su hermano Fernando, definido por el profesor Fernández Álvarez como “(...) un muchacho de catorce años, que por entonces constituía la principal preocupación, pues se sabía que no pocos de los nobles de su casa veían en él al verdadero príncipe de España” <sup>783</sup>. En efecto, como expone José Antonio Escudero, en 1515 Fernando el Católico “(...) nombra en su testamento de Burgos

---

<sup>777</sup> Luis Ribot, *La Edad Moderna (siglos XV-XVIII)* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2016), 294.

<sup>778</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa*, 25.

<sup>779</sup> Luis Ribot, *La Edad Moderna...*, 294.

<sup>780</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa*, 30.

<sup>781</sup> Joseph Pérez, *Los comuneros*, 33.

<sup>782</sup> *Ibidem*

<sup>783</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa*, 40.

gobernador de Aragón y Castilla a su segundo nieto, Fernando, señalándole así como futuro titular de los reinos peninsulares”, ya que a juicio del esposo de Isabel convenía al heredero de sendos tronos “una educación española que Carlos no había recibido”<sup>784</sup>. Tras una intensa actividad diplomática realizada por parte del Consejo asesor carolino, y a instancias de Adriano de Utrecht, futuro papa Adriano VI, Fernando revoca su testamento en Madrigalejo días antes de morir, nombrando heredero a Carlos.

Toda esta situación, que incluye contingencias dinásticas, golpes de estado y una intensa actividad diplomática, generó un lógico sustrato de desafecto hacia un monarca extranjero, y también de dudas en torno a su legitimidad como rey que, entre otras consecuencias, se hallaban detrás de las revueltas comuneras; y sin dudas la analogía con David, a quien el mismo Dios eligió y con quien suscribió un pacto de legitimidad, ha de guardar relación con este año.

Asimismo, como se explica en el *Segundo Libro de Samuel*, David fue unificador de los reinos de Israel y Judá, estableciendo la capital en Jerusalén y construyendo un reino fuerte frente a sus enemigos: “(...) tenía treinta años cuando comenzó a reinar, y reinó cuarenta años. En Hebrón reinó sobre Judá siete años y medio; y en Jerusalén, treinta y tres años sobre todo Israel y Judá” (2 Sam 5, 4-5). A esta unificación se añaden los territorios conquistados y los vasallajes establecidos, narrados en el capítulo 8 del citado libro bíblico; filisteos, moabitas, arameos o sirios, entre otros pueblos, cayeron víctima de su acción de gobierno: “El Señor hacía triunfar a David por dondequiera que iba” (2 Sam 8, 6). Como consecuencia, bajo su mando existieron pueblos diversos que, pese a su carácter heterogéneo, se reconocían en la figura unificadora del monarca y de su acción político-religiosa. Por tanto, ejerció como un gran guerrero y como un buen estadista.

En relación a este mismo asunto, y para trazar la analogía de Carlos V con el rey David, basta analizar estas palabras de Wim Blockmans:

En 1525, el emperador Carlos V tenía 71 títulos oficiales: 27 reinos (20 de ellos sólo en España), 13 ducados, 22 condados y nueve señoríos. Después se añadirían algunos más en los Países Bajos. Como él mismo decía, eran más coronas de las que su pobre cabeza podía soportar<sup>785</sup>.

---

<sup>784</sup> José Antonio Escudero, “El gobierno de Carlos V hasta la muerte de Gattinara. Canciller, consejos y secretarios”, en *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dir. Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000), 83.

<sup>785</sup> Wim Blockmans, “Unidad dinástica, diversidad de cuestiones”, en *El imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflicto...*, 29.

Sobre el carácter heterogéneo de estos reinos y de sus relaciones externas e internas, da buena muestra este mismo autor al recordar que había territorios con una larga historia de unidad política interna, como sucedía en Nápoles y en Sicilia; de uniones dinásticas recientes, caso de Castilla y Aragón; de tradiciones autonomistas en Italia, etc., aunque también en la propia denominación de sus respectivas asambleas, “(...) llamadas parlamentos en Nápoles, Sicilia y Cerdeña, cortes en los reinos españoles, *Ständetage* en los territorios alemanes, estados o *états* en los Países Bajos (...)”<sup>786</sup>.

En un marco de acción política tan diverso y extenso, que Víctor Mínguez define como “primer imperio transoceánico de la historia”<sup>787</sup>, se conjugaron entre otros parámetros las dificultades en el control efectivo del territorio, que cita Mínguez, con el respeto a los respectivos fueros y privilegios de cada zona o con la idea de construir un Estado imperial apostando por un poder más centralizado<sup>788</sup>, de acuerdo con Blockmans: y en este contexto, la propaganda y todas sus derivadas jugaba un eminente papel vertebrador.

### 6.2.2. Atributos exógenos

El carácter dinástico es un elemento que, a diferencia de los anteriores, no se ciñe exclusivamente a la figura de David, aunque tenga en él su origen. Por el contrario, se trata de una línea que vincula a toda la Casa de Judá, y que llega hasta el mismo Jesucristo. Su origen se halla en estos versículos del *Segundo Libro de Samuel*, donde Yahvé, por medio del profeta Natán, otorga a David la promesa de una dinastía perenne: “Cuando hayas llegado al final de tu vida y descanses con tus antepasados, mantendré después de ti el linaje salido de tus entrañas, y consolidaré su reino. Él [refiriéndose a ese linaje] edificará una casa en mi honor y yo mantendré para siempre su trono real (...) Tu dinastía

---

<sup>786</sup> *Ibidem*, 30.

<sup>787</sup> Víctor Mínguez, “Un imperio simbólico. Cuatro décadas de estudio sobre la escenificación de ‘La práctica del poder’”, en *Visiones de un imperio en fiesta*, dirs. Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016), 31.

<sup>788</sup> Es interesante, en este sentido, la explicación que aporta María José Rodríguez Salgado sobre el propósito carolino, explicitado a mediados de la década de los veinte, de imponer un sistema de contribuciones igualitario entre sus territorios: “Granvelle insistió en vano que cada estado era diferente y por esto sería imposible imponer tal sistema”, añade. En “Patriotismo y política exterior en la España de Carlos V y Felipe II”, en *La proyección europea de la Monarquía hispánica*, dir. Felipe Ruiz (Madrid: Editorial Complutense, 1996), 71. Es sólo un ejemplo de los pasos que dio la política imperial para lograr ese poder más centralizado al que se refiere Blockmans.



y tu reino subsistirán para siempre ante mí, y tu trono se afirmará para siempre” (2 Sam 7, 12-13,16).

Es el conocido como Pacto Davídico. Según Jorge Fernández, aquí se juega con el doble sentido del vocablo *casa* en hebreo, que a la vez significaría casa-templo y casa-dinastía, familia y descendencia: “A Dios no se le encontrará en un punto del espacio, sino en el tiempo, y, más concretamente, en la descendencia davídica”<sup>789</sup>, añade. Ser un eslabón de esa cadena genealógica no sólo otorga el prestigio que buscaba la dinastía habsbúrgica<sup>790</sup>, sino también gozar de una legitimidad de acción incuestionable que procede directamente de Dios.

Un ejemplo de la conciencia de los Habsburgo en torno a este asunto puede hallarse en el árbol genealógico diseñado por Robert Péril en torno a 1532-1535, en pleno apogeo del mandato carolino (Fig.94). En él, bajo la efigie de Maximiliano I, su predecesor en el trono imperial, aparece escrito el nombre de Dios en hebreo, יהוה, y junto a él un fragmento del Evangelio de San Juan: “Si quis diligit me, sermonem meum servabit” (“El que me ama, se mantendrá fiel a mis palabras”, Jn 14,23). El versículo concluye: “Mi Padre lo amará, y mi Padre y yo vendremos a él y viviremos en él”. Con ello, se pone de manifiesto que la acción imperial va en clara consonancia con la voluntad divina, y por consiguiente el emperador cuenta con la aprobación del Altísimo para llevarla a efecto. Una responsabilidad, claramente, aunque también un privilegio.

Un segundo elemento reside en el título de Rey de Jerusalén, ciudad a la que David traslada la capitalidad de su reino unificado. Esta dignidad proviene de la rama materna, como se explicará más adelante, y fue transmitida posteriormente al resto de la dinastía: “Al heredar este título [Carlos] contará con el pretexto adecuado para ser comparado con los dos grandes monarcas bíblicos, David y Salomón, en el campo de las representaciones plásticas y de los artificios retóricos literarios”, señalan Mínguez y Rodríguez Moya<sup>791</sup>. Estos autores añaden, además, que ambos reyes “(...) son los únicos reyes de la tradición judeo-cristiana comparables a los césares romanos”, y que su gobierno de los estados de Judá y de Israel “es asimilable a la unión de reinos de los Austria”, incidiendo asimismo

---

<sup>789</sup> Jorge Fernández, notas al pie del *Segundo Libro de Samuel*, en *La Biblia*, edición manejada, 387.

<sup>790</sup> Para conocer la estrategia de la Casa de Austria destinada a enriquecer su genealogía, consultar Friedrich Edelmayer, “La casa de Austria. Mitos, propaganda y apología”, en *Política y cultura en la época moderna (cambios dinásticos. Milenarismos, mesianismos y utopías)*, editado por Alfredo Alvar, Jaime Contreras y José Ignacio Ruiz, 17-28. Madrid: Universidad de Alcalá, 2004.

<sup>791</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo...*, 332.

en dos virtudes concretas, la clemencia y la sabiduría, “comunes a ambos linajes de príncipes”<sup>792</sup>.



**Fig. 94.** Detalle del emperador Maximiliano ocupando su puesto en el árbol genealógico habsbúrgico. Aparece junto a la palabra יהוה (Yahvé, ángulo inferior derecho) y, superpuesta, figura una filacteria con un versículo del Evangelio de San Juan sobre el seguimiento de la palabra de Dios, aplicada en este caso a la acción política.

**Fuente.** Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos.

### **6.3. *Et sicut unxit Samuel David regem. La unción, vínculo analógico imperial con la Casa de Judá***

Al igual que sucediera con su predecesor Saúl, el hijo de Jesé también fue ungido; en este caso con aceite portado por Samuel, siguiendo indicaciones del mismo Dios:

“El Señor dijo:

-Levántate y úngelo, porque es éste.

Samuel tomó el cuerno del aceite y lo ungió en presencia de sus hermanos. El espíritu del Señor entró en David a partir de aquel día” (1 Sam 16, 12-13).

---

<sup>792</sup> *Ibidem*, 333.

Ungir no es un hecho exclusivo al servicio de David y de Salomón, sino una acción litúrgica habitual en el mundo judío. Ya en el capítulo 30 del *Éxodo*, Dios pide a Moisés que prepare óleos sagrados mezclando aceite de oliva y aromas, instándole a ungir con él “a Aarón y a sus hijos, y conságalos como sacerdotes a mi servicio” (Ex.30,30). Ungidos también fueron Saúl, por parte del profeta Samuel (1 Sam 10,1), Isaías (Is 61,1) y, a manos de Elías, Jazael como rey de Siria, Jehú, hijo de Namsí, como rey de Israel, y Eliseo como profeta y sucesor del propio Elías (1 Reyes 19, 15-17). Sin embargo, el gran ungido será Jesús de Nazaret, pues los propios vocablos Cristo, procedente del griego antiguo Χριστός, y Mesías, del latín tardío *Messīas*, y éste del hebreo *mēšāh*, significan precisamente ungido, el ungido.

El ritual de la coronación de Carlos V en Aquisgrán implicaba la unción del gobernante con mención analógica a la acción homónima que vivió David, como recoge Fray Prudencio de Sandoval en su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*:

Cuando llegaron a ungir las manos del Emperador, dijéronle más palabras que en la bendición de los otros miembros, y fueron éstas: *Ungantur manus istae oleo sanctificato, cum quo uncti fuerunt reges, et prophetae. Et sicut unxit Samuel David regem, ita sis bonus, et constitutus rex in regno isto super populum istum, quem dominus dedit tibi ad regendum, et gubernandum, ipse praestare dignetur, qui vivit et regnat in saecula saeculorum, amen.* «Sean ungidas estas manos con el olio santo, con el cual fueron ungidos los reyes y profetas. Y como Samuel ungió al rey David, así seas buen rey constituido en este reino sobre el pueblo que te dio el Señor para gobernar, teniendo él por bien de conceder esto; que vive y reina en los siglos de los siglos, amén»<sup>793</sup>.

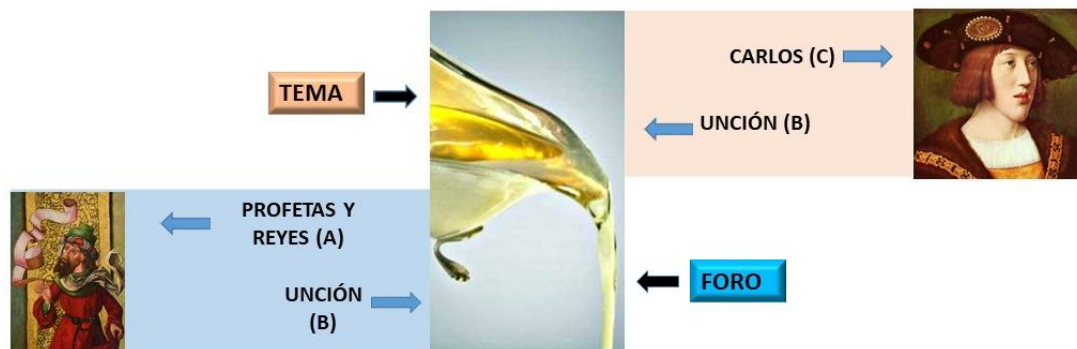
Observamos, por tanto, que el ritual se vertebra en torno a una doble herramienta analógica: la primera, de carácter general e integrada por tres términos (Fig.95), pone en paralelo la unción de profetas y reyes (A) en el pasado con la actual de Carlos (C). En este caso, la unción en sí (B) actúa como atributo compartido por Tema y Foro. La segunda analogía, ya particular y más concreta (Fig.96), posee una estructura clásica y dispone de cuatro términos. Ésta coloca a Carlos (D) en consonancia con David (B), y por extensión, al sacerdote oficiante<sup>794</sup> (C), término elíptico, con el profeta Samuel (A).

---

<sup>793</sup> Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*. Tomo X. Edición online recogida en <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-vida-y-hechos-del-emperador-carlos-v--2/html/feecfcca-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_19.htm#432](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-vida-y-hechos-del-emperador-carlos-v--2/html/feecfcca-82b1-11df-acc7-002185ce6064_19.htm#432)> [Consultado: 01/03/2021].

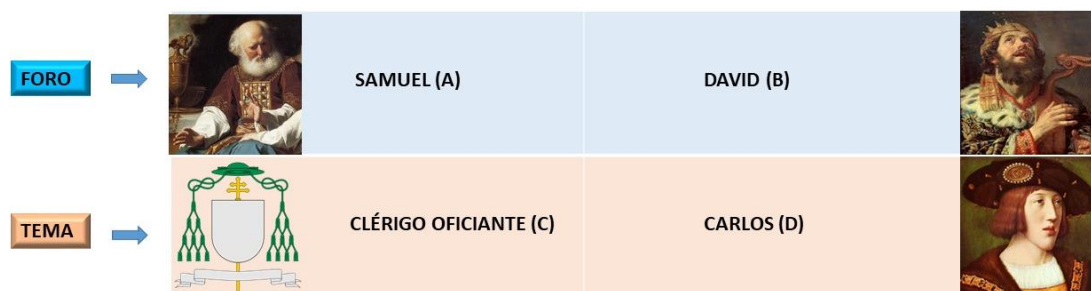
<sup>794</sup> Manuel Fernández Álvarez explica que el monarca accedió al templo catedralicio de Aquisgrán escoltado por los arzobispos de Maguncia y Tréveris, mientras que el de Colonia fue quien ofició la

A diferencia de lo que sucede en la primera parte, aquí no hay una referencia a la unción en sí, sino a sus efectos, ya que al ser ungido se convierte en gestor del pueblo otorgado por Dios; de ahí que la fórmula exponga “(...) ita sis bonus, et constitutus rex in regno isto super populum istum, quem dominus dedit tibi ad regendum”.



**Fig. 95.** Representación visual de la primera de las dos analogías existentes, que posee un carácter genérico y cuenta con tres términos.

**Fuente.** Creación propia.



**Fig. 96.** Segunda analogía, de estructura clásica y cuatro términos, de los cuales el tercero (clérigo oficiante) permanece elíptico.

**Fuente.** Creación propia.

La corona octogonal que se ceñía sobre las sienes del nuevo Rey de Romanos contaba con cuatro placas en las que se representaba a personajes bíblicos: dos de ellas se dedican, respectivamente, a David y a Salomón, de manera que ambos monarcas van estrechamente ligados a la liturgia y a la filosofía que alumbran la llegada de un nuevo gobernante. Asimismo, y mientras se procedía a la unción, Sandoval recoge en su *Historia...* que el coro cantaba “*Unxerunt Salomonem Sadoch sacerdos et Natham in*

---

ceremonia y quien le ungió. Éste sería, por consiguiente, el término elíptico de la analogía. En *Carlos V. Un hombre para Europa*, 61.

*regem*. «Ungieron por rey a Salomón el sacerdote Sadoch y Natham»<sup>795</sup>. Un claro ejemplo de analogía con tema elíptico.

### 6.3.1. La unción en el marco geopolítico hispánico

La influencia de los versículos extraídos del *Primer Libro de Samuel* en el marco geopolítico hispánico, reproducidos al comienzo del apartado anterior, puede ser rastreada al menos hasta la *Chronica latina regum Castellae* o Crónica de los Reyes de Castilla, compuesta en la primera mitad del siglo XIII y de donde hemos extraído los siguientes fragmentos:

Irruit igitur Domini Spiritus in regen: gloriosum et induit eum uirtus ex alto, sicque quod tam longo tempore preconceperat produxit in actum<sup>796</sup>.

Rex autem firmum gerens proponitum et irreuocabile destrue- re gentem illam maledictam. utpote qui Spiritu Dei agebatur, (...) <sup>797</sup>.

Rex uero, in quem Spiritus Domini irruerat, ductus saniori consilio, tanquam a Domini Spiritu, postpositis, ne dicam spretis, omnium uoluntatibus et consiliis, (...) <sup>798</sup>.

Sin embargo, de la literalidad de esos versículos veterotestamentarios pueden extraerse dos conceptos diferenciables: uno es el hecho de la unción en sí, cuyos efectos a ojos de Dios son manifiestos; y el otro es la acción del Espíritu Santo. De hecho, José Manuel Nieto Soria efectúa una importante aportación desvinculando ambas dimensiones:

(...) si en el Antiguo Testamento y en las monarquías del Occidente medieval [la irrupción del Espíritu Santo] se considera como directa consecuencia de la unción, en el reino castellano-leonés se entiende como algo inherente a todo buen rey, al margen de haber sido ungido o no<sup>799</sup>.

---

<sup>795</sup> Fray Prudencio de Sandoval, *Historia...* [Consultado:12/10/2021].

<sup>796</sup> “Así pues, el Espíritu del Señor irrumpió en el rey glorioso y lo revistió de la fortaleza de lo alto y así llevó a la práctica lo que durante mucho tiempo había pensado”. Traducción extraída de *Crónica latina de los reyes de Castilla*. Introducción, texto crítico, traducción, notas e índices de Luis Charlo Brea (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1984), 23.

<sup>797</sup> “El rey, teniendo el firme e irrevocable propósito de destruir aquella gente maldita, puesto que estaba tocado por el Espíritu de Dios”. *Ibidem*, 69.

<sup>798</sup> “Pero el rey, en quien había irrumpido el Espíritu del Señor, guiado por un consejo más saludable, como el del Espíritu del Señor, postergados por no decir despreciados los pareceres y consejos de todos, (...)”. *Ibidem*

<sup>799</sup> José Manuel Nieto Soria, “Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla del siglo XIII”, *En La España Medieval* 9 (1986): 723.

En ese contexto, y de acuerdo con las apreciaciones de este autor, la única diferencia sería que mientras al ungido se le presupone una continua acción inspirada por el Espíritu, “en el caso castellano se cree que ésta sobreviene al monarca sólo en aquellos momentos más comprometidos en que puede necesitarla”<sup>800</sup>; algo similar a lo que en Jueces 14,6 le ocurre a Sansón cuando le aparece un león rugiente en las viñas de Timná: “El espíritu del Señor invadió a Sansón y desgarró con las manos al león como si fuera un cabrito”, se expone. Ya en el Nuevo Testamento, en la aparición a los discípulos tras la resurrección, Cristo les ordena: “Vosotros quedaos en la ciudad hasta que seáis revestidos de la fuerza que viene de lo alto” (Lc.24,49): idéntica expresión, *induit eum uirtus ex alto*, a la empleada en el primero de los fragmentos de la *Crónica* que hemos seleccionado.

Sin embargo, y frente a lo que pudiera parecer, la idea del rey ungido no representa una anomalía en el marco territorial y político hispano. Todo lo contrario, “se ve fuertemente potenciada a partir de las Cortes de Olmedo de 1445”<sup>801</sup>, como recuerda el profesor Nieto Soria, y tendrá continuidad “como medio retórico de alusión útil para fundamentar ciertos rasgos del poder regio, ya no sólo durante el resto del reinado de Juan II, sino también con Enrique IV y los Reyes Católicos”, señala, para concluir con una aseveración determinante: “(...) no es de extrañar que algunos autores se dirijan a los reyes de Castilla en términos de ‘*Sacra Real Magestad*’”.

Entre ellos Juan de Mena, que en la copla XCVIII de su *Laberinto de Fortuna* alude a Juan II como “La vuestra sacra e real magestat” (v.777)<sup>802</sup>: denominación que por los adjetivos que la componen va más allá de una simple exaltación política del poder regio, e idéntica a la también empleada con frecuencia para otro monarca ungido: el propio Carlos V<sup>803</sup>.

Observamos, por tanto, que la monarquía establece una doble conexión con el poder que viene de Dios: una es intrínseca a la condición regia, sin que el monarca necesite más

---

<sup>800</sup> *Ibidem*

<sup>801</sup> José Manuel Nieto Soria (Dir.), *Orígenes...*, 33.

<sup>802</sup> Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*. Edición de Maxim. Kerkhof. (Madrid: Castalia, col. Clásicos Castalia, 1998), 148.

<sup>803</sup> Por citar solo un par de ejemplos donde se perciba ese tratamiento, basta leer la Historia redactada por Prudencio de Sandoval para observar la reiteración de los títulos sacra, cesárea y católica majestad, o bien la correspondencia remitida por Hernán Cortés, quien frecuentemente emplea las siglas S.C.Ces.M (Sacra, Católica, Cesárea Majestad) para honrar a tan regio destinatario. Puede constatarse en Hernán Cortés, *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V /* colegidas e ilustradas por Pascual de Gayangos (París: Imprenta Central de los Ferro-Carriles A. Chaix y C<sup>a</sup>, 1866). Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0974782>> [Consultado: 10/10/2021].

para ver refrendados sus hechos por la acción del Espíritu Santo; la otra deriva de la unción, rito que no siempre estuvo presente en los reinos hispánicos y que, a diferencia del caso anterior, establecía una conexión permanente entre el rey y su Creador. Sin embargo, la consecuencia es idéntica a efectos políticos: el monarca, como titular de la sabiduría y del resto de dones que llegan directamente del Altísimo, posee legitimidad de acción.

#### **6.4. Analogías entre Carlos V y el rey David: soportes bibliográficos**

Tres de las primeras conexiones analógicas entre el rey David y Carlos V que hemos localizado se producen en registros de carácter bibliográfico. Una de ellas sería el *Breviarium Caroli V Imperatoris*, extraordinaria obra de cuatro volúmenes que se conserva en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial<sup>804</sup> y “(...) único libro de oraciones realizado en talleres españoles que estuvo en su poder”, señala Javier Docampo<sup>805</sup>.

Otra, el *Officium Salomonis*, que según Ana Domínguez Rodríguez el impresor gantés Robert César, amigo de Erasmo de Rotterdam, “se lo ofreció al emperador en el año 1520 con ocasión de su visita a Gante”<sup>806</sup>; y en tercer lugar se hallaría el *Gestorum Caroli Quinti Romanorum Imperatoris*, manuscrito de andanzas depositado en la *Bibliothèque Royale Albert Ier* de Bruselas y cronológicamente algo posterior, como se expondrá.

Las tres creaciones, sin embargo, fueron compuestas en las dos primeras décadas del reinado carolino.

##### **6.4.1. *Breviarium Caroli V Imperatoris* (1515-1535): analogía y *correction d’image* al servicio de la legitimidad dinástica**

No está claro quién encargó este visperal-misal, como lo denomina José Luis González García<sup>807</sup> dado que la mayor parte de los oficios constan solo de vísperas y completas,

---

<sup>804</sup> RBME, Vitrina 4, f.X.

<sup>805</sup> Javier Docampo Capilla, “El Breviario de Carlos V. Estudio del Códice y sus miniaturas”, *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 145 (2000): 29.

<sup>806</sup> Ana Domínguez Rodríguez, “El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el plantea Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo”, *Reales Sitios* 83 (1985): 24.

<sup>807</sup> José Luis González García, ficha 102 en el catálogo de la exposición *Carolus*, 297.

aunque Docampo considera “indiscutible” que su destinatario final fuera el propio emperador “dada la abundancia de elementos heráldicos, lemas y retratos”<sup>808</sup>. Ambos autores, además, coinciden con Anna Muntada<sup>809</sup> en que el encargo pudo correr a cargo del cardenal Cisneros, regente del reino a la muerte de Fernando el Católico (enero de 1516), cargo que mantuvo hasta su fallecimiento en noviembre de 1517.

Por tanto hay dos elementos que merece la pena señalar: de un lado la obra, que al menos parcialmente se manufacturaría entre ambas fechas, está destinada a un Habsburgo post-adolescente, a quien poco antes (1515) el propio Erasmo dedicó su *Institutio* -de hecho, Carlos, que haría las veces de público y receptor del contenido de la misma, llegó a la península en septiembre de 1517; de otro, el promotor era un personaje con una profunda implicación política, y por tanto es bastante probable que el programa iconográfico del *Breviario* estuviese, en este sentido, perfectamente calculado.

Sin embargo, es importante señalar la posibilidad, expuesta por Docampo, de que el manuscrito no se concluyera antes de la muerte de Cisneros y quedase inacabado en el taller toledano de Bernardino de Canderroa, “apenas iniciado el trabajo de iluminación”. Según este autor, se retomaría hacia 1524, durante el episcopado de Alonso de Fonseca y concluidas las revueltas comuneras<sup>810</sup>. De ahí que existan diversas teorías, y muchas dudas, en torno a las fechas, autores y concepción del diseño que se siguió.

Es conveniente señalar que la analogía de los monarcas hispánicos con David ya era una realidad en la Baja Edad Media, “por cuanto el rey de Judá era el prototipo ideal del monarca cristiano”, expone Virgilio Bermejo<sup>811</sup>. Aunque a priori esta consideración pudiera parecer una incongruencia cronológica en sí misma, con casi un milenio de diferencia entre David y Jesús de Nazaret, lo cierto es que no se percibía de este modo en el entorno de quienes veían en esa descontextualización una oportunidad legitimadora, como aseguran Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez:

(...) de la misma manera que Carlos V puede viajar hacia el pasado en las representaciones artísticas para asistir a la Epifanía<sup>812</sup>, encontramos imágenes en las que los reyes bíblicos, si

---

<sup>808</sup> Javier Docampo, “El Breviario...”, 31.

<sup>809</sup> Referencia en *Ibidem*

<sup>810</sup> Javier Docampo, “El Breviario...”, 32.

<sup>811</sup> Virgilio Bermejo, “Acerca de los recursos...”, 164.

<sup>812</sup> Estos autores se refieren, sin dudas, a obras como la *Adorazione dei Magi*, de Marco Cataldi, descrita en José Carlos Hernando Sancho, *El reino de Nápoles en el imperio de Carlos V* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 35 y ss, o por el propio Víctor Mínguez en “El emperador Carlos V en Belén. El cortejo de los Reyes Magos y las epifanías habsbúrgicas”,



no viajan hacia el futuro, por lo menos aparecen adorando al Niño Dios, nacido varios siglos después de su propia muerte<sup>813</sup>.

Hay evidencia de ello en la miniatura atribuida a Juan de Correa Vivar (ca.1510-1566) que aparece en el *Breviarium* carolino (Fig.97), y donde un rey David arrodillado reza ante la imagen del Niño Jesús, que le bendice con la mano derecha mientras sujeta el orbe terráqueo con la izquierda. La inclusión del Hijo de Dios en esta escena propicia lo que Émile Bréhier denomina *correction d'image*, facilitando un ajuste en el Foro (en este caso, David y la dinastía Davídica) en beneficio del relato o de la línea argumental que se promueve desde el Tema (Carlos, lector del breviario, y su linaje). Así pues, convirtiendo al Yahvé del Antiguo Testamento en Jesús, anacronía que por una parte remarca el carácter universal y atemporal de la figura de Cristo (“nacido del Padre antes de todos los siglos”, dirá sobre Él el Credo Niceno-Constantinopolitano), se incidiría, por tanto, en la conexión genealógica de los dos reyes.



**Fig. 97.** Rey David, despojado de corona y salterio, reza ante el Niño Jesús, que le bendice. *Breviarium Caroli V Imperatoris*, f. X r. Toledo, 1515-1535.

**Fuente.** Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España.

---

presente en *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, coordinado por Sandro De María y Manuel Parada López de Corselas (Bologna: Bologna University Press, 2014), 125-139. Analizaremos esta obra en el capítulo correspondiente de la presente tesis doctoral.

<sup>813</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo...*, 325.

Por ese motivo, entendemos que la bendición que ofrece Jesús trasciende a la mera persona del monarca de Judea, implicando asimismo el visto bueno del mismo Dios a todo lo que aquél representa en el entramado propagandístico carolino: ante todo, legitimidad dinástica. En términos similares se expresan Mínguez y Rodríguez Moya, al afirmar que esta imagen anacrónica integrada en una obra concebida para el Habsburgo y usada por él permite “establecer un paralelismo simbólico entre Carlos V y David (...)”, y continúan: “(...) tras ella hay un complejo juego de identificaciones entre los linajes de Judá y Habsburgo y la propia genealogía de Cristo, representada gráficamente en el árbol de Jesé”<sup>814</sup>.

Percibimos, del mismo modo, el uso de una analogía con tema elíptico y compuesta de tres términos, donde David (A) y Carlos V (C) confluyen en un mismo punto: su relación con la divinidad (B), personificada en Cristo Jesús (Fig.98).

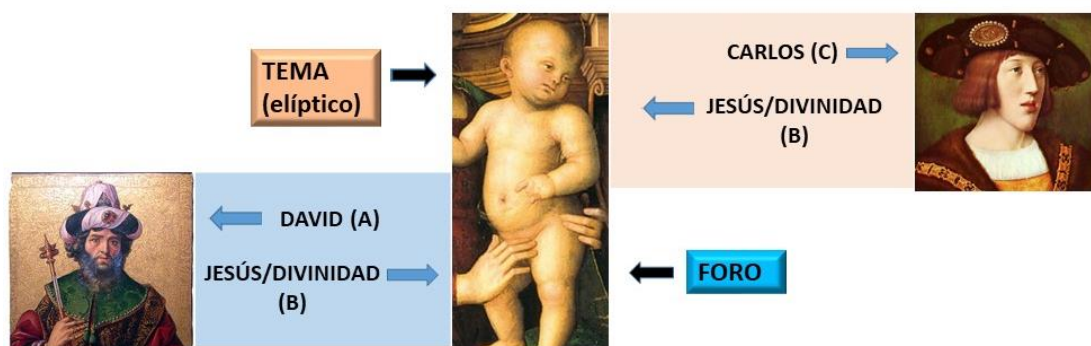


Fig. 98. Analogía de tres términos David-Jesús-Carlos, derivada de una ilustración del *Breviarium*.

Fuente. Creación propia.

Por tanto, al aparecer junto al monarca israelí, no sólo se produce una transferencia de atributos y valores hacia el propio Carlos, sino que además se beneficia, como él, de la bendición de Cristo a su persona y a su estirpe.

Es, en definitiva, una actualización del Pacto Davídico, pues al igual que Dios (A) lo selló con David (B), Cristo (C) hace lo propio con Carlos V (D), con el monarca hebreo como sublime testigo. Es un claro juego de identificación entre sendos linajes que se ve fortalecido a través de las analogías y de la *correction d'image* que hábil y sabiamente ha diseñado el autor.

<sup>814</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo...*, 325.

#### 6.4.2. *Officium Salomonis* (1520)

Efectuando una ordenación estrictamente cronológica, el primer volumen bibliográfico que llegaría a manos del Habsburgo es el *Liber trium officiorum ex Salomone secundum usum Caroli V Imperatoris* (1520), conocido como *Officium Salomonis*. De factura flamenca, y depositado en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, fue un regalo del impresor Roberto de Keyser, amigo personal de Erasmo de Rotterdam, quien en palabras de Ana Domínguez Rodríguez “(...) se lo ofreció al emperador en el año 1520 con ocasión de su visita a Gante”<sup>815</sup>, adonde acudiría en el transcurso de su viaje a Aquisgrán para recibir la corona del Sacro Imperio.

Palma Martínez-Burgos García añade que esta obra “(...) narra la partida de Carlos a Gante para proceder a la coronación de Aquisgrán desde el puerto de La Coruña”, aunque su principal fortaleza reside en ser un claro “(...) ejemplo del simbolismo bíblico que se está forjando en torno a la imagen religiosa del emperador”<sup>816</sup>. Según Ana Domínguez Rodríguez, la constante presencia de David y de Salomón tanto en el texto como en las miniaturas de esta obra no es casual, y así lo justifica Fernando Checa: “(...) ambos personajes ejemplifican aspectos típicos de la imagen de Carlos, como son la Sabiduría y la Clemencia”<sup>817</sup>, sentencia.

En sus miniaturas aparecen, a nuestro criterio, tres tipos de escenas: las puramente bíblicas, como el sueño (f.9r) y el juicio de Salomón (f.11r), o la adoración del becerro de oro y la entrega a Moisés de las Tablas de la Ley (f.14r); en segundo lugar se hallarían aquéllas que presentan un carácter histórico y narrativo, caso de Carlos a bordo de una nave que parte de La Coruña tras la conclusión de las Cortes celebradas en aquella ciudad y en Santiago (f.7r) y su posterior llegada a Gante (f.29r); y por último las que, teniendo a Carlos como protagonista, muestran un carácter bien religioso, con el Habsburgo portando una antorcha y siguiendo a un sacerdote que lleva una custodia (f.26v) o arrodillado ante un altar (f.19r), bien político, situándolo entre sus abuelos paternos, Maximiliano y María, en un entorno arquitectónico que recuerda al templo de Jerusalén (f.22v) y junto a los reyes David y Salomón (f.23r).

---

<sup>815</sup> Ana Domínguez Rodríguez, “El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo”, *Reales Sitios* 83 (1985): 23.

<sup>816</sup> Palma Martínez-Burgos García, ficha del *Officium Salomonis* en el catálogo de la exposición *Carolus...*, 215.

<sup>817</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 151.

Este tercer grupo es el que presenta un mayor interés desde el punto de vista analógico. Y en concreto, las dos últimas miniaturas mencionadas (Fig.99) son las que mejor sintetizan la analogía del emperador con el rey David y con su hijo y sucesor. Dado que ambas conforman una doble página ilustrada, es conveniente considerar el programa iconográfico y el diseño en su conjunto, aunque inicialmente efectuaremos una descripción parcial de los recursos que cada una de ellas ofrece.



**Fig. 99.** Doble página ilustrada que, a través de la analogía, combina el contenido político y el religioso. A la izquierda (f.22v), Carlos aparece entre sus abuelos Maximiliano y María; a la derecha (f.23r), junto a los reyes David y Salomón.

**Fuente.** *Officium Salomonis*, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España.

La más explícita de ambas (f.23r), que sirve para ilustrar un fragmento en lengua latina del *Primer Libro de los Reyes*, muestra al emperador sentado en un trono con los dos reyes de la Casa de Judá a derecha e izquierda (Fig.100), generándose con esta escena una analogía por presencia o proximidad, al coexistir en un mismo plano las imágenes de Carlos, David y Salomón. Además, con ella se ilustra el versículo 1 del capítulo 5, que se reproduce en latín:

Salomon autem erat in ditione sua habens omnia regna a Flumine usque ad terram Philisthim et ad terminum Aegypti offerentium sibi munera et servientium ei cunctis diebus vitae eius (1Re 5, 1)<sup>818</sup>.

No parece casual la analogía entre el contenido de un texto bíblico que alude a un rey poderoso, que gobernó largo tiempo sobre un territorio vasto y heterogéneo, y los auspicios políticos para un Carlos que iba a ser coronado emperador. Por tanto, su selección para el *Officium Salomonis* no se ceñiría a razones litúrgicas, sino más bien dinásticas y propagandísticas.



**Fig. 100.** Miniatura del manuscrito *Salomonis tria officia ex sacris...* (f.23r), de Pedro de Gante. La ilustración superior recoge al emperador Habsburgo entre los reyes David y Salomón. El texto (der.) corresponde a 1Re 5, 1.

**Fuente.** Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España.

En la parte inferior de la ilustración (Fig.101) aparece una escena con la procesión de entrada de David en Jerusalén tras obtener la victoria sobre Goliat y los filisteos,

<sup>818</sup> Traducido al castellano, el versículo reza: “Salomón dominaba en todos los reinos, desde el río Eufrates hasta el país de los filisteos y hasta el término de Egipto; todos le pagaban tributo y estuvieron sometidos a él durante toda su vida”.

representada de acuerdo a lo descrito en el capítulo 18 del *Primer Libro de los Reyes*, donde David, precediendo a un grupo de caballeros y acercándose a unas damas elegantemente ataviadas, porta la cabeza de Goliat sobre la punta de su espada<sup>819</sup>. Todos ellos visten de acuerdo con los cánones estilísticos de la Baja Edad Media y Primer Renacimiento, llevándose a efecto una *correction d'image*, siguiendo a Bréhier, y acentuándose con ella la identificación entre un Carlos que lidera a las huestes y obtiene la victoria con el rey David en el episodio bíblico que se narra.



**Fig. 101.** Detalle de la miniatura presente en el folio 23r, donde se representa a David al frente de sus huestes entrando en Jerusalén y mientras porta la cabeza de Goliat, clavada en un sable. Tanto los caballeros como las mujeres músicas y cantoras están ataviadas a la manera propia de la época en que fue compuesto el manuscrito.

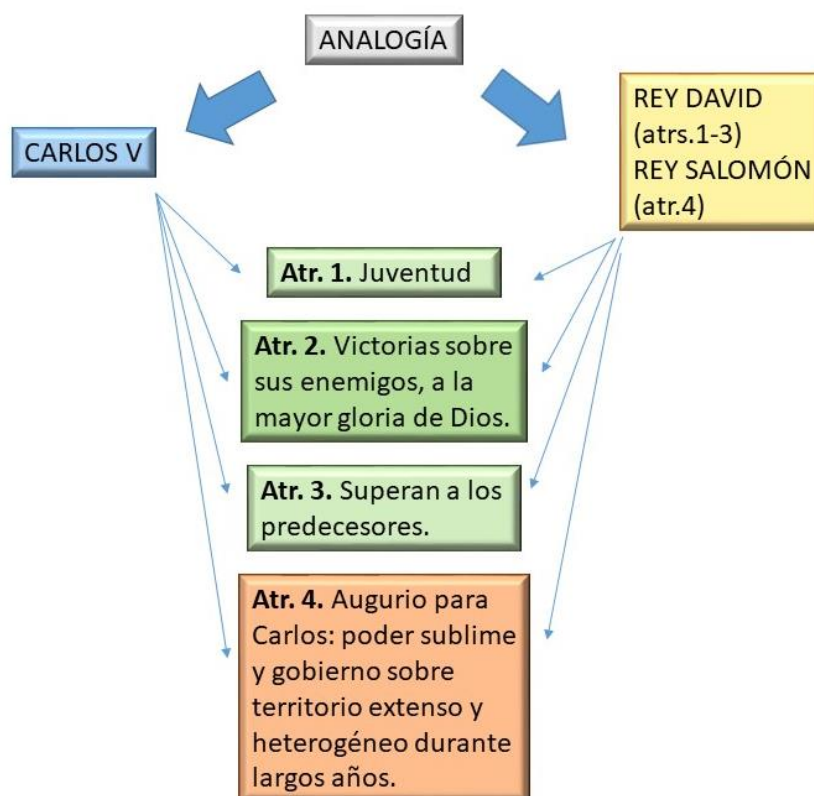
**Fuente.** Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España.

Debajo de la misma, como puede observarse, una orla recoge la expresión latina “Percusit Saul mille et David decem millia”, fragmento del versículo 7, capítulo 18 del *Primer Libro de Samuel* donde un coro de mujeres alaba a un joven David, vencedor de Goliat y artífice de la victoria israelita sobre los filisteos; así, usando la expresión “Saúl mató a mil, David a diez mil” comparaban sus hazañas con las del veterano Saúl, rey en aquel momento y antecesor del hijo de Jesé en el trono de Israel. Se alude, en consecuencia, a la superación de las hazañas que realizaron sus predecesores.

Por tanto, con esta ilustración y el versículo que la acompaña se gesta una analogía completa con David, de acuerdo con la terminología aportada por David P. Wright, ya que el rey de Judá y el Habsburgo compartirían tres atributos, como puede apreciarse en la figura 102. Asimismo, existe una analogía incompleta con Salomón, compartiendo

<sup>819</sup> Louis Réau manifiesta que esta procesión de entrada en Jerusalén prefigura a la del propio Cristo. En *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo 1. Volumen 1. Traducción de Daniel Alcoba (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007), 309.

ambos un atributo (el número 4), de carácter textual. Todo ello, unido a la analogía por presencia y proximidad al coexistir en una misma imagen las figuras de David, Salomón y Carlos, según explicamos, y la *correction d'image* ya descrita en la escena horizontal.



**Fig. 102.** Esquema analógico David/Salomón – Carlos V, de acuerdo con la ilustración del folio 23 r que aparece en el *Officium Salomonis*. La información proporcionada por la miniatura y el texto que la acompaña permite establecer una analogía completa con David, formada por tres atributos, y otra incompleta con Salomón, basada en el atributo n°4.

**Fuente.** Creación propia.

Con todos estos recursos, el *Officium Salomonis* lanza un doble mensaje analógico: el joven Carlos, como ocurre con aquel David casi adolescente en el episodio que narra Samuel, no sólo está llamado a protagonizar grandes logros a la mayor gloria de un Dios que le ha elegido, sino también a superar los hitos alcanzados por sus predecesores. Camino que, sin duda, ya habría comenzado a recorrer cuando se gestó este manuscrito al ser ya reconocido rey de España, rey de Romanos y, poco después, emperador electo.

La segunda ilustración de nuestro interés presente en el *Officium*, conocida como genealogía o apoteosis del emperador (f.22v), proyecta en Carlos atributos que de nuevo tienen su origen tanto en David como en Salomón, pues a juicio de Palma Martínez-

Burgos García se acude a ellos “para forjar un verdadero icono tipológico en torno a los conceptos que [ambos] personifican”<sup>820</sup> (Fig.103).



**Fig. 103.** Genealogía o apoteosis del emperador (f.22v). Detalle. *Officium Salomonis*.

**Fuente.** Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España.

Enmarcando la imagen en su conjunto aparecen tres arcos –uno de mayor envergadura que se sobrepone a los otros dos, englobándolos- decorados con elementos vegetales en el intradós, y sustentados a izquierda y derecha sobre dos grandes columnas que simbolizan, respectivamente, a Alemania y España.

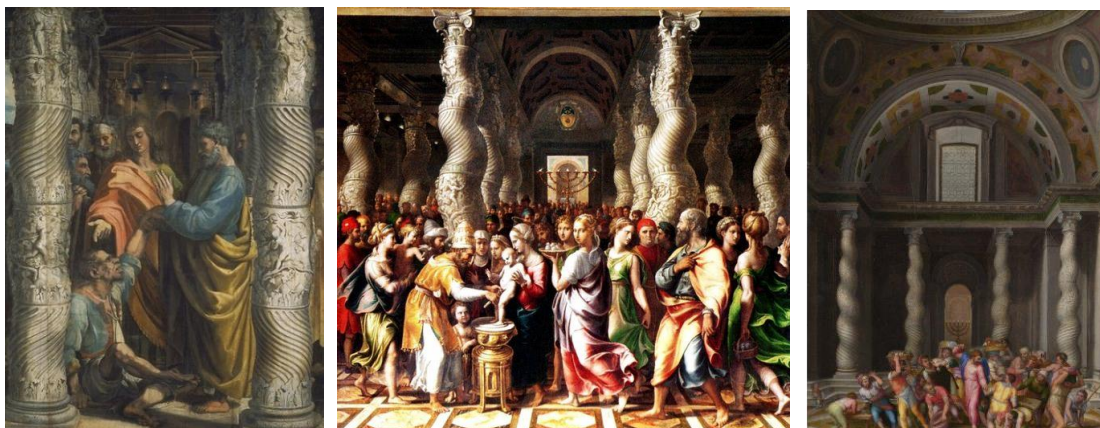
En este punto es fácil apreciar otra analogía de corte salomónico, pues de acuerdo con la tradición judía y cristiana recogida en el *Primer Libro de los Reyes* (1 Re 7, 13-22) el pórtico del templo de Salomón estaba flanqueado por dos columnas, una llamada Yakín (Firmeza) y la otra Boaz (Fuerza). Observamos por tanto que dos pilares sustentan el imperio, Alemania y España, y otros dos hacían lo propio con el templo jerosolimitano.

Por otra parte, si bien es cierto que el carácter espiral de las columnas denominadas salomónicas eclosionó fundamentalmente en el periodo barroco, existen notables precedentes en el siglo XVI que vinculaban esta concepción estética al templo de Jerusalén. Se aprecia, por ejemplo, en el cartón de Rafael donde San Pedro cura a un paralítico (Fig.104.1), depositado actualmente en el Victoria & Albert Museum de Londres; también en algunas creaciones de Giulio Romano, como ‘La circuncisión de Jesús’ (Fig.104.2), creada hacia 1522 y, por consiguiente, casi coetánea de la miniatura

<sup>820</sup> Palma Martínez-Burgos García, ficha del *Officium Salomonis*..., 215.



que analizamos; o en ‘La purificación del templo’ (Fig.104.3), obra algo posterior de Marcello Venusti (1512-1579).



**Fig. 104.** De izquierda a derecha, La curación del paralítico (Fig.104.1), Rafael Sanzio, ca.1515-1516; La circuncisión de Jesús (Fig.104.2), Giulio Romano, ca.1522; y La purificación del templo (Fig.104.3), obra de Marcello Venusti. En todas estas imágenes del Quinientos, dos de ellas casi coetáneas de la miniatura, la acción se enmarca entre columnas salomónicas.

**Fuentes.** Victoria & Albert Museum, Londres, Reino Unido - Musée du Louvre, París, Francia - National Gallery, Londres, Reino Unido.

Asimismo, Ana Domínguez recoge una curiosa interpretación de la distribución de espacios que origina el bosque de columnas, y al observar que forjan cinco naves las pone en relación con las plantas de las catedrales de Granada y Toledo: “Ambas emulaban el templo de Salomón que se podía identificar, según interpretaciones de la época un tanto idealistas, con las cinco naves de la basílica del Santo Sepulcro”<sup>821</sup>, afirma.

Por consiguiente, la escena tendría lugar en el templo de Salomón, cuyas dos principales columnas serían España y Alemania, y donde un bosque de columnas espirales, salomónicas, gestan las cinco naves que caracterizan al citado espacio sacro.

Volviendo a la ilustración que nos ocupa, puede observarse que en un plano inferior aparecen otras dos columnas acanaladas, simbolizando a Austria y Borgoña. Encima de sus capiteles se erigen dos figuras: a la izquierda Maximiliano I, abuelo de Carlos y su predecesor al frente del Sacro Imperio, y a la derecha su esposa María de Borgoña. La identificación de ambos puede efectuarse a través de sendos recursos heráldicos.

Desde Maximiliano y María parten las ramas de un árbol genealógico integrado por quienes aparentan ser, a la izquierda, Felipe I de Castilla y su hijo, el infante Fernando, mientras que a la derecha se ubican las hermanas de éste, Leonor, Isabel, María y Catalina,

<sup>821</sup> Ana Domínguez Rodríguez, “El *Officium Salomonis* de Carlos V...”, 25.

así como su madre, Juana I de Castilla, y su tía Margarita de Austria. Una genealogía que, a la luz de lo descrito, es la del mismo Salomón.

En el cénit, rematando el parteluz y en la zona más elevada de la ilustración aparece Carlos, sentado en un trono dorado a semejanza del que ocupaba el hijo de David y Betsabé, pues como recoge el *Primer Libro de los Reyes* estaba recubierto “de oro finísimo” (1 Re 10,18): “El monarca preside en lo alto como sabio”<sup>822</sup>, señala Domínguez. De hecho, sobre la cabeza del nuevo Rey de Romanos figura el vocablo “Sapientia”, virtud salomónica por antonomasia, mientras que otras cuatro aparecen dispersas a su alrededor, todas ellas exigibles a un rey ejemplar: *iusticia*, *clementia*, *liberalitas* y *vigilantia*.

Carlos viste ropajes idénticos a los de su abuelo: manto de armiño, capa de color crema y sombrero, algo que podría ser interpretado como signo de continuidad política y dinástica. Todos los rostros se giran hacia Carlos con gestos casi reverenciales, mientras que él sujeta un libro cerrado con la mano izquierda, probablemente el Evangelio, y su espada con la derecha. Si se tratara de la Buena Noticia de Jesucristo, la simbología resultaría nítida: en Carlos confluyen la defensa del imperio (espada) y de la Iglesia (libro), el legado político y la voluntad de Dios, misión sublime que entronca perfectamente con la reedición del conocido como Pacto Davídico que Dios ya ofreció a David, y más tarde a Salomón:

Si caminas en mi presencia con pureza y rectitud como tu padre David, cumpliendo todo lo que te he mandado y observando mis leyes y mandamientos, consolidaré para siempre tu trono real (...) No te faltará un descendiente en el trono de Israel (1 Reyes 9, 4-5).

Sólo cumpliendo la voluntad de Dios se garantiza la pervivencia en el trono de un descendiente de David y de Salomón. Esta interpretación en torno al valor del factor religioso en la acción de gobierno también casa con los preceptos que Erasmo, instructor de Carlos y amigo personal de Keyser, el impresor que obsequió al joven monarca con esta obra, expuso en su *Institutio Principis Christiani* (1516). Decía el de Rotterdam:

---

<sup>822</sup> *Ibidem*

El príncipe formado en la doctrina de Cristo y en la salvaguardia de la sabiduría nada estimará más (...) [que] la felicidad de su pueblo al que debe amar y cuidar como a un cuerpo único<sup>823</sup> (...) de tal modo que merezca la aprobación de Cristo, que ha de juzgarlo<sup>824</sup>.

Esta interpretación adquiere más fuerza al tratarse de una miniatura donde la cuestión genealógica está muy presente, según se ha explicado, pues al mandato divino, de carácter universal, se suman las exigencias para reeditar el Pacto Davídico. La imagen de disposición triangular que conforman Carlos, Maximiliano y María se asemeja a una *déesis* (Fig. 105), donde el joven Habsburgo ocuparía la posición central, correspondiente a Cristo, descendiente de Salomón y de David.



**Fig. 105.** De izquierda a derecha, ejemplo de deesis que figura en la portada principal de la Basílica de San Marcos, Venecia, siglo XIII, y parte superior de la miniatura conocida como apoteosis o genealogía de Carlos V en el *Officium Salomonis*.

**Fuentes.** <[www.freepik.es](http://www.freepik.es)> y Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España.

Por tanto puede observarse que, si bien en el folio contiguo la preponderancia analógica recae sobre David, en éste ocurre lo propio con Salomón. Además, Ana Domínguez Rodríguez opina que en esta miniatura “(...) Hay una clara alusión al dominio del mundo”<sup>825</sup>, acentuado por la proliferación de columnas que sustentan el nombre de territorios en poder de los Habsburgo y, dando un paso más allá, también por la presencia de dos seres que hacen sonar sus trompetas y de las que emana el lema “Plus Oultre” de

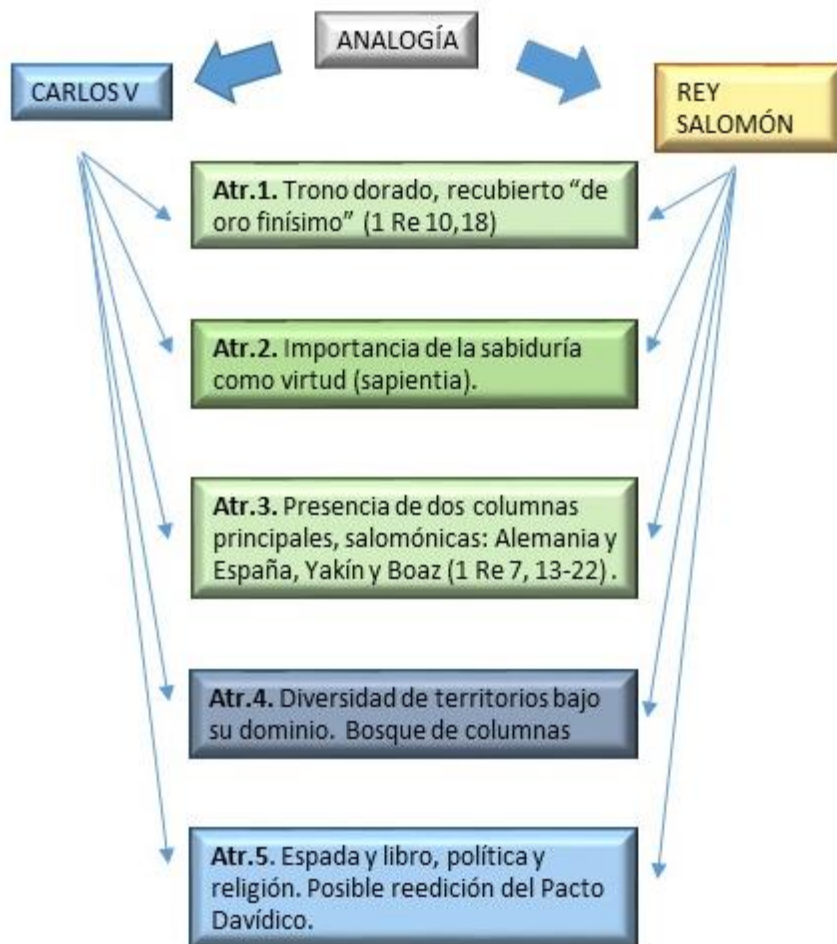
<sup>823</sup> Estas referencias a pueblo y a cuerpo único poseen indudables resonancias al capítulo 12, versículo 20, de la *Primera Carta a los Corintios*, donde en relación al Pueblo de Dios, se afirma: “Por eso, aunque hay muchos miembros, el cuerpo es uno”. Erasmo, por tanto, cree que Carlos, como príncipe cristiano, debe ejercer el buen gobierno que emana de la sabiduría y de Cristo, fusionándose, como en la miniatura con la espada y el libro, la fe y la acción al frente del reino.

<sup>824</sup> Erasmo de Rotterdam, *Educación del príncipe cristiano* (Madrid: Tecnos, 2018), 159.

<sup>825</sup> *Ibidem*

Luigi Marliano, también relacionado con columnas (en este caso de Hércules, figura muy vinculada a la realeza en España). Esas alusiones de carácter territorial sólo adquieren sentido pleno cuando se ponen en consonancia con el versículo del *Primer Libro de los Reyes* presente en el folio 23r, y que ya ha sido descrito.

Por consiguiente, el esquema analógico Carlos-Salomón que se deriva de la miniatura presente en el folio 22v sería el siguiente:



**Fig. 106.** Descripción de atributos en la analogía Carlos V – rey Salomón.

**Fuente.** Creación propia.

Entendemos, por consiguiente, que se produce otra analogía completa, con cinco atributos compartidos entre ambos monarcas, haciendo referencias a asuntos tan diversos como el trono, el Pacto Davidico, la importancia de la sabiduría en la acción de gobierno o la diversidad de territorios que se hallaban bajo sus respectivos dominios, si bien este último atributo adquiere mayor fortaleza y sentido al complementarse con el atributo número 4 (1 Re 5, 1) del folio anejo 23r, ya descrito.

### 6.4.3. *Gestorum Caroli Quinti Romanorum Imperatoris (1531)*

Este manuscrito de andanzas depositado en la Bibliothèque Royale Albert Ier de Bruselas (Ms III 1161) es, pese a resultar todavía sustancialmente desconocida entre los estudiosos españoles, otra obra de referencias para el análisis de las conexiones analógicas establecidas entre el rey David y Carlos V. Sin embargo, y a diferencia de las dos anteriores, en que el público destinatario de las obras bibliográficas era el propio emperador, aquí se introduce una modificación sustancial: de acuerdo con nuestras investigaciones, y a diferencia de lo que exponen autores como Checa o Mínguez<sup>826</sup>, su ejecución corre a cargo de un inidentificado F.T., que la hizo para el clérigo Eberhard van der Mark, conocido en el ámbito hispano como Erard de la Marck e incluso Erardo de la Marca<sup>827</sup> (1472-1538) y quien llegó a ser arzobispo de Valencia y príncipe-obispo de Lieja.

Por lo que respecta al contenido, narra las andanzas imperiales hasta 1531, año de su composición. Como explica Víctor Mínguez, relaciona “cada suceso carolino con episodios de la vida de Cristo y del rey David”<sup>828</sup>, de manera que junto a los mismos aparecen citas neotestamentarias o veterotestamentarias que, a juicio del autor, guardan una relación con lo descrito; y es precisamente el establecimiento de esa constante analogía lo que Fernando Checa considera “propósito esencial de la obra”<sup>829</sup>. Por tanto, la intencionalidad propagandística y, en cierto sentido, también mesiánica de ese recurso, motor discursivo del *Gestorum...*, estaría fuera de toda duda.

Este autor remarca además que ese tono profético es apreciable en sus páginas ya desde el dibujo inicial, “en el que aparece una sibila con un estandarte de Carlos V”, debajo de la que figura una inscripción en latín: “David Rex fortis Imperator potes; Carolis fortis

---

<sup>826</sup> En la bibliografía española consultada existe una cierta confusión en torno a esta obra. Víctor Mínguez se refiere a ella como “manuscrito escrito por Erard de la Mark” (en Víctor Mínguez, *Visiones...*, 38), y en idénticos términos se expresa Fernando Checa en al menos dos de sus trabajos: “Su autor es Erard de la Mark” (en Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 153) y “obra de Erard de la Mark” (en Fernando Checa, “(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V...”). Sin embargo, la documentación disponible en la *Bibliothèque Royale Albert Ier* de Bruselas habla de un manuscrito no por, ni obra de, sino realizado para el cardenal de la Mark, e incluso en el propio cuerpo de la obra existe una epístola-dedicatoria al prelado. De acuerdo con esas mismas referencias, el autor no identificado de este manuscrito de andanzas respondería a las siglas F.T.

<sup>827</sup> Bajo esa denominación aparece en el *Diccionario Biográfico electrónico* (DB-e) de la Real Academia de la Historia, como puede comprobarse en <<https://dbe.rah.es/biografias/59499/erardo-de-la-marca>> [Consultado: 07/11/2021].

<sup>828</sup> Víctor Mínguez (Ed.), *Visiones de la monarquía hispánica* (Castellón: Universitat Jaume I, 2007), 38.

<sup>829</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 153.

potens rex gloriae virtutum dominus”<sup>830</sup>. Hay varios aspectos en esta imagen que merecen ser destacados. Primeramente se observa una *correction d’image*, siguiendo la terminología de Bréhier, en la aparición de la sibila con el estandarte de Carlos V; ahora bien, ¿con qué motivo? Afirma Paulette Gabaudan que a finales del siglo XV y principios del XVI se produjo una “proliferación de sibilas”<sup>831</sup> vinculada probablemente a una voluntad compartida por todos: “(...) el deseo de retorno a la edad de oro, prometida por la sibila, por obra de un emperador mesiánico; el deseo de restablecer la unidad perdida y devolver la paz y la justicia al mundo”<sup>832</sup>, manifiesta. Idéntico planteamiento que el poeta vallisoletano Hernando de Acuña recoge en un conocido soneto dedicado al propio emperador<sup>833</sup>:

Ya se acerca, Señor, o ya es llegada  
la edad gloriosa en que promete el cielo  
una grey y un pastor solo en el suelo  
por suerte a vuestros tiempos reservada;

ya tan alto principio, en tal jornada,  
os muestra el fin de vuestro santo celo  
y anuncia al mundo, para más consuelo,  
un Monarca, un Imperio y una Espada;

ya el orbe de la tierra siente en parte  
y espera con toda vuestra monarquía,  
conquistada por vos en justa guerra,

que, a quien ha dado Cristo su estandarte,  
dará el segundo más dichoso día  
en que, vencido el mar, venza la tierra.

Como puede observarse, las referencias a la “edad gloriosa”, los principios bíblicos “una grey y un pastor”, alusiones a la unidad como las presentes en el octavo verso (“un Monarca, un Imperio y una Espada”) o menciones explícitas a la legitimidad que viene

---

<sup>830</sup> *Ibidem*

<sup>831</sup> Paulette Gabaudan, *El mito imperial. Programa iconográfico en la Universidad de Salamanca* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998), 107.

<sup>832</sup> *Ibidem*

<sup>833</sup> John H. R. Polt, citando a José María de Cossío, opina que las alusiones presentes en esta composición estrófica “permiten situar su composición en los días de la toma de Túnez, es decir, hacia 1535” (en “Una fuente del soneto de Acuña «Al Rey nuestro señor»”, *Bulletin Hispanique* 64, n.3-4 (1962): 221. Hablaríamos, por tanto, de una creación algo posterior al *Gestorum...*, aunque sin duda imbuida del mismo espíritu triunfalista.

de Dios (“(...) a quien ha dado Cristo su estandarte”) inciden particularmente en la ilustración que nos ocupa y, por extensión, en la temática de todo el *Gestorum*... Recurrir a esa *correction*, y poner el estandarte de Carlos V en manos de la sibila, es el modo más explícito de certificar que ese emperador y pastor de la grey no es otro que el Habsburgo; visión que, a juicio de John H.R. Polt impregnaba el ambiente de la época:

Carlos había dado nuevo esplendor a su corona e iba conquistándose en América un imperio sin igual en el viejo mundo. ¿Cómo no habían de soñar los hombres que presenciaban aquellas empresas, que tomaban parte en ellas, con ver restaurada la monarquía universal que el humanismo renacentista les mostraba en César Augusto? ¿Cómo no habían de soñar con la unidad religiosa por la cual se vertía tanta sangre y que precisamente por haberse roto les parecería más deseable que nunca?<sup>834</sup>.

Ese deseo colectivo al que se refieren tanto Gabaudan como Acuña ya aparece profetizado desde la Roma clásica; por citar un ejemplo, en boca de la sibila que se manifiesta en los primeros versos de la égloga IV presente en la virgiliana *Bucolica*:

Vltima Cumaei uenit iam carminis aetas;  
Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo;  
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,  
Iam noua progenies caelo demittitur alto<sup>835</sup>.

Dante Alighieri, en su *De Monarchia* (libro I, capítulo XI), explica nítidamente el contenido de estos versos virgilianos:

En efecto, a la justicia se le llamaba ‘Virgen’ y también se la denominó ‘Astrea’. ‘Reinos de Saturno’ se llamó a la edad más feliz, que también recibió el nombre de ‘Edad de oro’. La justicia más poderosa se da solamente bajo la autoridad del Monarca; por consiguiente, se requiere la Monarquía o el Imperio para la mejor organización del mundo<sup>836</sup>.

Por tanto el buen gobierno, que logrará el regreso de la Virgen-Justicia y, con ella, el establecimiento de una nueva edad de oro, sólo sería posible bajo una forma de gobierno

---

<sup>834</sup> John H.R. Polt, “Una fuente del soneto de Acuña «Al Rey nuestro señor»”, *Bulletin Hispanique* 64, n.3-4 (1962): 222.

<sup>835</sup> Traducción: “Vino por fin del poema de Cumas la edad culminante; larga cadena de siglos emerge en un nuevo comienzo; vuelve la Virgen de nuevo y de nuevo el imperio saturnio, ya descendencia novel desde el cielo elevado nos mandan”. En Virgilio, *Bucólicas*, edición bilingüe de Vicente Cristóbal (Madrid: Cátedra-Letras Universales, 2021), 140-141.

<sup>836</sup> Dante Alighieri, *Monarquía*, estudio preliminar, traducción y notas de Laureano Robles Carcedo y Luis Frayle Delgado (Madrid: Tecnos, 2009), 19.

muy concreta que la sibila de este *Gestorum Caroli Quinti...* anticipa y sitúa en la figura de Carlos.

Sin embargo, desde la perspectiva analógica que nos ocupa, la imagen más reveladora y de mayor contenido davídico es la que aparece en el frontispicio del manuscrito (Fig.107), y que podría estructurarse en tres franjas, como se aprecia.



Fig. 107. Imagen del frontispicio del manuscrito *Gestorum Caroli Quinti...*

Fuente. Fotografía del autor.

En la superior, justo debajo del párrafo que da título al libro, entre mensajes de loas a la realeza de Cristo y rodeado por una filacteria donde aparece el aforismo “Super Omnia Praecellens Veritas”, propio de motivos heráldicos, figura un Niño Jesús nimbado que sujeta con su mano derecha el orbe tripartito (Fig.108).





**Fig. 108.** Detalle del Niño Jesús nimbado, y rodeado por una filacteria, que sujeta el globo tripartito.

**Fuente.** Fotografía del autor.

Se trata de una de las insignias imperiales, junto al cetro, la espada y la corona, como puede apreciarse en el frontispicio (Fig. 109.1) de *Elucidatio in omnes psalmos*, de Frans Titelmans (Amberes, 1531), donde en palabras de Víctor Mínguez “un elocuente grabado evoca el significado de la corona imperial recién adquirida”<sup>837</sup>, y al igual que ocurre en la ilustración que nos ocupa, una mano divina sujeta la espada imperial, que en este caso es entregada a Carlos con el encargo, personal y directo a través de una filacteria que emana del mismo Dios, de luchar para defender al pueblo elegido de sus adversarios (“Accipe sanctum gladium manus a Deo, in quod deiinces aduersarios populi mei”), algo que a nuestro juicio refuerza el carácter mesiánico carolino y su relación analógica con David. El mandato, dada la fecha de la publicación del *Elucidatio...*, podría interpretarse como una alusión al turco o al protestantismo incipiente.

Por consiguiente, en ambos casos el autor ha integrado este elemento (signo imperial en manos del Hijo de Dios) para trasladar gráficamente al emperador una legitimidad a su revestimiento de poder que le llega de las alturas.

En el mismo frontispicio del *Gestorum...* también aparece Carlos V portando en sus manos el globo tripartito (Fig. 109.2). No se nos antoja casual la analogía entre Cristo y el emperador, basada en la autoridad, vinculada a través de ese símbolo y focalizada, a

---

<sup>837</sup> Víctor Mínguez, “Sine Fine: Dios, los Habsburgo y el traspaso de las insignias de poder en el Quinientos”, en *Libros de la Corte.es*. Monográfico 1 (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE), 2014), 166.

nuestro juicio, en el origen divino del poder que desempeña el Habsburgo y en la legitimidad con que lo ejerce.



**Fig. 109.** Grabados con ilustraciones carolinas. A la izquierda, el Habsburgo recibe la espada imperial de manos del mismo Dios (Fig.109.1), en imagen que Víctor Mínguez ubica en el frontispicio del *Elucidatio in omnes psalmos*; a la derecha, detalle del emperador ataviado con todos sus atributos (Fig.109.2) que figura en el *Gestorum*...

**Fuentes.** Imagen extraída del artículo “Dios, los Habsburgo y el traspaso de las insignias del poder en el Quinientos”, de Víctor Mínguez (izq.) y fotografía del autor (der.).

En la franja central, “enmarcando una imagen de la Virgen María, aparecen Carlos V y David, el primero con la espada y la bola del mundo, y el segundo con el arpa”, explica Mínguez<sup>838</sup> (Fig.110). La Madre de Jesús es representada con una iconografía inmaculista, coronada de estrellas y con la media luna bajo sus pies, tal y como es descrita la mujer que aparece en *Apocalipsis* 12, 1-2.

Además presenta una actitud orante, con el pelo suelto, pisando la cabeza de la serpiente y aludiéndose explícitamente al tópico de la *Mulier Fortis* o *Mujer Varonil*, que tiene su origen en el versículo 2 del capítulo 26 del *Eclesiástico*, “*Mulier fortis oblectat virum suum et annos vitae illius in pace implebit*”<sup>839</sup>, y asimismo estrechamente relacionado con *Proverbios* 31, 10-31, pasaje bíblico que sirvió de inspiración a Fray Luis de León para componer *La perfecta casada*. En línea con lo anterior, la simbología eclosiona en la

<sup>838</sup> Víctor Mínguez, *Visiones de la monarquía hispánica...*, 38.

<sup>839</sup> “Una mujer perfecta es la alegría del marido, que pasará en paz los años de su vida”. Traducción propia.

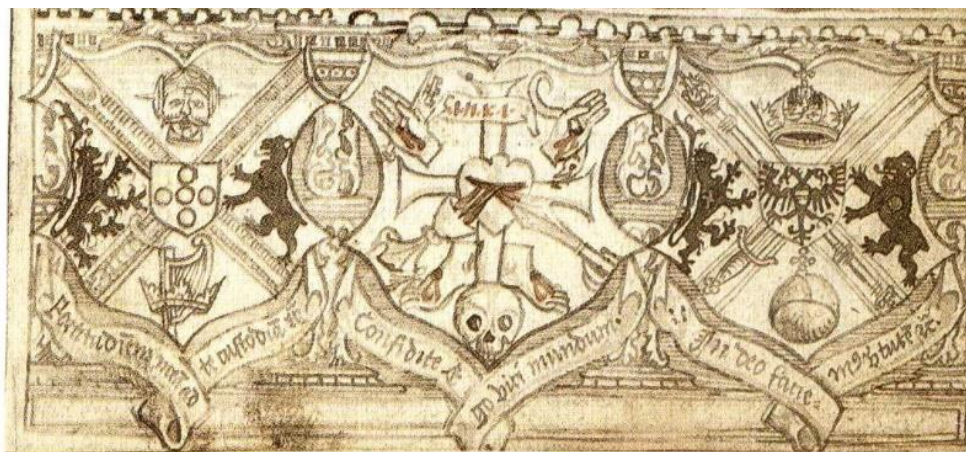
filacteria situada en el marco inferior de la imagen, que reza: “Fortis mulier caput serpentis contrivit”.



**Fig. 110.** María, representada como Mulier Fortis con la clásica iconografía inmaculista, entre el emperador Carlos V y el rey David.

**Fuente.** Fotografía del autor.

Sin embargo, la franja inferior de la ilustración es según nuestro punto de vista la más desconocida y, sin embargo, reveladora y original. En ella se plasman tres motivos heráldicos yuxtapuestos que simbolizan, de izquierda a derecha, a David, a Cristo y al propio Carlos V (Fig.111). La coexistencia de tales atributos en un mismo plano genera una analogía triple por presencia o proximidad que de algún modo refuerza el mensaje presente desde la cúspide de esta ilustración.



**Fig. 111.** Motivos heráldicos que ilustran el *Gestorum...*

**Fuente.** Fotografía del autor.

En el escudo de David aparecen tres atributos propios del monarca judaico: el arpa, la corona y la cabeza de Goliat. También un león y un oso rampantes, relacionados muy probablemente con el episodio recogido en el *Primer Libro de Samuel*, donde el propio David conversa con su predecesor Saúl; éste, ante la inminente llegada de Goliat y los demás filisteos, mostró sus dudas de que David fuera capaz de batirse con el gigante, afirmando: “(...) eres un muchacho, mientras que él es un guerrero desde su juventud” (1Sm17,33). La respuesta de David fue contundente: “Tu siervo ha matado leones y osos; y ese filisteo incircunciso será como uno de ellos, por haber desafiado a los ejércitos del Dios vivo” (1Sm 17, 36), añadiendo: “El Señor, que me ha librado de las garras del león y de las zarpas del oso, me librá de las manos de ese filisteo” (1Sm 17,37).

Podría tratarse, por tanto, de un motivo que alude a una solvencia, un valor y una capacidad no reñidas con la juventud: elementos que caracterizaron a David, y cuyo uso analógico con respecto al propio Carlos ya analizamos páginas atrás en el estudio del *Officium Salomonis*.

El escudo central, por su parte, recoge motivos fundamentalmente religiosos, no exentos de carga política. Sobre el fondo, como marco general, se percibe una cruz potenziada, escudo del Reino de Jerusalén, uno de los títulos carolinos, y que como tal figura en el blasonamiento del escudo imperial. Ésta descansa sobre la calavera de Adán, que según una tradición ampliamente recogida en la iconografía de la Edad Media, y presente por ejemplo en la *Legenda aurea* de Jacopo della Voragine, se vio impregnada por la sangre de Jesús crucificado y siendo, por consiguiente, redimido.

En la parte superior también aparecen las manos llagadas de Cristo, sujetando unas llaves y la voluta de un báculo episcopal, símbolos ambos de la Iglesia, mientras que más abajo la lanza de Longinos –muy vinculada a la Casa de Austria, que de acuerdo con Alfred Köhler aparecería representada en el retrato ecuestre de Carlos V ejecutado por Tiziano<sup>840</sup>- atraviesa el corazón del Salvador mientras que la sangre derramada se recoge en un cáliz. Los pies sangrantes de Cristo cierran la zona inferior del blasón.

Por lo que respecta al escudo carolino, en él figuran las cuatro insignias imperiales: de nuevo el orbe tripartito, que es representado por tercera vez en esta ilustración, así como la corona imperial, y la espada y el cetro que cruzados estructuran el blasón en cuatro

---

<sup>840</sup> Estas referencias serán desarrolladas debidamente en el capítulo sobre las polianalogías, donde será analizado el lienzo al que se refiere Köhler.

cuarteles y a su vez forman una cruz de San Andrés, apóstol declarado patrón de la Orden del Toisón de Oro por Felipe el Bueno. En el espacio central se sitúa el águila bicéfala, mientras que los cuarteles situados a derecha e izquierda son ocupados por un león y un oso rampantes, manteniéndose una simetría perfecta con el escudo de David. Es incuestionable que, como recurso iconográfico, la reiteración refuerza las conexiones analógicas entre Carlos y David.

Por último, las divisas inferiores recogen citas bíblicas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, en consonancia con el resto del manuscrito. Así, el escudo de David queda enmarcado por un fragmento del versículo 10 del salmo 59: “Fortitudinem meam ad te custodiam”, palabras pronunciadas por el predecesor de Salomón cuando Saúl mandó vigilar su casa para matarlo, y que explicitan la fe y la esperanza puestas en el Dios de Israel. Por su parte en el emblema de Jesús aparece una cita del Evangelio de Juan: concretamente el versículo 33 del capítulo 16, “Confidite ego vici mundum”, donde el Nazareno pide a sus discípulos que tengan fe y confianza frente a los problemas que hallarán en el mundo. Por último, la divisa carolina refleja una expresión presente en el versículo 14 del Salmo 108: “In Deo faciemus virtutem”, también canto de David, que alude a la fe en Dios como el principal motor para realizar proezas y deshacerse de los enemigos.

Como puede observarse las tres citas bíblicas tienen un punto común, y es que abandonarse en Dios, obrar con la fe puesta en su voluntad, es el camino hacia la victoria. Mensaje que adquiere una fortaleza especial, e incluso un cierto valor didáctico, cuando su destinatario, Erard de la Mark, es al mismo tiempo un alto clérigo, príncipe y una persona cercana al círculo del emperador: y sobre esa base, además, cobraría sentido la afirmación de Fernando Checa considerando que el *Gestorum*... es “una de las más significativas representaciones de la mitificación imperial como héroe religioso”<sup>841</sup>.

## 6.5. David en las armas imperiales

Al igual que sucede con el *Gestorum*..., y a diferencia de los otros dos manuscritos analizados, donde las analogías entre Carlos V, David y Salomón son equilibradas en número, en las armas carolinas que analizamos predomina la aparición de David,

---

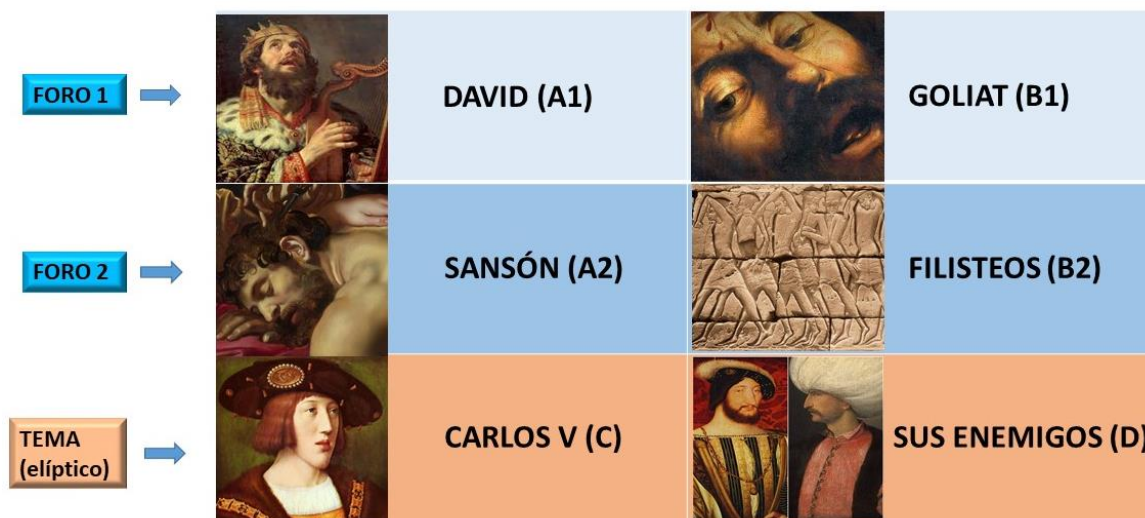
<sup>841</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe*..., 153.

probablemente porque en él reside, más que en su hijo, el arquetipo de rey fuerte y vencedor de sus enemigos.

Su presencia es transversal en toda la colección de armas encargadas, usadas y heredadas por el Habsburgo. Sin embargo, resulta más frecuente en los comienzos y a veces aparece asociada a Sansón, la otra gran figura bíblica que simboliza la fuerza. Así sucede con el programa iconográfico que figura en una barda de hacia 1520, conservada en la Real Armería, que se atribuye a Kolman Helmschmid (c.1470-1532), hijo del armero Lorenz Helmschmid (activo desde 1467, fallecido en 1516) y padre de Desiderius Helmschmid (1513-1579), dinastía que suministró sus mejores creaciones a su homóloga habsbúrgica.

En esta pieza se establece una doble analogía de origen bíblico (Fig.112): por una parte, Sansón lucha con los filisteos, mientras que por otra David, empuñando la famosa honda, se prepara para luchar contra Goliat. Ambos, como ya se ha expuesto, son exponentes de quienes cumplen la voluntad de Dios y luchan a su servicio contra los enemigos del pueblo elegido. Se trata, por consiguiente, de una analogía con Tema elíptico que cobra su sentido pleno cuando la barda es usada por Carlos, a quien se equipara con ambos héroes bíblicos en valor, fortaleza, lucha contra los enemigos y cumplimiento de la voluntad del Señor.

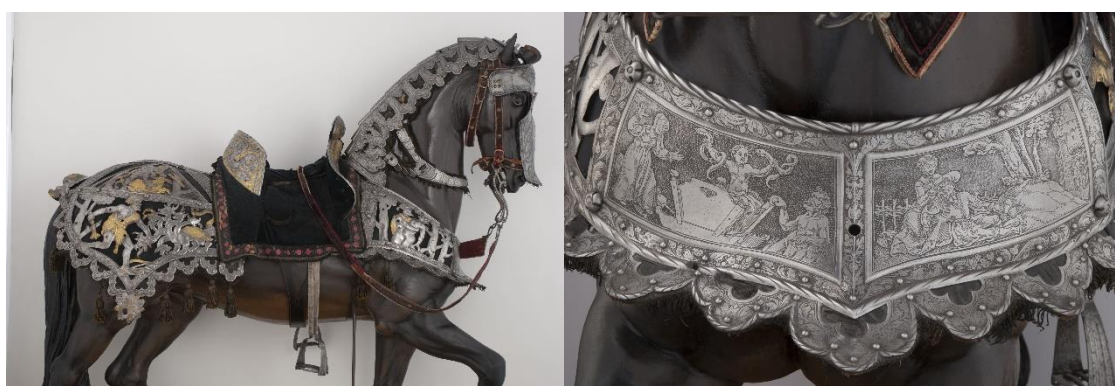
Aparecen asimismo leones en las pezoneras, que podrían ser una representación genérica de la fuerza, aunque nos inclinamos a pensar que la voluntad de Helmschmid era incidir en la analogía, dado que este animal está presente en la historia personal tanto de David como de Sansón, contribuyendo a glorificarles.



**Fig. 112.** Representación analógica de la armadura ecuestre de Carlos V, atribuida a Kolman Helmschmid y realizada hacia 1520. Como puede observarse, coexisten dos Foros (David fue a Goliat, y Sansón a los filisteos) mientras que el Tema aparece elíptico (como Carlos V a sus enemigos).

**Fuente.** Creación propia.

Algo anterior es la conocida como ‘Barda del emperador Maximiliano I’, realizada en torno a 1517-1518 y también atribuida a Kolman Helmschmid (Fig.113). Esta pieza, de acero bicolor, compendia perfectamente los valores estéticos de la caballería tardomedieval, síntesis perfecta de heroísmo clásico y bíblico, que aquí confluye en las figuras respectivas de Hércules y de Sansón.



**Fig. 113.** Barda de Maximiliano (atribuida a Kolman Helmschmid, ca.1517-1518). A la izquierda, vista general, donde pueden apreciarse dos de los trabajos de Hércules (matando a la hidra de Lerna y domando al toro de Creta), así como la lucha del héroe con Anteo; a la derecha, detalles del frente de la pechera, que recogen a Hércules niño estrangulando en la cuna a las serpientes que envió Hera para matarle (izq.) y a Dalila cortando el pelo de Sansón.

**Fuente.** Real Armería, Patrimonio Nacional. Madrid, España.

Es interesante, en este sentido, la contextualización que efectúa Álvaro Soler del Campo, y que de manera nítida conecta con el análisis mesiánico del *Gestorum Caroli Quinti...* que se ha efectuado en el apartado precedente:

En la época de Carlos V, en la frontera entre el medievo y la modernidad, el sueño de la caballería hacía referencia a un mundo más puro, a un ideal de virtudes caballerescas como la nobleza, el honor o la fortuna, virtudes que buscaban la justicia, la defensa de la fe y de la Iglesia, la eterna lucha y victoria del bien sobre el mal. Estos ideales de la caballería fueron heredados de un medievo que no había finalizado todavía<sup>842</sup>.

Ese contexto de evolución, de dinamismo ideológico que se adentra poco a poco en el Renacimiento sin dejar atrás lo medieval, halla en armaduras, bardas o rodela un soporte

<sup>842</sup> Álvaro Soler del Campo, “Las armas y el emperador”, en *Carlos V. Las armas y las letras* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000),108.

propagandístico indispensable: “Las armaduras eran elementos clave en la fijación de una imagen caballerescas porque remitían a los ideales de la antigua caballería y proyectaban en sus propietarios la deseada imagen heroica”<sup>843</sup>, añade Soler. ¿Cuáles eran esos ideales? Ciertamente, como expone Johan Huizinga, “las altas esperanzas puestas en el cumplimiento de los deberes de la nobleza (...) conducen a la idea de una aspiración a la paz universal, fundada en la concordia de los reyes, la conquista de Jerusalén y la expulsión de los turcos de Europa”<sup>844</sup>, aunque esos valores trascendentes, colectivos, no irían reñidos con los ideales estéticos –“fantasía multicolor”, los denomina este autor-, la sentimentalidad o las aspiraciones a la gloria y el honor que puede apreciarse en juegos y justas, por citar dos ejemplos.

Sin embargo, la combinación de elementos clásicos y cristianos en un contexto caballeresco no constituye una aportación novedosa de Carlos V, ni siquiera de su abuelo Maximiliano. Ya a mediados del siglo XV la corte napolitana de Alfonso V de Aragón, apodado ‘el Magnánimo’, alumbró la novela caballerescas *Curial e Güelfa*, de la que afirma Júlia Butinyà: “Encara cal apreciar com la fusió de les dues tradicions, clàssica i cristiana, s’ha consumat en un text nou”<sup>845</sup>. En efecto, la presencia dicotómica Fortuna-Providencia se complementa, de un lado, con la aparición de Júpiter, Dione o Juno, y de otro con el afamado *sermó* del *framenor* Sanglier, donde se entremezclan tópicos de tradición bíblico-medieval como el poder igualador de la muerte, el *ubi sunt?* y la *vanitas*.

Algo similar puede observarse en *Tirant lo Blanc*, una de las grandes novelas caballerescas del siglo XV peninsular y europeo, repleta de Humanismo y de conexiones estilísticas y textuales con clásicos como Lucano, Séneca o Petrarca, de un lado, y cuyo protagonista, Tirante, se presenta de otro “(...) como el paladín de la fe cristiana convirtiéndose, por ejemplo, a 44.327 moros (IV, 31) de un golpe, o liberando Constantinopla del peligro otomano (Y, 62)”<sup>846</sup>, en palabras de José Manuel Martín Morán.

---

<sup>843</sup> *Ibidem*

<sup>844</sup> Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Alianza, 2020), 87.

<sup>845</sup> “Todavía hay que apreciar cómo la fusión de las dos tradiciones, clásica y cristiana, se ha consumado en un texto nuevo”. Traducción propia. Júlia Butinyà, “Les noves aristocràcia i noblesa a les acaballes de l’Edat Mitjana a través de la novel·la catalana *Curial e Güelfa*”. *Mirabilia. Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages* 9 (2009): 309

<sup>846</sup> José Manuel Martín Morán, “Tópicos espaciales en los libros de caballería”. *Revista de Filología Románica* 8 (1991): 284.



## 6.6. El binomio Carlos V-Felipe II, proyección de David y Salomón en la Edad Moderna

Opina José Luis Gonzalo Sánchez-Molero que el año 1549 marca un punto de inflexión en la configuración del futuro rey Felipe II como un Salomón redivivo, hecho que a su vez fue “fruto de la glorificación del heredero de Carlos V que la propaganda imperial difundió durante el «Felicísimo viaje»”<sup>847</sup>, señala. Dado que el objetivo de este itinerario era presentarle como un sucesor digno de su padre tanto en los Países Bajos como en el Sacro Imperio, parecía lógico que la propaganda imperial recurriese a la analogía sucesoria David-Salomón para facilitar, y explicar, esa transición. A partir de entonces, y gracias en buena medida a esta iniciativa, se constituirá un binomio analógico sin precedentes en los reinos de España.

### 6.6.1. El *Felicísimo Viaje*, un auténtico muestrario analógico

Ciñéndonos exclusivamente a la analogía de Carlos V con el rey David, y de su augusto hijo con Salomón, es indudable que el muestrario más rico y más heterogéneo se registra en lo que Carlos José Hernando Sánchez denomina “(...) singular periplo que, siendo príncipe, el hijo de Carlos V había emprendido por indicación de éste para encontrarse con los pueblos que estaba destinado a gobernar”<sup>848</sup>. Se trató de un largo viaje realizado entre noviembre 1548 y julio de 1551 en un contexto que Carlos Gómez-Centurión sintetiza en estas palabras:

En aquel momento el príncipe Felipe tenía veinte años. Hacía más de cuatro que su padre le había dejado en Castilla como regente de los reinos españoles. Desde entonces se había casado, había enviudado y tenía un hijo varón. Pero nunca había salido de la península ibérica, ni conocía el resto de los territorios que conformaban los dilatados dominios de su padre<sup>849</sup>.

---

<sup>847</sup> José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, “Los orígenes de la imagen salomónica del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial”, en *Literatura e imagen en El Escorial. Actas del Simposium (I-IX-1996 al 4-IX-1996)*, coords. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 1996), 735-736.

<sup>848</sup> Carlos José Hernando Sánchez, “Prólogo”, en *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, Juan Christóbal Calvete de Estrella (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), XI.

<sup>849</sup> Carlos Gómez-Centurión Jiménez, “El felicísimo viaje del príncipe don Felipe, 1548-1551”, en *Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 1998): 83.

En este tiempo, Felipe visitó diferentes urbes y provincias de Italia, Países Bajos y Alemania: “El Emperador, enfermo en Augsburgo, había ideado este viaje con el fin de la presentación y jura del Príncipe como sucesor en cada una de las 17 provincias de los Países Bajos”, explica Cecilia Garnier<sup>850</sup>.

No es objeto de este estudio analizar el presunto “fracaso personal y político del príncipe en esta primera experiencia europea”<sup>851</sup> al que alude el profesor Gómez-Centurión, mostrando su desacuerdo con respecto a quienes han mantenido esta postura. Sí entendemos, por el contrario, que el trabajo de los cronistas, y la descripción pormenorizada de ambientes y repertorios iconográficos, nos ayuda a comprender mejor la transición de Carlos V a Felipe II y las herramientas propagandísticas que se emplearon a tal efecto, con la analogía ocupando entre ellas una posición preeminente.

Cronistas que, por otra parte, no escatiman elogios hacia la experiencia que vivió el heredero durante este tiempo. Un ejemplo se halla en Alfonso de Ulloa, que en su *Vita dell'invittissimo e sacratissimo imperator Carlo V* emplea las siguientes palabras para referirse al recibimiento que la ciudad de Mantua había preparado al Habsburgo:

La moltitudine della gente era tanta, che aspettauano per vedere la regal entrata, intertenendosi con riguardar gli archi trionfali, le statue & i motti, che u'erano, che non ni si poteba passar per le strade<sup>852</sup>.

De su visita a Bruselas, donde en palabras de Ulloa “fu riceuuto con ogni solennità”<sup>853</sup>, recuerda Fray Prudencio de Sandoval que “(...) a apearfe en el palacio Imperial, ya noche, la luz de las hachas era tanta, que parecia de día”<sup>854</sup>. La bienvenida, explica este autor, corrió a cargo de sus tías, las reinas viudas de Francia y Hungría, sentenciando: “Los regozijos y fieftas ya e dicho quien los escrue [referencia a Calvete de Estrella], que fueron tantos y tales que merecen particular hiftoria”<sup>855</sup>.

---

<sup>850</sup> Cecilia Garnier, “Fiestas en Europa en tiempos de Felipe II”, en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998): 269.

<sup>851</sup> Carlos Gómez-Centurión Jiménez, “El felicísimo viaje...”, 81.

<sup>852</sup> “Era tal la multitud de gente que esperaba para ver la entrada real, deteniéndose a mirar los arcos triunfales, las estatuas y los lemas que allí había, que ni se podía pasar por la calle”. Traducción propia. Alfonso Ulloa, *Vita dell'invittissimo e sacratissimo imperator Carlo V* (Venecia: Ad instantia di Lorenzo Pichi, 1581), 256.

<sup>853</sup> *Ibid.*, 267.

<sup>854</sup> Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Segunda parte (Pamplona: En casa de Bartholome Paris mercader Librero, 1614), 659.

<sup>855</sup> *Ibid.*

En esta sucesión de entradas, las figuras de los reyes David y Salomón se emplean como equivalencia de Carlos y Felipe. La intención, según Miguel Sánchez Rubio, sería mostrar “(...) un auténtico ejercicio ‘visual’ del poder real a través de los reyes veterotestamentarios como medio para legitimar la sucesión en el trono imperial”<sup>856</sup>.

Hallamos un ejemplo de ello en el programa iconográfico elegido para decorar el arco de entrada a la ciudad de Brujas. En él, como describe el cronista Juan Calvete de Estrella, Dios Padre aparece bendiciendo sendas imágenes de David y de su sucesor Salomón frente a Baltasar, Darío y Alejandro Magno, una suerte de *antirreyes* de imperios “inquietos y divisos”, en palabras del propio Calvete, y por consiguiente fácilmente oponibles a la realidad paralela David-Salomón, de un lado, y Carlos V con el futuro Felipe II, de otro.

En este sentido, la analogía de los monarcas hispanos con sus homólogos de Israel no sólo legitima la sucesión, como afirma Sánchez Rubio, sino que yendo un paso más allá enriquece la genealogía de la Casa de Habsburgo, puesto que al existir árboles genealógicos donde aparece David<sup>857</sup>, se traza en consecuencia una conexión directa, y sanguínea, con una Casa de la que formaba parte el propio Jesús de Nazaret.

En total, y de acuerdo con las descripciones cronísticas de Calvete de Estrella, las alusiones al binomio David-Salomón en el transcurso del *felicísimo viaje* rondaron la veintena; es conveniente señalar que las referidas al hijo de Josué no son monotemáticas, sino que por el contrario ponen de manifiesto aspectos diversos vinculados a la personalidad y la historia del joven monarca israelí a los que el círculo propagandístico cortesano, o las propias ciudades de paso, vieron la oportunidad de sacar partido. Hablamos por tanto de un David poliédrico, polifónico, aunque sus referencias irán siempre focalizadas hacia un mismo objetivo: legitimar y avalar la sucesión.

---

<sup>856</sup> Miguel Sánchez Rubio, “In Sapientia Potesta...”, 34.

<sup>857</sup> Este mismo autor, en “In Sapientia Potesta...”, 45, manifiesta: “En el cadalso de la compañía de Gouda [1555], la inscripción que acompañaba a las escenas describía a Carlos como descendiente de la prole de David”. Volveremos sobre este asunto más adelante.

### 6.6.2. “Tomó la cabeza del filisteo y la llevó a Jerusalén” (1 Sam 17,54). David, modelo de la fuerza que viene de Dios

Si existe una deducción que puede alcanzarse tras analizar el programa iconográfico desplegado a lo largo del *Felicísimo Viaje*, y también a lo largo de la vida de los Austrias mayores, es que fortaleza y sabiduría, atributos vinculados respectivamente a David y a Salomón, se caracterizan por no ser elementos personales o rasgos de la personalidad de ambos monarcas, sino dones que proceden directamente de las alturas, para así vencer al mal ejecutando la voluntad de Dios.

Y al igual que predecesor y sucesor en el trono de Israel eran conscientes de ese origen divino, también lo era Judith, y así lo manifiesta cuando pide fuerzas al Señor para decapitar al general asirio Holofernes: “Señor, Dios omnipotente, fíjate ahora en lo que voy a realizar para exaltación de Jerusalén; porque éste es el momento de ayudar a tu heredad (...)” (Jud 13, 5). Sus respectivas victorias lo son de Dios, y en consecuencia tanto David como Judith actúan como instrumentos para manifestar su voluntad y, con ella, su gloria.

Por consiguiente, no es casual que en el arco efímero situado en la puerta principal del *Duomo* milanés se representara al joven pastor israelita con “(...) su honda ceñida y la espada en la mano con la cabeza de Golías a los pies (...)”<sup>858</sup>, y junto a él, formando la misma composición, apareciese precisamente Judith con la cabeza de Holofernes, así como Josué y Nabucodonosor caído, entre otras figuras.

La cartela ubicada sobre el conjunto es, analógicamente, el elemento más revelador:

CHRISTIANA LIBERTATE PER MAXIMUM CAROLUM QUINTUM IMP. SUBLATIS ERRORIBUS  
RESTITUTA PHILIPPUM PISSIMUM FILIUM LAETA EXCIPIIT ECCLESIA, QUO MAGNO DEFENSORE,  
AC DUCE FELICISSIMA QUAEQUE SIBI PROMITTIT AC SPERAT<sup>859</sup>.

La composición, y sobre todo la explicación a la misma que se reproduce *ut supra*, genera un juego de doble analogía David-Carlos y Carlos-Felipe:

---

<sup>858</sup> Juan Christóbal Calvete de Estrella, *El Felicísimo Viaje...*, 63.

<sup>859</sup> La traducción, recogida por el propio Calvete de Estrella, sería: “Restituyda la libertad christiana, extirpados y quitados d’ella los errores por el Emperador Carlos Quinto Máximo, gozosa la yglesia, recibe a su piadosísimo hijo don Phelippe, porque con tan gran defensor y capitán no puede dexar de esperar y prometerese que le sucederán todas sus cosas felicísimamente”. En *El Felicísimo...*, 63.

- Como David (A) derrotó a Goliat (B), así Carlos (C) hizo lo propio con la herejía luterana (D), asimilándose ésta a las huestes filisteas descabezadas por el mismo Yahvé, recurriendo para ello al joven pastor israelí. Carlos, igual que David frente a sus enemigos, actúa como brazo ejecutor del Altísimo.
- Y así como el emperador (C) sirvió a la verdadera Iglesia de Dios (E), ésta (E) espera ser servida por su hijo Felipe (F).

Se le invita, por tanto, a seguir la estela purista de su augusto padre en Mühlberg, pues ésa es la voluntad de Dios.

Observamos, por tanto, la confluencia de una analogía clásica, de cuatro términos (A es a B como C es a D), y otra de tres (como C a E, F a E), siendo la Iglesia (E) el punto de confluencia entre ambos monarcas. La interpretación analógica es además fruto de la interacción de texto y de imágenes, de manera que la suma de inputs informativos acaba facilitando la decodificación del mensaje por parte del receptor.

La descrita es una de las tres ocasiones en las que fue representada la victoria de David sobre Goliat durante el *Felicísimo viaje*. A ésta de la urbe lombarda se suma la elegida por la ciudad de Malinas para el aparato que decoraba el entorno de su plaza principal; allí el hijo de Josué, al que Calvete se refiere como “el fuerte David”, sostenía “en la mano derecha una espada desenvaynada, y en la otra la cabeza del gigante Golías”<sup>860</sup>.

El hecho más reseñable es que en esta ocasión la analogía davídica se fortalecía gracias a dos figuras femeninas que acompañaban a la del rey de Israel: una era Judith, cuya historia se narra en el libro homónimo del Viejo Testamento, y que ya aparecía en Milán, como se ha expuesto. La otra, sin embargo, constituye una novedad importante; se trata de Tomiris, reina de los masagetas y cuya historia, inicialmente recogida por Heródoto en sus *Historias*, *Ἱστορίαι*, fue retomada durante la Edad Media por Giovanni Boccaccio en *De mulieribus claris*.

El historiador de Halicarnaso explica que los ejércitos persa y masageta, acaudillados respectivamente por Ciro y por la reina viuda Tomiris, se enfrentaron siguiendo una estrategia de doble confrontación que dio la victoria a las huestes de esta última. El propio rey Ciro cayó en el combate, y tras una breve reflexión Tomiris decapitó el cadáver y

---

<sup>860</sup> *El Felicísimo...*, 373.

sumergió la cabeza desprendida en un recipiente lleno de sangre<sup>861</sup>. Boccaccio añade que, en ese momento, pronunció la frase “Satiare sanguine quem sitisti”<sup>862</sup>.

Ambas, por consiguiente, fueron representadas sosteniendo las respectivas cabezas de Holofernes y de Ciro el Grande; de este modo el programa iconográfico incidía en la virtud de la fortaleza puesta al servicio de un bien común, y en cumplimiento de un deber supremo: que, en los casos de David y Judith, no era otro que la voluntad de Dios protegiendo al pueblo (“ayudando a tu heredad”, en palabras de Judith, según se expuso).

Por último, en el camino recorrido por Felipe desde la entrada de la ciudad de La Haya hasta el palacio se representaron tres espectáculos, en uno de los cuales también “(...) representaban la historia de David cómo mató a Golías”<sup>863</sup>.

### 6.6.3. “Levántate y úngelo, porque es éste” (1 Sam 16,12): Dios elige rey a David

Aunque en el transcurso de cualquier entrada regia la mayoría de los halagos correspondían, como es lógico, al personaje recibido por la urbe y sus instituciones (Felipe II para el caso que nos ocupa), en el particular marco flamenco que representó este *Felicísimo Viaje* eran frecuentes, y justificadas, las alusiones a Carlos V; a veces como predecesor del príncipe llamado a reinar en pocos años, dadas las circunstancias, y formando con éste un tándem argumental, aunque en otras ocasiones las loas al emperador nada tienen que ver con la figura de Felipe.

Sucedió, por ejemplo, en la entrada de Tournai, en cuya calle del Burgo, concretamente en el entorno de la puerta conocida como Conquerel, según Calvete de Estrella, se representó una especie de *tableau vivant* –el cronista lo denomina “espectáculo”<sup>864</sup>–

---

<sup>861</sup> Texto en el original griego: ἦ τε δὴ πολλὴ τῆς Περσικῆς στρατιῆς αὐτοῦ ταύτῃ διεφθάρη καὶ δὴ καὶ αὐτὸς Κῦρος τελευτᾷ, βασιλεύσας τὰ πάντα ἐνὸς δέοντα τριήκοντα ἔτα. ἀσκὸν δὲ πλήσασα αἵματος ἀνθρωπιῶν Τόμυρις ἐδίξητο ἐν τοῖσι τεθνεῶσι τῶν Περσέων τὸν Κύρου νέκυν, ὡς δὲ εὔρε, ἐναπῆκε αὐτοῦ τὴν κεφαλὴν ἐς τὸν ἀσκόν, λυμαιομένη δὲ τῷ νεκρῷ ἐπέλεγε τάδε: ‘σὺ μὲν ἐμὲ ζῶσάν τε καὶ νικῶσάν σε μάχῃ ἀπώλεσας, παῖδα τὸν ἐμὸν ἐλὼν δόλω: σὲ δ’ ἐγώ, κατὰ περ ἠπειλήσα, αἵματος κορέσω.’ τὰ μὲν δὴ κατὰ τὴν Κύρου τελευτὴν τοῦ βίου, πολλῶν λόγων λεγομένων, ὅδε μοι ὁ πιθανώτατος εἴρηται. (Hdt I.214) Extraído de *Perseus Digital Library*: <<http://www.perseus.tufts.edu/>> [Consultado:14/07/2021].

<sup>862</sup> “Satisface tu sed de sangre”. Traducción propia. Extraído de Biblioteca Italiana, proyecto editorial accesible a través de <<http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000947>> [Consultado:14/07/2021].

<sup>863</sup> *El Felicísimo...*, 474.

<sup>864</sup> *El Felicísimo...*, 265.

trazando una analogía entre dos hechos concretos de la vida de David y otros dos de la vida de Carlos.

Así, uno fue la fortaleza esgrimida por ambos desde su llegada al trono, en plena juventud; el otro, la conquista de Rabbath Ammon –actual Amán, capital de Jordania- por parte del israelí, así como el sometimiento de sus príncipes, y la acción homóloga desarrollada por Carlos en Alemania contra la Liga de Skalmada, donde la batalla de Mühlberg (1547) supuso indiscutiblemente un punto de inflexión.

Para trasladar correctamente el mensaje a la audiencia, y garantizarse la recepción por parte del público asistente, los organizadores optaron por apoyar la iconografía del *tableau* o espectáculo con dos grandes cartelas, en las que se explicaban los rasgos analógicos compartidos por ambos monarcas no en latín, sino en la lengua francesa de uso local. Decían:

DAVID PASTEUR, FUT OINGT EN SA JEUNESSE,  
PAR SAMUEL ROY D'ISRAEL PUISSANT;  
ESTANT ANCIEN, CONQUIST PAR SA PROESSE,  
RABBATH LA VILLE, EN HONNEUR FLORISSANT;  
ET PRINT CAPTIFZ LEURS PRINCEPS MAGNIFIQUES.  
SI DEBELLA D'AMMON LES FILZ INIQUES,  
LES METTANS TOUS EN SUBIUGATION,  
ET DE LEURS BIENS FEIT SPOLIATION,  
SI QU'IL EN EUT GLOIRE & BRUIT LAUDATOIRE,  
EN RENDANT GRACE À DIEU ROY DE SYON,  
QU'IL LUY AUOIT DONNÉ SUR EULX VICTOIRE.

La traducción que efectúa Calvete queda de la siguiente manera:

David, siendo pastor, en su juventud fue ungido por poderoso Rey de Israel del viejo profeta Samuel; conquistó por su valor y proeza la ciudad de Rabbath, que florecía en honra; cativó los ilustres Príncipes d'ella y venció a los malvados hijos de Ammon y los sujetó y puso a todos debaxo de su imperio y obediencia, despojándolos de sus bienes; y assí con semejante gloria y alabada fama, dio gracias a Dios Rey de Syón de la victoria que d'ellos le avía dado

Por lo que respecta a su homólogo, alusivo a Carlos, dice así:

CAESAR AUGUSTE EMPEREUR CATHOLIQUE,  
A ESTÉ OINGT ROY TRIUMPHAMMENT,  
ET PAR SA FORCE & PROESSE BELLIQUE  
DEDENS BOULONGNE EMPEREUR NOBLEMENT.  
PUIS PAR CONQUESTE & MILITAIRE EMPRISE  
EN GERMANIE A FAICT VAILLABLE PRINSE,  
ASUBIECTANT PRINCES, & DUCS CAPTIFZ,  
ET PAR VERTU & FAICTZ D'ARMES ACTIFZ,  
A EXPORTÉ MUNIMENS D'ABONDANCE,  
DONT SES SUBIECTZ DU RETOUR OPTATIFZ,  
LUY FONT HONNEUR, FESTE & OBEISSANCE.

Queda traducido por el cronista de la siguiente manera:

César Augusto, Emperador cathólico, fue con triumpho hecho Rey, y por su fuerça y alta proeza coronado en Bolonia por Emperador, vino en Alemaña y con poderoso ejército conquistó y sujetó príncipes y prendió duques, y con fortaleza y fuerça de armas ganó y llevó gran número de municiones de guerra; por lo qual sus súbditos, bolviendo muy desseado, le hizieron grandíssima honrra y acatamiento con el alegría que devían.

Es interesante observar cómo ambas cartelas narran, de un lado, la elección para el trono de sus respectivos países, y en ambos casos, al igual que sucede en el *tableau*, también se alude a un elemento común: el poder y la fuerza como atributos personales; en el caso de David, se utiliza el término “puissant”, tal vez el que mejor explicita esa cualidad, mientras que en Carlos, al que denominan César Augusto, los vocablos elegidos son “triumphamment” y “force”. De otro lado, se recoge en segundo lugar una proeza bélica muy concreta que implica la dominación de nobles: en el caso de David, la conquista de Rabbath –“et print captifz leurs princeps magnifiques”, a los que puso bajo su mandato y obediencia-; por lo que respecta al Habsburgo, se afirma que en Alemania actuó “asubiectant princes & ducs captifz”, alcanzando como resultado la “obeissance”, igual que en el caso del rey de Judá.



Sobre la base de lo expuesto, vemos que los gestores del programa iconográfico crean una analogía completa entre Carlos V y David, gracias a que ambos comparten tres atributos específicos, como se puede apreciar en el siguiente gráfico (Fig.114).

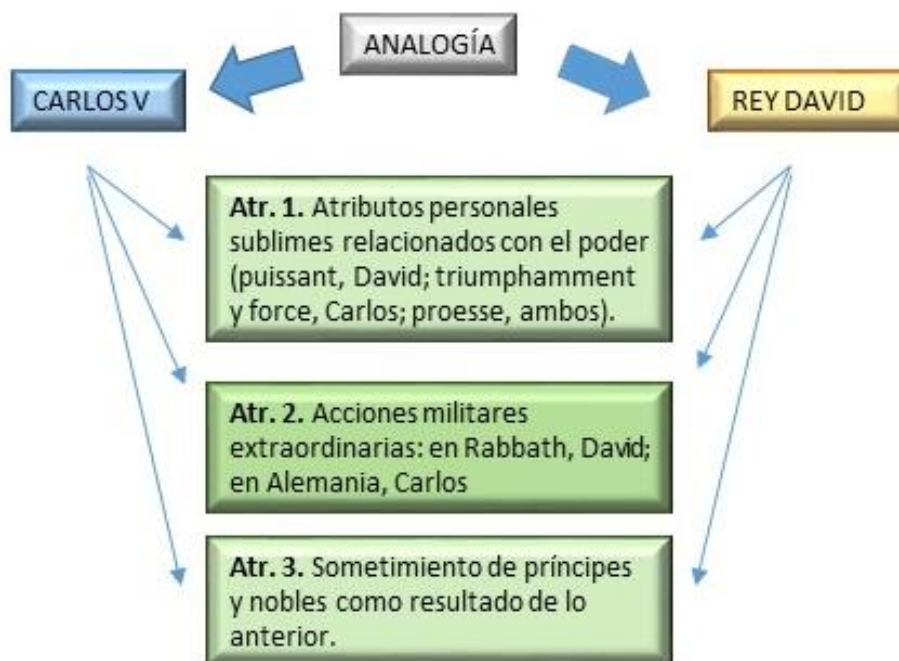


Fig. 114. Representación gráfica de la analogía Carlos V – David diseñada para la entrada de Felipe II en Tournai.

Fuente. Creación propia.

#### 6.6.4. “He dispuesto que él sea el jefe de Israel y de Judá” (1 Reyes 1,35): David activa su propia sucesión

En el trono de Israel, la sucesión no se produjo esta vez mediando la muerte, sino que fue el propio rey David, viejo y enfermo, quien legó el gobierno a su hijo Salomón, tal y como se narra en los capítulos iniciales del *Primer Libro de los Reyes*. Singular resulta, en este sentido, el momento en que, concluidos los ritos de unción y proclamación del sucesor, David hizo desde su lecho una inclinación reverente y dijo: “¡Bendito sea el Señor, Dios de Israel, que me ha concedido hoy un sucesor, y mis ojos pueden verlo!” (1 Reyes 1, 48).

En el *Primer Libro de las Crónicas*, asimismo, David expuso ante la asamblea que el hijo de Betsabé era “(...) el único a quien Dios ha elegido (...)” (1 Crónicas 29, 1), gozando en consecuencia de plena legitimidad: de la que ya gozaba, no obstante, al ser además

descendiente de un rey que fue designado directamente por Dios, a través del profeta Samuel, como ya se ha expuesto (1 Samuel 16,1-13).

Un tercer elemento relevante es el conocido como Testamento de David, que también se relata en el *Primer Libro de los Reyes*, y donde éste, moribundo, aconseja a Salomón:

(...) Sé fiel al Señor, tu Dios, y camina por sus sendas; observa sus mandamientos, preceptos, dictámenes y normas, como está escrito en la ley de Moisés, para que triunfes en todas tus empresas, y el Señor cumpla la promesa que me hizo: “Si tus hijos hacen lo que deben y caminan fielmente en mi presencia con todo su corazón y toda su alma, no te faltará jamás un sucesor en el trono de Israel” (1 Reyes 2, 1-4).

Las tres cuestiones expuestas, sucesión en vida, legitimidad en la elección y Pacto Davídico, son fundamentales para entender qué mensaje se pretendía trasladar durante el *Felicísimo Viaje* a través de los repertorios iconográficos y textuales que, de manera más o menos explícita, recurrían a diferentes recursos analógicos para aludir a la sucesión imperial. Uno de ellos, de perfecta estructura analógica, se muestra de nuevo en el recorrido por la ciudad de Tournai, junto a la iglesia de San Martín. Allí, en latín y en francés, los organizadores recogen los siguientes versos:

COMME DAVID VRAY PROPHETE AUCTENTIQUE,  
AINS SON TRESPAS SALOMON LAISSA ROY,  
AINSI CAESAR SON CHIER FILZ MAGNIFIQUE,  
FAICT CORONER, EN TRIUMPHANT ARROY.

La traducción que aporta el propio Calvete dice: “Como el prudente rey David, profeta divino, antes de su muerte hizo rey a Salomón; así el Emperador, cuya virtud no tiene par, pone a su hijo en su propio imperio”<sup>865</sup>. Apreciamos una neta descripción de los hechos históricos recurriendo para ello a una estructura analógica perfecta y sencilla, cuya vertebración en cuatro términos se representa en la figura 115 y donde los vocablos *comme* y *ainsi* introducen respectivamente el Foro y el Tema que la conforman.

---

<sup>865</sup> *El Felicísimo...*, 269.

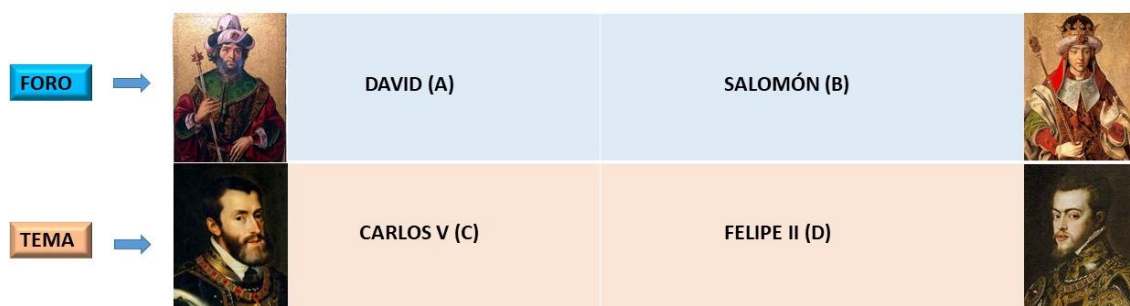


Fig. 115. Analogía clásica, de cuatro términos, representada en la ciudad de Tournai.

Fuente. Creación propia.

También en la entrada de la ciudad de Yprés se alude a este modelo de sucesión donde no media la muerte. Allí, según recoge Calvete de Estrella, “un mancebo vestido como rey”, que representaba a David, cantaba tañendo su arpa:

FOELIX ILLE POPULUS, CUI SUMMI REGIS FILIUS REX EST.

Traducido por el cronista como “Bienaventurado aquel pueblo en el qual es Rey el hijo de un tan alto Rey”<sup>866</sup>.

En esta misma línea argumental que alude a la cesión del testigo de gobierno en la dinastía habsbúrgica, uno de los recursos más relevantes fue empleado en el tránsito de Felipe por la bruselense calle Bergstrate, donde se optó por una metáfora (A es B) para referirse al heredero en estos términos:

TU (ES) SALOMON PRUDENS IUSTO QUI PATRE IUBENTE  
CUM POPULI PLAUSU DEBITA SCEPTRA REGES.

De nuevo, el mismo Calvete de Estrella lo traduce: “Vos soys el prudente Salomón, que por mandado de vuestro justo padre governaréys los reynos que os pertenecen con grandísimo contentamiento de los pueblos”<sup>867</sup>. A diferencia de lo que sucede en la analogía propiamente dicha, donde los términos coexisten (A es a B como...), en la metáfora uno sustituye a otro (A es B), generándose un grado de identificación total. Se observa, por tanto, que a través de este recurso el hijo de Carlos pasa a ser “el prudente Salomón”, de tal manera que su “justo padre”, parafraseando a Calvete, también se convierte automáticamente en David. Asimismo, la expresión elegida podría tener, a

<sup>866</sup> *El Felicísimo...*, 226.

<sup>867</sup> *Ibid.* 129.

nuestro juicio, ciertas reminiscencias bíblicas por su semejanza con el “Tu Es Petrus” (Mt 16,18) por el que Pedro recibió la primacía apostólica de manos del mismo Jesús.

Idéntica temática, y también el recurso a la metáfora, se observa en el primero de los cinco arcos efímeros erigidos en Gante, ciudad natal del emperador y a la que Felipe accedió a través de la puerta de San Jorge, recuerda el cronista.<sup>868</sup> En la parte alta de aquél se representó, según Calvete de Estrella, “la historia de Salomón, cómo fue ungido por Rey de Israel por el sacerdote Sadoc y el Propheta Nathan con voluntad del Rey David, su padre”.<sup>869</sup> Resalta la avanzada edad del monarca judaico, “muy viejo y cano”<sup>870</sup>, y cómo una acción concreta, de hondo contenido ritual, impregnaba toda la iconografía: “Hincávase Salomón de rodillas ante el Rey, el qual le ponía una real corona en la cabeça, y el sceptró en la mano con gran triumpho y son de trompetas”<sup>871</sup>.

Las inscripciones o *letreros*, como las denomina el autor, representan asimismo un revelador muestrario de intencionalidades, como sucede en todos los casos. En una de ellas se recoge, en latín y hebreo, la siguiente afirmación:

ILLI PRAECIPIAM UT SIT DUX. IPSE REGNABIT POST ME.

Traducida por Calvete de Estrella como “A él mandaré que sea capitán. Él reynará después de mí”<sup>872</sup>. La proximidad en la sucesión (hombre viejo y cano), que dista de ser un secreto cortesano, es explicitada en esta frase.

Por su parte existen otras dos cartelas donde se recurre a usos metafóricos en los mensajes lanzados por la ciudad a la comitiva regia. La primera de ellas augura para Felipe grandes éxitos venidos directamente de Dios, aunque lo más interesante es el nombre elegido para el jefe de la Casa de Habsburgo: David.

AMPLIFICET DOMINUS NOMINEM TUUM SUPER NOMEN PATRIS TUI DAVID.

Traducido al castellano por el cronista como “Engrandezca el Señor tu nombre sobre el nombre de tu padre David”. Aquí, a diferencia de lo que sucede con el caso antes expuesto de la bruselense calle Bergstrate, donde Felipe se convertía en “prudens Salomon”, es al

---

<sup>868</sup> *Ibid.*, 185.

<sup>869</sup> *Ibidem*, 187.

<sup>870</sup> Una escenografía similar fue representada en otra villa de este trasiego regio, Yprés, donde una cartela recogía que el rey David, “senex et plenus dierum”, es decir, “viejo y lleno de días”, ordenó que su hijo fuese rey. Lo explica Calvete de Estrella en *El felicissimo viaje...*, 230.

<sup>871</sup> *Ibidem*, 187.

<sup>872</sup> *Ibidem*, 188.

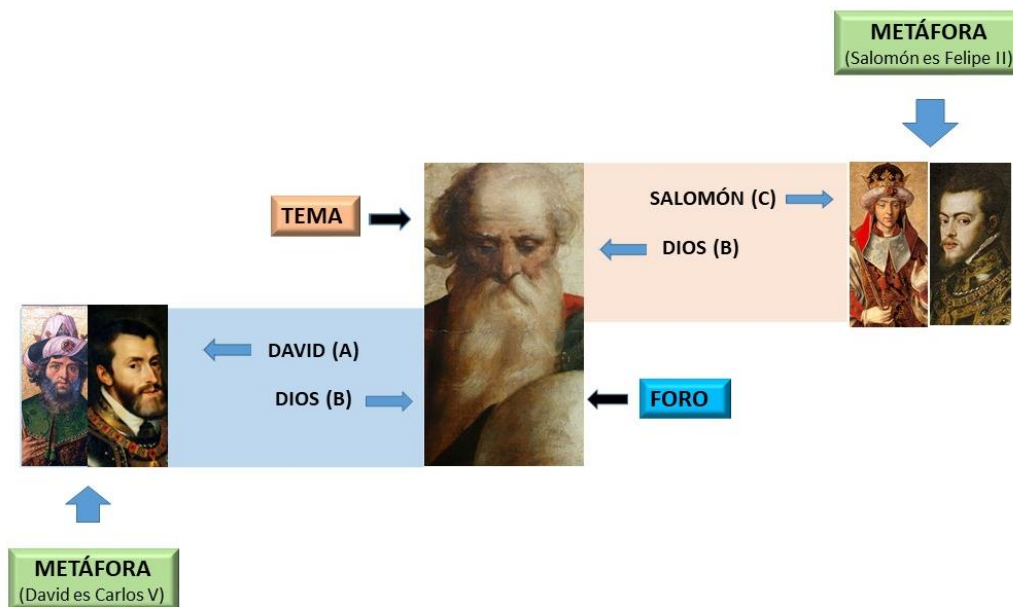
monarca al que se transforma en objeto de la metáfora (“patris tui David”), de manera que el espectador-receptor deduce que, en consecuencia, Felipe es Salomón.

Más interesante aún es el uso retórico de la segunda cartela, que sujeta el guerrero Banayas o Benayah, y donde dice:

SICUT FUIT DOMINUS CUM DOMINO MEO REGE DAVID, SIC SIT CUM SALOMONE, ET  
MAGNIFICENTIUS FACIAT SOLIUM EIUS A SOLIO DOMINI MEI REGIS DAVID.

Su traducción, en palabras del propio autor, sería: “Assí como fue el Señor Dios con mi señor el rey David, assí sea con Salomón, y engrandezca más su silla después de la del Rey David mi señor”<sup>873</sup>. En este caso se observa una analogía de tres términos (A es a B como B a C, como David es a Dios, Dios sea a Salomón) combinada con sendas metáforas, pues el contexto en que se expone esta cartela revela sin atisbo de dudas que Salomón, a quien se desea un fructífero reinado, es el propio Felipe (A es B), mientras que “domini mei regis David” no es otro más que Carlos.

La representación gráfica de esta estructura analógica actuaría de la siguiente manera:



**Fig. 116.** Representación gráfica de las analogías y metáforas utilizadas en una de las cartelas presentes en la entrada real de Gante.

**Fuente.** Elaboración propia.

<sup>873</sup> *Ibidem*, 189.

Hay un aspecto que resulta singular en este recurso analógico, y es que frente a lo habitual hasta el momento, aquí es Carlos V quien ocupa la posición del Foro, el aspecto más conocido, el referente, mientras que Felipe pasa a ser el Tema, es decir, el término objeto de la acción propagandística sobre el que se quiere arroja luz.

Esta sucesión regia, a la que el pueblo gantés dedica los mejores augurios, también cuenta, como la davídica, con el beneplácito divino. Se aprecia por ejemplo en la entrada a la ciudad de Brujas, antes descrita, en cuyo tercer arco se ha optado por una representación icónica de extraordinaria fortaleza al colocar bendecidos por Dios a David-Salomón y Carlos-Felipe, y alejados de Él a Darío, Baltasar y Alejandro Magno. La elección divina de la estirpe habsbúrgica se reitera en unos cuadros que refuerzan el mensaje escenográfico con cartelas como ésta, situada sobre las cabezas de monarcas paganos:

IPSE REGNAVERUNT ET NON EX ME, PRÍNCIPES EXTITERUNT, ET NON COGNOVI.

La traducción que aporta Calvete de Estrella reza: “Ellos reynaron, pero no fueron príncipes elegidos por mí; fueron, y no los conocí”<sup>874</sup>. De ahí que, a diferencia de las dos parejas de reyes que nos ocupan, no sean bendecidos por el Altísimo.

En Lille, la cuestión sucesoria y la identificación del binomio David-Salomón y Carlos-Felipe, confluyen en una misma analogía. Se trata de unos versos en francés escritos para ilustrar una estructura efímera –“pequeño palacio”, la denomina el cronista- situada en la calle Desrobles, donde se representó la súplica de Betsabé a David para que Salomón, hijo de ambos, fuese elegido sucesor al trono judaico. En esos versos, de arte mayor y rima consonante, se dice:

MAIS PUIS QU’EN CELLES AUSS’AUANT L’IMITES

QUE TON PERE A DAVID DEZ SON ENFANCE

LAS IE COGNOISI MES FORCES TROP PETITES

SI LE VOULOIR N’EST PRINS POUR SOUFFISANCE.

Traducido como “(...) porque así como el Emperador [A] yguala en piedad a David [B] su padre, así vos [C], siendo su hijo, seguís de vuestro grado en lo bueno y santo las pisadas de su hijo Salomón[D]”<sup>875</sup>. Apreciamos por tanto que se repite esta analogía

---

<sup>874</sup> *Ibidem*, 214

<sup>875</sup> *Ibidem*, 245.

perfecta, de estructura clásica (A es a B como C es a D) y usada para establecer una doble comparación entre Carlos y Felipe, de un lado, y entre éstos y sus predecesores en el reino de Israel.

Para concluir este apartado, consideramos interesante mencionar otras dos analogías sobre la sucesión en la Monarquía Hispánica utilizadas durante la entrada en Ámsterdam. La primera de ellas decía:

GAUDEBAT QUONDAM ISRAEL, QUOD REGNA TENEBAT  
PATRIA REX SALOMON, GENITOR CUI REGIA SCEPTA  
CESSIT, NUNC ITA NOS IUSTUM EST GAUDERE, PHILIPPUM  
POSTQUAM TER MAGNUS CAESAR REGNARE IUBEBIT.

La traducción que efectúa Calvete es:

Estaba contentísimo en tiempos passados el pueblo de Israel [A] de que el Rey Salomón [B] gobernasse los Reynos que su padre le avía encomendado, no menos nos [C] devemos alegrar agora nosotros con tan cierta esperança de que un tal Príncipe [Felipe, D] ha de suceder al Emperador en el gobierno de sus reynos<sup>876</sup>.

Esta analogía presenta la curiosidad de ser formal, pero no semánticamente correcta; es decir, su estructura es coherente, pero no se entiende que los términos segundo y cuarto de la analogía (B,D) sean en un caso un Salomón ya reinante y, en el otro, un Felipe que en estos momentos sólo aspira al trono. Comparar a un monarca en acto y a otro en potencia resta, a nuestro juicio, fuerza argumental.

Más relevante parece, desde nuestro punto de vista, otra cartela o *quadro* reseñado con estos versos latinos:

QUEMADMODUM ISRAEL EXULTANS EXULTAVIT,  
CUM VIDERET SALOMONEM TRIUMPHANTEM,  
QUEM VIVENS ETIAM NUM PATER SUO THRONO LOCAVIT,  
ID QUOD ISRAEL EXULTANS EXULTAVIT,  
ACTAQUE DAVIDIS LAETUS APPROBAVIT,

---

<sup>876</sup> *Ibidem*, 484.

CUM VIDERET SALOMONEM TRIUMPHANTEM,  
SIC NOS DUM VIDIMUS PHILIPPUM REGNANTEM.

Traducido por el cronista oscense de la siguiente manera:

Assí como Israel [A1] con regozijo se alegró viendo a Salomón [B1] triumphando, al qual aún biviendo el padre le puso en su real silla, por lo qual Israel con regozijo se alegró y con alegría aprovó lo que en esto avía ordenado David, viendo al mancebo, que juzgaba bien; y assí como Israel [A2] con regozijo se alegró de ver a Salomón [B2] triumphando, assí nosotros [C] de ver reynar al Sereníssimo Príncipe don Phelippe [D]<sup>877</sup>.

La singularidad de esta analogía reside en la duplicidad estrictamente paralela que se observa en el Foro, reiterándose dos veces la misma idea. Así pues, el esquema de su estructura sería A1 es a B1 y A2 es a B2 como C es a D. Un efecto que, sin duda, trata de fortalecer la comparación con el personaje objeto del segundo término, que no es otro que el propio Felipe.

#### **6.6.5. David, fuente de inspiración política para el plan de gobierno de Felipe II**

Afirma Pedro Manuel Martínez Lara que Felipe II, como sucesor del César, “jugó un papel político decisivo a nivel internacional apoyando a la cabeza del cristianismo, el papado, frente a la amenaza de injerencias y conflictos de su homólogo francés”<sup>878</sup>; rol que se vería reforzado ante las amenazas otomanas o las derivadas de la reforma protestante y sus consecuencias sociopolíticas. Es en este contexto de devoción y defensa de la fe católica cuando más fuerza adquiere la equiparación de Felipe con Salomón, “que reunía por un lado el ejercicio virtuoso del poder por medio de la sabiduría y, por otro, la eficiencia militar y la defensa de los valores de su pueblo (...) Todo ello presidido por un contacto directo con Dios, quien dirigía y respaldaba sus acciones”<sup>879</sup>.

Así, es interesante observar cómo la ciudad de Tournai aprovechó la visita del futuro monarca para trasladarle una serie de anhelos que debían formar parte de su programa de

---

<sup>877</sup> *Ibidem*.

<sup>878</sup> Pedro Manuel Martínez Lara, “Salomonismo en la arquitectura española del Renacimiento. Un ejemplo cordobés”, *Atrio. Revista de Historia del Arte* 19 (2013): 9.

<sup>879</sup> *Ibidem*



gobierno; y se los hace llegar a través de dos cuadros situados nuevamente junto a la iglesia de San Martín, conteniendo ambos unos versos escritos en francés.

El primero de ellos alude a la sucesión en la Casa de Judá, en los siguientes términos:

LE ROY DAVID REGNANT DESSUS IUDÉE,  
AU VUEIL DE DIEU AYANT SA FOY FONDÉE,  
VOULUT IADIS AINS SA MORT ORDONNER,  
POUR SA TERRE ENTRE EN PAIX REVERENDÉE,  
ET UNION SANS DISCORDE ACCORDER,  
SALOMON ROY & L'EMPIRE DONNER,  
OINDRE LE FEIT & LE PREORDONNER  
ROY D'ISRAEL SANS POINT L'ABANDONNER,  
LE METTANT ROY SUS IUDÉE EN SA VIE,  
DONT LE PEUPLE SE VOULUT ADONNER,  
FAIRE TRIUMPHE, & INSTRUMENS SONNER,  
PORTANT AU ROY HONNEUR SANS QUELQUE ENVIE.

Mientras tanto, el segundo hace lo propio con respecto a la dinastía habsbúrgica, también en lengua francesa:

CHARLES CINQUIESME IMPERATEUR AUGUSTE,  
ROY CHRESTIEN, CATHOLIQUE & TRESIUSTE,  
EN GRAN TRIUMPHE & MAGNIFIQUE ARROY,  
ET PAR MANIERE EXCELLENTE & VENUSTE,  
FAICT CORONNER SON TRESCHIER FILZ ROBUSTE,  
PRINCE D'ESPAIGNE, EN SON VIUANT VRAY ROY,  
POUR APPRES LUY PAR CHRESTIENNE LOY,  
GARDER DE DIEU LA SANCTIFIQUE FOY,  
ET SES SUBIECTZ EN PAIX & EN CONCORDE,  
SI QUE LE PEUPLE EN THRIUMPHANT CONVOY,  
LUY PORTE HONNEUR, CRIANT SANS QUELQUE ESMOY:

## VIUE CAESAR ROY DE MISERICORDE.

Las traducciones respectivas que aporta Calvete de Estrella son las siguientes:

Reynando en Judea el Rey David por voluntad de Dios, en quien tenía su fe, ordenó que su hijo Salomón fuese ungido por Rey de Israel, y así lo hizo sin desampararlo, porque la tierra estuviese en paz, honrra y concordia, por donde el pueblo hizo alegrías con gran triumpho, sonando muchos instrumentos, teniendo sin embidia al Rey en gran honra.

El Emperador Carlos Quinto Augusto, rey cathólico y christianíssimo, hizo jurar con gran triumpho y magnífico auto y aparato en su vida a su amado y valeroso hijo el Príncipe de España por su legítimo y verdadero sucessor en sus Reynos, para que después de sus días defienda y augmente la religión christiana, y gobierne a sus súbditos en paz, justicia y concordia; síguele el pueblo con triumphal pompa y le haze el acatamiento y reverencia que deve, dando bozes: Biva César, rey de misericordia<sup>880</sup>.

Como puede apreciarse, el contenido de ambos cuadros presenta tres puntos análogos. Uno es la vinculación entre el papel de Dios y el reino tanto en el caso de David como en el de Carlos; en este sentido, las expresiones “Au vueil de Dieu avant sa foy fondée”, que aparece en relación al primero de ellos, y “roy chrestien, catholique & tresiuste”, en el segundo, no dejan lugar a dudas.

Otro punto de conexión es el papel activo de ambos monarcas en la elección de su sucesor: aspecto cuya legitimidad, incuestionable al ser ambos los continuadores naturales de las respectivas dinastías, se ve aun así reforzada. Puede apreciarse en las expresiones “voulut iadis ains sa mort ordonner (...) Salomon roy & l’empire donner”, de un lado, y “faict coronner son treschier filz”, de otro. Un aspecto importante es que en ambos casos la decisión contó con la aprobación popular, como se observa en el contenido de las dos cartelas.

Sin embargo, el punto de mayor interés analógico reside en el proyecto de esa designación, tercer punto que debe considerarse; en los frutos que de ella se esperan. En el caso de Salomón, se cita el deseo de que la tierra estuviese en paz, unión y concordia, recurriendo a la expresión “pour sa terre entre en paix reverendée, et union sans discorde accorder”; en el segundo caso, y a diferencia del primero, esos frutos son más bien un objetivo político o una declaración de intenciones, dado que el joven príncipe aún no había sido coronado rey de España, y es aprovechando esa coyuntura cuando la ciudad demanda un doble proyecto de gobierno, recurriendo a las expresiones “pour apres luy

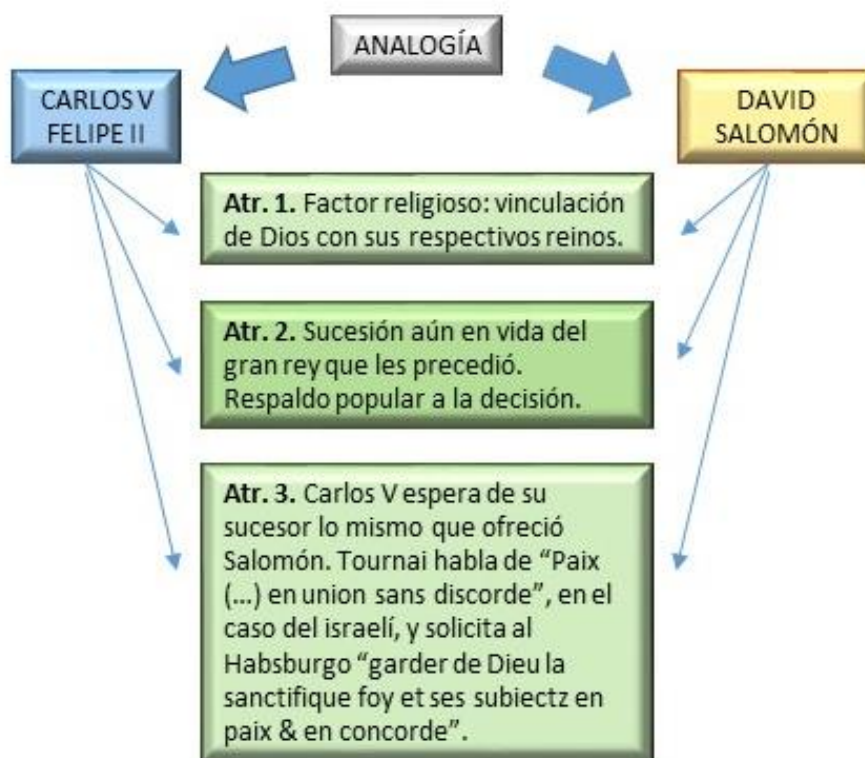
---

<sup>880</sup> Juan Christóval Calvete de Estrella, *El Felicísimo...*, 270.

par chrestienne loy, garder de Dieu la sanctifique foy, et ses subiectz en paix & en concorde, si que le peuple en triumphant convoy”. Es decir, defender la religión y gobernar a sus súbditos en paz y en concordia.

Obsérvese que ambos términos, *paix* y *sans discorde/concorde*, figuran tanto en el cuadro de David-Salomón como en el dedicado a Carlos-Felipe, de manera que lo demandado por Tournai a su ilustre huésped es lo mismo que logró Salomón, auspiciado por su predecesor en el trono de Judá y con la ayuda de Dios.

La analogía, por tanto, tiene aquí la peculiaridad de estar distribuida en dos soportes diferentes, donde los creadores del programa iconográfico han centrado su mensaje en tres atributos compartidos por Salomón y por Felipe (Fig.117) que casan perfectamente con lo que se espera de un rey poderoso en un contexto sociopolítico que, de acuerdo con el análisis ya expuesto de Martínez Lara, se caracteriza por el avance de la Reforma y el apogeo del peligro turco.



**Fig. 117.** Análisis de la analogía empleada en la entrada de Tournai, cuyas cartelas desarrollan un contenido donde Felipe y Salomón, bajo el auspicio de sus progenitores, compartirían tres atributos.

**Fuente.** Creación propia.

### 6.6.6. Epílogo: el Capítulo XXII de la Orden del Toisón de Oro (Amberes, 1556)

Concluido el *felicísimo viaje*, a mediados de 1551, cejó asimismo el repertorio analógico que trazaba una conexión entre los binomios David-Salomón y Carlos-Felipe. De hecho, el lustro final del reinado carolino fue, desde el punto de vista propagandístico y de la imagen, un periodo de mera transición donde las miradas, incluida la de Tiziano con sus retratos de Estado, pasaron a fijarse más en el príncipe heredero, y en el futuro de los asuntos imperiales: “Ya en enero de 1548 el emperador había redactado su testamento político para su hijo. En 1550 había comenzado a dictar sus memorias y cinco años después consideró que había llegado el momento”<sup>881</sup>, enuncia John Lynch.

A juicio de María José Rodríguez-Salgado, Carlos “supo actuar con prudencia y aceptó la derrota abandonando el poder para buscar solaz y, tal vez, penitencia en el retiro monástico”, sentencia, añadiendo: “Dejó a su hijo Felipe la tarea nada envidiable –y para algunos imposible- de salvar el imperio”<sup>882</sup>. El punto de inflexión llegaría con la renuncia a la soberanía de los Países Bajos, en el transcurso de un acto que tuvo lugar el 25 de octubre de 1555 ante los Estados Generales de Bruselas.

En torno a esa fecha<sup>883</sup>, Felipe convocaría su primer capítulo de la Orden del Toisón de Oro, vigésimo segundo del orden general, en la colegiata de Nuestra Señora, de Amberes. Tal y como puede apreciarse en la crónica manuscrita que se titula *Le très admirable triomphe de la noble ordre de la Toison d'or, célébrée en la florissantte Ville d'Anvers l'an 1555*, durante las celebraciones organizadas con tal motivo se produjo otro *renacimiento*

---

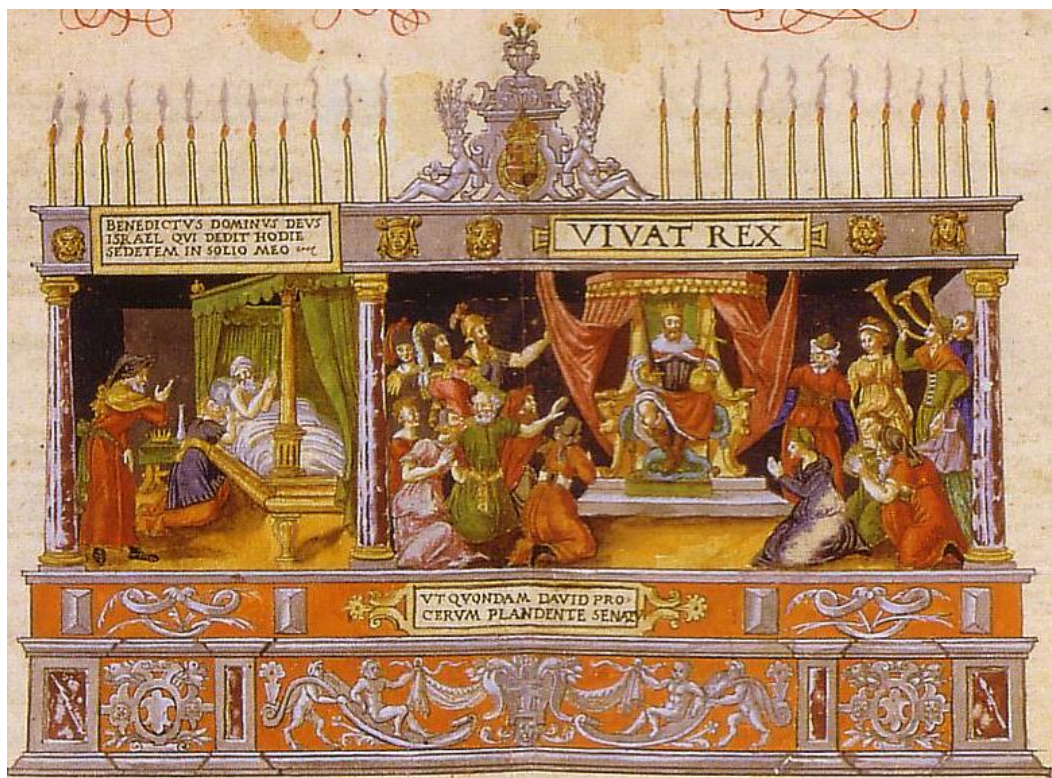
<sup>881</sup> John Lynch, *Monarquía e imperio: el reinado de Carlos V* (Madrid: Santillana, 2007): 273.

<sup>882</sup> María José Rodríguez-Salgado, *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo* (Barcelona: Crítica, 1992): 17.

<sup>883</sup> Existen ciertas confusiones en torno a la fecha y lugar de celebración de este capítulo. Sánchez Rubio (op.cit, 45) señala Bruselas en 1555, al igual que Checa (“(Plus) Ultra Omnis Solisque...”, consulta online), mientras que Luis Fernando Fernández Sánchez, en *El Toisón de Oro: De Felipe III “El Bueno” a Felipe VI*, 118 (tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense en 2016), señalaba Amberes y 1555 como lugar y fecha de convocatoria. También Rafael Domínguez Casas alude a 1555 como año en que Carlos “(...) cedió (...) la soberanía de la Orden del Toisón de Oro, junto con el título de duque de Borgoña, a su hijo don Felipe II (...) el cual presidió el XXII capítulo de la orden, celebrado ese año en la catedral de Amberes” (*El legado de Borgoña...* 384), y ese mismo año figura en el título de la crónica manuscrita e ilustrada *Le très admirable triomphe de la noble ordre de la Toison d'or, célébrée en la florissantte Ville d'Anvers l'an 1555*, disponible en <<https://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?id=32886>> [Consultado:11/11/2021]. Por su parte, Juan Rafael de la Cuadra (“Arquitectura e historia sagrada. El Escorial...”, 203) también lo fija en Amberes, pero en 1556. Finalmente, en *La Toison d'Or, ou Recueil des Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or* (1689, p.288) se señala que el capítulo XXII fue celebrado “(...) En la Ville d'Anvers dans l'Eglise de Nofre Dame au mois de Janvier en 1556”. Fuente bibliográfica disponible en <<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10455376?q=286&page=314,315>> [Consultado: 27/09/2021]. Las referencias aparecen completas en la bibliografía final de esta tesis.

de la analogía con David y Salomón; ocurrió, concretamente, a través de uno de los elementos decorativos efímeros que fueron diseñados a tal efecto, y que aparece reproducido en un dibujo ilustrativo (Fig.118); las inscripciones en latín que lo acompañan, y que sin duda figuraban en el cadalso original, no dejan lugar a dudas:

Vivat Rex, Benedictus Dominus Deus Israel qui dedit hodie sede[n]tem in solio meo [videntibus oculis meis] (...) Ut quondam David procerum plaudente Senatu.



**Fig. 118.** Reproducción gráfica del cadalso (eschaffault) montado con motivo de la presencia de Felipe II en el capítulo de la Orden, recogida en *Le très admirable triomphe de la noble ordre de la Toison d'or, célébrée en la florissante Ville d'Anvers l'an 1555*, 1556. AT-OeStA / HHStA Orden del Toisón de Oro, Codex 24, ff.14v-15.

**Fuente.** <[www.archivinformationssystem.at](http://www.archivinformationssystem.at)>.

Dejando al margen la exclamación “Vivat Rex”, este enunciado puede diseccionarse en dos apartados. El primero, que abarcaría desde “Benedictus” hasta “solio meo”, ocupa la casi totalidad del versículo 47 en el Primer Libro de los Reyes (1 Re 1,48), un cántico de alabanza que un David moribundo, postrado en la cama, dirige a Yahvé en agradecimiento

por haberle dado un sucesor y permitir así que su estirpe, en la figura de Salomón, siguiera al frente de Israel<sup>884</sup>.

Por lo que respecta al segundo apartado, “ut quondam... Senatu”, traza la analogía con la estirpe de David, concluyendo con una expresión algo ambigua: “plaudente Senatu”. Ésta aparece en el verso 18 del libro séptimo de la *Pharsalia* dedicada a Quinto Sertorio, militar y político romano del siglo I que en su enfrentamiento con Sila llegó a Hispania, donde en palabras de Javier Cabrero “fue acogido favorablemente y encontró una activa cooperación por parte de las poblaciones indígenas (...), que creyeron ver en él un nuevo salvador”<sup>885</sup>. Es conveniente señalar que, de acuerdo con el cronista, el texto completo sería: “Ut quondam David procerum plaudente senatu / arce sua natum regali in sede locavit / carolus augustus modo sic permisit hahenas / filius ut regni plena ditioe teneret / gaudet et ingenti nunc ergo antverpia plausu / Laetisonusq. tuba fecit aurea sidera clango”<sup>886</sup>.

El sentido de las frases se complementa, como explica Fernando Checa, “con dos representaciones”<sup>887</sup> que actúan a modo de historia gráfica; en la primera de ellas (izquierda), un rey anciano y enfermo, con barba blanca, dialoga desde su lecho con un joven tocado con barbas ocre, su heredero, que le escucha devotamente arrodillado junto a la cama. En la escena de la derecha, “de grande pompe et richesse”, en palabras del cronista, ese joven ocupa el trono real dorado, como era el de Salomón, según se recoge en 1 Re 10,18, portando las insignias de poder (globo terráqueo tripartito, espada, manto rojo y corona). Asimismo es reverenciado por mujeres, músicos y soldados que se distribuyen equitativamente a ambos lados del monarca.

El funcionamiento analógico de esta composición es singular. Solamente la primera escena, acompañada por el versículo del *Primer Libro de los Reyes* que le es parejo, serviría para establecer una analogía de Tema elíptico, de manera que al receptor le

---

<sup>884</sup> El versículo bíblico concluye con el sintagma “videntibus oculis meis” (y que mis ojos puedan verlo), que el dibujante sustituye en esta obra por los puntos suspensivos, tal vez por una mera falta de espacio. Sin embargo, sí que aparece en la descripción textual de la misma: concretamente en el folio 14r. Entendemos que con estas palabras adicionales se puede comprender mejor la analogía entre el momento que se vive en la imagen y la situación real que atravesaron Carlos V y su sucesor en el trono de Flandes, donde se celebraba el capítulo de la Orden.

<sup>885</sup> Javier Cabrero, “Quinto Sertorio”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. <<https://dbe.rah.es/biografias/8209/quinto-sertorio>> [Consultado: 15/08/2021].

<sup>886</sup> Transcripción extraída de E.Roobaert, “De triomfbogen opgericht te Antwerpen in 1556, ter gelegenheid van het 22ste kapittel van de Orde van het Gulden Vlies”, *Musées Royaux des Beaux Arts Bulletin - Koninklijke Musea voor Schone Kunsten* 3-4 (1962), 267.

<sup>887</sup> Fernando Checa, “(Plus) Ultra Omnis Solisque...”, 58.

bastaría conocer este fragmento de la historia de David (Foro) para, gracias al contexto, entablar las conexiones buscadas con la realidad física y política del emperador y su heredero en aquellos momentos de la Historia (Tema). En ese caso, su representación gráfica podría ser la siguiente:



Además el recurso al Tema elíptico, como hemos visto, no supondría una excepción, pues las entradas reales que aparecen descritas en el *Felicísimo Viaje* están llenas de analogías con esta estructura, de las que algunas han sido expuestas en este capítulo.

Sin embargo, entendemos que el emisor ha querido, de un lado, explicitar aún más la conexión analógica entre los dos binomios regios, y de otro otorgar una mayor relevancia al huésped de la urbe, Felipe; para ello ha decidido incluir una segunda escena centrada en Salomón, donde éste, sentado en majestad, recibe el tributo y la alegría de su pueblo. De este modo la composición queda transformada en una analogía completa de estructura clásica, aristotélica, con cuatro términos reales, presentes, y además se logra la supresión de cualquier atisbo de ruido interpretativo que pudiera producirse por parte del espectador.

## 6.7. David, león de Judá; Carlos, *muy gran león despaña*

La analogía del león con el rey David adquiere en los textos bíblicos una doble interpretación: una, la más sencilla, se centra en la fuerza esgrimida por el futuro rey en el *Primer Libro de Samuel* (capítulo 17, versículos 34 y 35), donde el entonces joven pastor se dirige a Saúl en estos términos:

Tu siervo era pastor del rebaño de su padre. Si venía un león o un oso y se llevaba una oveja del rebaño, yo lo perseguía, lo golpeaba y se la arrancaba de la boca. Si me atacaba a mí, lo agarraba por el cuello y lo golpeaba hasta matarlo.

Como ejemplo de este tipo iconográfico, Leonardo Donet cita la pintura realizada por Elizabeth Jane Gardner en 1895, perteneciente al *National Museum of Women in the Arts*, de Washington, y donde la dulzura en el rostro de un David adolescente contrasta con la fortaleza de que ha hecho gala: “El felino muerto por David está situado bajo sus pies (...) No observamos ningún arma con la que matar al león, lo que indica que lo ha matado con las manos”<sup>888</sup>, afirma.

La segunda analogía del león con el jefe de la Casa de Judá posee un carácter genealógico que se remonta al libro del Génesis; concretamente al momento en que Jacob llama a cada uno de sus hijos y les expone qué va a ser de ellos en sus días venideros. A Judá le dice que someterá a sus enemigos y que se inclinarán ante él los hijos de su padre, añadiendo: “Cachorro de león es Judá, de hacer presa vuelves, hijo mío. Se encorva, se echa como un león, como leona: ¿quién lo hará levantarse?” (Gn 49, 9).

De esa estirpe descende David, y con él Salomón y el propio Jesucristo. No es extraño, por tanto, que en el Apocalipsis uno de los veinticuatro ancianos dijera: “(...) ha vencido el león de la tribu de Judá, el retoño de David [Jesús de Nazaret], y él abrirá el libro rompiendo sus siete sellos” (Ap.5, 5).

Por ello la vinculación del león con el linaje de David y con Jesús de Nazaret, su descendiente más destacado, es una constante a lo largo de los siglos. Faustino Porras Robles cita un ejemplo singular en un capitel románico que actualmente se expone en el Museo Diocesano de Jaca, Huesca. Allí, “(...) el rey David está sentado en un trono con patas en forma de garras de león, una clara alusión a su estirpe”<sup>889</sup> (Fig.119), señala este autor.

---

<sup>888</sup> Leonardo Donet Donet, “Iconografía del rey David” (Tesis doctoral, Universitat de València, 2018), 52.

<sup>889</sup> Faustino Porras Robles, “La pervivencia del mito de Orfeo en la iconografía románica del rey David: origen, significación simbólica y aproximación organológica”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* 16, n.32 (2007): 310





**Fig. 119.** Reconstrucción visual del capitel David y los músicos (izq.), donde el rey aparece tocando una vihuela de arco y sentado sobre un sillón con garras y cabeza de león. A la derecha, imagen original del citado capitel.

**Fuente.** <[www.romanicoaragones.com](http://www.romanicoaragones.com)>.

Los lazos de la Casa de Judá y de este gran felino, signo de la estirpe davídica, tienen una lógica prolongación en Salomón, con quien aquélla “alcanzó su cénit”<sup>890</sup>, en palabras de Víctor Mínguez. Así, la descripción de su trono, que se recoge en el *Primer Libro de los Reyes*, incluye la presencia de “(...) unos brazos con dos leones adosados, y había otros doce leones a uno y otro lado de las seis gradas” (1 Re 10,19-20).

Recuerda Virgilio Bermejo que ese nexo de unión entre el león y el trono regio también “aparece frecuentemente en relación con la figura del rey hispano”<sup>891</sup>, y Carlos V no fue una excepción a este respecto.

Así puede observarse en el anverso de una cédula del monarca habsbúrgico, fechada en Valladolid en julio de 1549 (Fig.120), y en cuyo segmento superior aparece el emperador ataviado con los emblemas imperiales (corona, manto, cetro y globo tripartito) y sentado a su vez en un trono cuyas patas delanteras conforman dos leones<sup>892</sup>.

<sup>890</sup> Víctor Mínguez, “El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Parentescos simbólicos entre la Casa de David y la Casa de Austria”, en *Visiones de la monarquía hispánica...*, 20.

<sup>891</sup> Virgilio Bermejo Vega, “Acerca de los recursos de la iconografía regia; Felipe IV, de Rey Sol a nuevo Salomón”, *Norba. Revista de Arte* 12 (1992): 168.

<sup>892</sup> A este respecto, el profesor Vicente Lleó recuerda que si bien no se conserva ninguna ilustración de los arcos del triunfo que se levantaron en Sevilla con motivo de la entrada del emperador, ésta a la que nos referimos “podría estar relacionada con ellos (...)”. En *Nueva Roma. Mitología y humanismo...*, 231.



**Fig. 120.** Anverso de cédula fechada en julio de 1549. El segmento inferior lo conforman las santas Justa y Rufina, sosteniendo a la ciudad de Sevilla y vestidas a la usanza romana (túnica, patagium, palla), siguiéndose la técnica del paño mojado. La iconografía de la franja central es netamente heráldica, mientras que en la superior figura un arco del triunfo con la personificación de la Justicia y la Templanza y, en las enjutas, unos genios portando mazas hercúleas. La figura del emperador (derecha, en detalle) sentado en trono leonino remata todo el conjunto.

**Fuente.** Fotografía del autor de este estudio.

Hacia 1533-1535, en uno de los territorios más septentrionales del imperio, Países Bajos, el impresor Robert Péril hace pública esta imagen, insertada en un árbol genealógico de la Casa de Habsburgo, donde el emperador aparece sentado en un trono de semejantes características (Fig.121) y clara inspiración salomónica, al disponer también de gradas.

Dada la presencia de los obispos y arzobispos de Maguncia, Tréveris y Colonia, probablemente representa el día de la coronación de Carlos como Rey de Romanos en Aquisgrán (1520).



**Fig. 121.** Carlos V en trono leonino con sus atributos imperiales. Escena insertada en el árbol genealógico de la dinastía habsbúrgica. Robert Péril, hacia 1533-1535.

**Fuente.** Rijksmuseum, Ámsterdam.

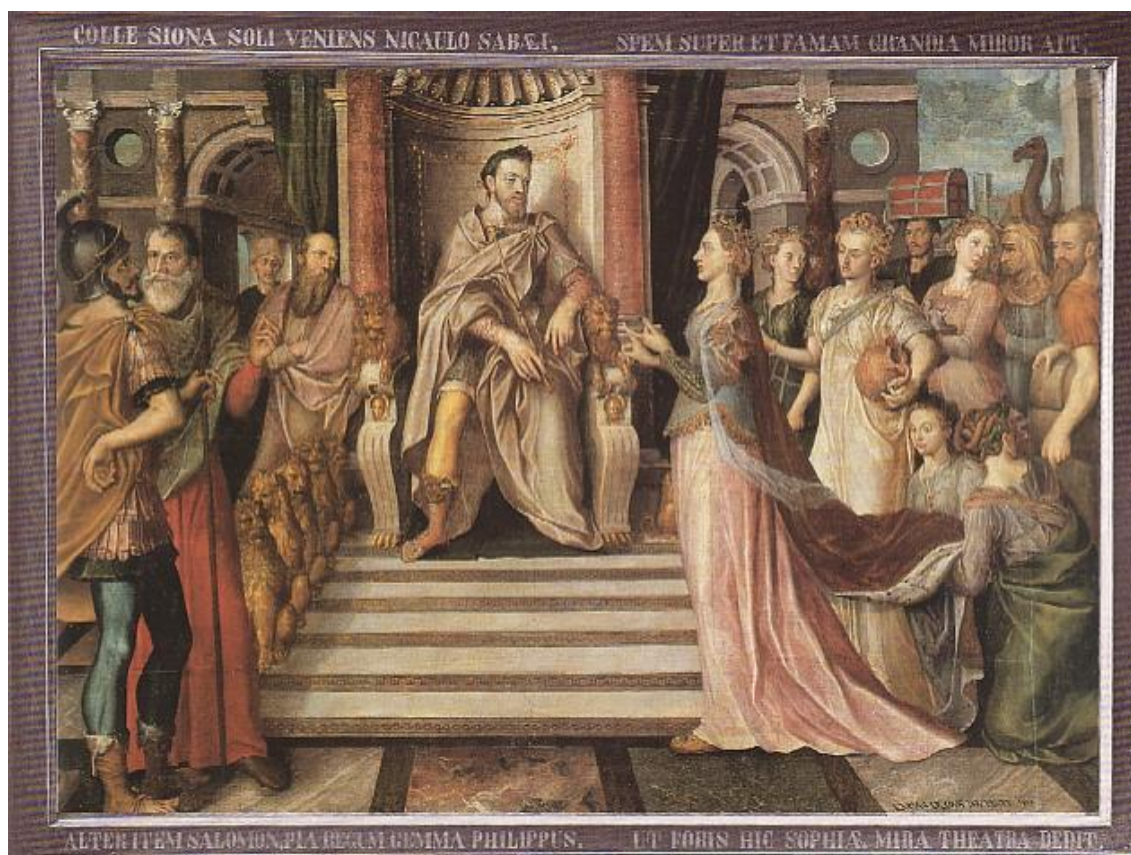
También en la escena compuesta con motivo del primer capítulo de la Orden del Toisón que presidió Felipe II (Fig. 122), y donde se alude nítidamente a la sucesión regia, según se expuso, aparecen cabezas de león en alternancia.

La vinculación estirpe de David-monarquía hispánica materializada en el trono leonino prosiguió en monarcas posteriores. Especialmente en Felipe II, por las razones expuestas a lo largo de estas páginas, como puede apreciarse en el metafórico *cryptoportrait* o criptorretrato del monarca, empleando la terminología de Friedrich Polleross<sup>893</sup>, que figura en el lienzo *La visita de la reina de Saba al rey Salomón* (Fig.122), realizado en 1559 por Lucas de Heere “para la celebración del XXIII capítulo de la Orden del Toisón de Oro en la catedral de Gante, el último que se hizo en Flandes”<sup>894</sup>, explica Mínguez. En él, el sucesor de David tiene las facciones del ‘Rey prudente’, y de acuerdo con la descripción bíblica de su trono aparece flanqueado por dos leones en sus brazos y otros

<sup>893</sup> Friedrich Polleross, “Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations”, *Artibus et Historiae* 12, n. 24 (1991):75.

<sup>894</sup> Víctor Mínguez, “El rey de España se sienta...”, 44.

tantos distribuidos por las seis gradas que lo anteceden. La configuración de este trono, con hornacina, concha venera, leones y gradas, es como puede apreciarse muy similar a la que presenta el ocupado por Carlos V en la imagen impresa de Robert Péril.



**Fig. 122.** La visita de la reina de Saba al rey Salomón. Lucas de Heere, 1559.

**Fuente.** <[www.freepik.es](http://www.freepik.es)>.

Bermejo también cita como ejemplo doce leones de plata portando antorchas y un escudo de Aragón “(...) regalados por el protonotario J. [Jerónimo] de Villanueva al monarca [Felipe IV] para ornar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro”<sup>895</sup>. Este autor explica que, posteriormente, el salón del trono del antiguo Alcázar de Madrid también contó con doce leones, en este caso de bronce, de los que aún se conservan once.

Cuatro de ellos se han empleado “para acompañar el sillón del trono en el palacio real, ejecutado por Mateo Bonicelli para Carlos III”<sup>896</sup>. Todavía persisten en aquella ubicación (Fig.123).

<sup>895</sup> Virgilio Bermejo, “Acerca de los recursos...”, 168.

<sup>896</sup> *Ibidem*



**Fig. 123.** Salón del Trono del Palacio Real (Madrid), con los leones salomónicos en primer término.

**Fuente.** <[www.patrimonionacional.es](http://www.patrimonionacional.es)>.

En este contexto, donde fortaleza y estirpe confluyen en la figura de David, no debe resultar extraño que el entorno propagandístico de la Casa de Habsburgo aprovechara a este personaje para sacarle partido analógico en beneficio propio. De ahí que, a nuestro juicio, la expresión “gran león de España”, presente en dos romances muy populares de este periodo, guardase una conexión analógica, además de un paralelismo gramatical y semántico, con la ya mencionada “gran león de Judá”.

Si bien es cierto que el romance que narraba hazañas regias y caballerescas tuvo su momento de eclosión durante el proceso de expansión hacia el sur de los reinos cristianos peninsulares, y de manera especial durante el siglo XV y la toma del Reino de Granada, existe constancia de algunas composiciones estróficas con esta naturaleza para loar gestas del reinado de Carlos V.

Éstas circulaban en pliegos sueltos, definidos por Antonio Rodríguez-Moñino como “un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios o históricos entre la gran masa lectora, principalmente popular”<sup>897</sup>, y pese a la sencillez de materiales y técnicas empleados tuvieron tal fuerza que, a juicio de este erudito, “son la fuente donde bebió y

---

<sup>897</sup> Antonio Rodríguez-Moñino, *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1969), 13.

bebe el pueblo español sus conocimientos de la poesía, la novela, el teatro y aun la historia”<sup>898</sup>.

En el caso de las dos que analizaremos, figuran en las tres *Silvas* publicadas sucesivamente en Zaragoza y Barcelona entre 1550 y 1561: coetáneas al reinado carolino con excepción de la tercera *Silva* de 1561, que vio la luz transcurrido apenas un lustro desde la muerte del emperador. Rodríguez-Moñino considera que éstas, sobre todo la edición barcelonesa de 1561, fueron un elemento decisivo en la transmisión de romances, dado que “(...) se estampa sin interrupción, en un tomito breve y manejable, desde 1561 hasta 1696”, sentenciando: “en total hemos registrado 33 ediciones y hay la seguridad de que existieron muchas más”<sup>899</sup>.

Por tanto, es conveniente señalar que la extraordinaria difusión alcanzada en forma de pliegos o de ediciones manejables y asequibles como las *Silvas* logró que los romances dejaran una huella aún presente en la cultura colectiva de la ciudadanía.

### **6.7.1. Romance y valor profético: “A caça salio el gran Turco”<sup>900</sup>**

Un romance que refleja la tensión entre las dos concepciones sociopolíticas y religiosas representadas por el Imperio Otomano y el gobierno carolino es el que comienza con el verso “A caça salio el gran Turco” (Anexo 2), conocido sencillamente como “Romance del Turco” en la *Silva* de 1561 donde aparece antologizado. Se trata de una composición muy extensa, con más de 130 octosílabos en los que se narra el prodigio observado por “el gran Turco”<sup>901</sup> a través de una garza, dos águilas y un león que interactúan de manera extraordinaria.

Un anciano del lugar, de nombre Abdalla, se muestra definitivo para la resolución de la trama; es quien ofrece la clave ante la pregunta del gobernante, que estaba “demandando a sus vassallos / aquello que significaua” (vv.99-100). Las águilas representan, según afirma, a los dos hermanos Habsburgo, es decir, “don Fernando, rey de Vngria / y el

---

<sup>898</sup> *Ibidem*

<sup>899</sup> *Ibid.* 7.

<sup>900</sup> Por razones de fidelidad histórica, optamos por reproducir la tipografía presente en la *Silva* que vio la luz en 1561. Para ello manejamos el volumen citado del profesor Rodríguez-Moñino.

<sup>901</sup> Por la descripción que se efectúa en el propio romance, entendemos que se trata de Solimán, apodado ‘el Magnífico’ en occidente, cuyo gobierno coincidió en buena medida con el de Carlos V.

emperador de Alemaña” (vv.121-122), de los que añade: “que te han de dar la batalla” (v.120). Por su parte, y según sentencia el viejo lugareño, el “gran león despaña” es el propio Carlos V, llamado a lograr grandes gestas contra el Islam y que por ello trataría de recuperar la mismísima Jerusalén para manos cristianas:

“trayendo entrambos ayuda  
al muy gran leon despaña  
que ha de venir contra ti  
a ganar la casa sancta” (vv.123-126).

La conclusión analógica de estos versos, a modo de moraleja, sería: Al igual que David, león de Judá, derrotó a los filisteos y mantuvo a salvo Israel, Carlos hará lo propio con otros bárbaros heréticos: los turcos. La clave de su interpretación analógica reside en el empleo de la expresión “gran león despaña”.

Muy pensativo, y tal vez algo impresionado ante la profecía que acaba de oír, el mandatario se retira y vuelve a su hogar. En la introducción de *Las tres partes de la Silva de varios Romances*, Vicenç Beltrán cataloga a este romance como profecía apocalíptica a favor de la casa real, y lo sitúa entre los romances “puramente publicitarios”<sup>902</sup>.

### **6.7.2. Romance “El gran Sophi y el gran Can”: de nuevo Carlos como “gran león”**

Muy similar en estructura y contenido, aunque considerablemente más largo con 194 octosílabos, es “El gran Sophi y el gran Can” (Anexo 3), otra de las composiciones presentes en las *Silvas* que abordan las relaciones entre Carlos V y el islam otomano.

Aquí tres autoridades orientales, las dos que dan nombre al romance acompañados del gran Califa, salen de cacería con un séquito ingente; de repente se topan con tres animales: un oso, un jabalí y de nuevo un león, cada uno reaccionando de modo diverso ante las acometidas que reciben.

---

<sup>902</sup> Vicenç Beltrán, “Estudio introductorio”, en *Las tres Silvas de romances*. Edición, notas e índices de Massimo Marini (México D.F.: Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 2018), 26.

En esta ocasión es un sabio, de nombre Reduan, quien interpreta el sentido de la fauna hallada; y de nuevo se establece una analogía entre el carácter fiero y altanero del león, y monarca español:

Mas el gran león que veis  
que a todos acometía  
es el gran león de España  
que de ninguno huía  
y a todos juntos vosotros  
el solo acometería  
y a los perros de los moros  
así los convertiría  
venciendo con sus bramidos  
a toda la Berbería (vv.165-174).

A diferencia de lo que sucedía en la composición anterior, donde la analogía tomaba como referencia a un territorio físico (Israel, la “casa santa”), en este caso el concepto es algo más ideológico, de lucha y victoria sobre la creencia islámica, como se aprecia en los versos 172 a 174.



*7. Sotto una barba biōda portaua i capelli di  
color d'oro a uso de gli Imperadori  
Romani: emulando la gloria universal de  
Roma, sus gobernantes y generales*

---

El año 1529 marcó un punto de inflexión para la historia de Italia en su relación con Carlos V, y viceversa. Es la fecha en que Francesco II Sforza, duque de Milán, fue “(...) restablecido en el trono por Carlos V (...) a cambio de legarle el dominio a su muerte”<sup>903</sup>, en palabras de Germán Navarro Espinach, una vez conseguida la renuncia francesa a sus pretensiones milanesas mediante la Paz de Cambrai, convirtiéndose por tanto el último representante de esa dinastía que ocupase el gobierno del ducado milanés.

Roy Strong añade que “(...) In 1529 the emperor created the Gonzaga Dukes of Mantua and two years later put the Medici into Florence, also as dukes”, sentenciando: “We are in the age of the princes who, almost without exception, owed their domains and their titles to the Holy Roman Emperor”<sup>904</sup>. Dos años más tarde, en 1531, reubicó a los Medici al frente del gobierno florentino. Por consiguiente, en apenas un trienio el emperador logró que el destino de tres grandes dinastías italianas del momento, los Sforza, los Gonzaga y los Medici, quedara vinculado a su figura, en general, y a su acción de gobierno, en particular. Asimismo, es posible que este factor guardase relación con lo que Strong denomina “(...) hysterical adulation of Charles V as Dominus Mundi”<sup>905</sup>; una reacción que, de acuerdo con este autor, se manifestaba especialmente en las entradas regias carolinas.

De las “más de treinta” que, según José Miguel Morales Folgueras, fueron realizadas por el Habsburgo a lo largo de toda su vida, cifra que a su juicio le convertiría en “el monarca más homenajeado de todo el siglo XVI”<sup>906</sup>, una de las más trascendentes en términos de imagen fue la que tuvo lugar en Génova el 12 de agosto de ese mismo año 1529, a cuyo puerto arribó tras haber partido de Barcelona el día 27 de julio. Fue la primera vez que Carlos visitaba Italia, y durante el año aproximadamente que permaneció en el país transalpino, como detalla Bonner Mitchell, visitó la ciudad ligur, recibió la coronación imperial en Bolonia de manos de Clemente VII y se alojó en el domicilio mantuano de la familia Gonzaga<sup>907</sup>.

---

<sup>903</sup> Germán Navarro Espinach, “El ducado de Milán y los reinos de España en tiempo de los Sforza (1450-1535)”, *Historia. Instituciones. Documentos* 27 (2000): 161.

<sup>904</sup> “En 1529 el emperador creó/nombró a los Gonzaga Duques de Mantua y dos años más tarde puso a los Medici en Florencia, también como duques”, “Estamos en la era de los príncipes que, casi sin excepción, debían sus dominios y sus títulos al Sacro Emperador Romano”. Traducción propia. Roy Strong, *Art and Power...*, 85.

<sup>905</sup> *Ibidem*

<sup>906</sup> José Miguel Morales Folguera, “Las entradas triunfales de Carlos V en Italia”, 327.

<sup>907</sup> Bonner Mitchell, *The Majesty of State...*, 10.

Génova, recuerda Matteo Mancini, había atravesado un periodo complejo en “los duros años de la ocupación española de la ciudad (1522-1527)”, y por tanto se quiso presentar a Carlos, afirma este autor, “como garante del nuevo estado (...)”<sup>908</sup>. Para ello se optó por un programa iconográfico donde los elementos y arcos efímeros “(...) retomaban en general su lenguaje del mundo clásico antiguo”, opina Mancini, añadiendo que en ese contexto “(...) no debe de extrañar la elección de Perín del Vaga, quien vivió la experiencia de los festejos de los Medici en Florencia y Roma”. A su juicio, se opta por el arco del triunfo “(...) como estructura de referencia a lo imperial”<sup>909</sup>. Génova, de la mano de este artista florentino, marcaba la senda hacia el estilo predominante en las entradas regias de Carlos en la Italia del segundo tercio del Quinientos.

Andrea Doria, quien según Santiago Fernández Conti había pasado al servicio del emperador un año antes<sup>910</sup>, “sailed to Barcelona with a large fleet to fetch the emperor”<sup>911</sup>, en palabras de Mitchell, llegando escoltado hasta el litoral genovés. El de Oneglia también aprovechó la ocasión para poner de manifiesto su lealtad recientemente comprometida con las causas habsbúrgicas, y por ello en el primer arco del aparato efímero dispuesto para recibir a Carlos aparecía Doria “(...) con una espada en la mano y una maqueta de Génova en la otra, mientras que el Emperador sostenía una corona sobre la ciudad”<sup>912</sup>, señala Morales Folguera. Era un arco cuyas escenas figurativas, según Matteo Mancini, “(...) exaltaban las buenas relaciones entre genoveses y españoles”<sup>913</sup>. Aunque en este momento el futuro almirante no era más que un ciudadano privado, como recuerda el profesor Mitchell<sup>914</sup>, él mostraba, de este modo, su disposición para trabajar fielmente al servicio de su nuevo señor.

Es oportuno reseñar que ya desde el principio, también Carlos V era consciente de la importancia de desplegar en este viaje un relato y una retórica del poder, capaz de poner de manifiesto su magnanimidad y la grandeza del cargo que ocupaba. Así, explica Borja

---

<sup>908</sup> Matteo Mancini, “Dibujo-proyecto de Arcos de Triunfo para la entrada de Carlos V en Génova el 12 de agosto de 1529”, en *Carolus...*, 439.

<sup>909</sup> *Ibidem*

<sup>910</sup> Santiago Fernández Conti, “Andrea Doria”, *Diccionario Biográfico electrónico DB-e*, Real Academia de la Historia, 2018. Accesible en <<https://dbe.rah.es/biografias/6199/andrea-doria>> [Consultado:18/06/2022].

<sup>911</sup> Bonner Mitchell, *The Majesty of State...*, 136.

<sup>912</sup> José Miguel Morales Folguera, “Las entradas triunfales de Carlos V en Italia”, 329.

<sup>913</sup> Matteo Mancini, “Dibujo-proyecto de Arcos de Triunfo...”, 439.

<sup>914</sup> Bonner Mitchell, *The Majesty of State...*, 136.

Franco Llopis que el barco que le transportó a Génova “(...) had purple-clad oarsmen who were Muslim slaves, whose freedom he granted in a gesture of magnanimity”<sup>915</sup>.

Sin embargo, el detalle más nimio, y pese a ello el más relevante, tuvo que ver, en palabras de Diane H. Bodart, con “(...) il cambiamento di aspetto del sovrano nel 1529 (...)”, recordando que cuando Carlos llegó a Génova en el transcurso de su primer viaje a Italia “(...) fu notato infatti che egli non assomigliava ai ritratti conosciuti fino allora, perché non portaba più capelli lunghi alla borgognona ma un taglio corto e si era lasciato crescere la barba”<sup>916</sup>.

De acuerdo con Bodart, esta “rivoluzione pilifera”, como ella la denomina, no sería fruto de la moda del Quinientos ni una decisión estrictamente personal, sino que pivota en torno a tres elementos: “(...) un deciso mutamento di riferimenti politici, ovvero alla transizione dall’ideale cavalleresco di origine borgognona a un ideal imperiale universale di stampo classico, atto ad essere condiviso e compreso dai sudditi di culture diverse degli estesissimi domini cesarei (...)”<sup>917</sup>. Aquí reside la clave para la puesta en marcha de todo el proceso ideológico y propagandístico que se llevaría a efecto a partir de entonces, perdurando incluso tras la abdicación y el fallecimiento del César.

Ya se ha aludido en el capítulo 3 a la existencia de noticias sobre dos lienzos tizianescos desaparecidos, en los que el emperador figura con esa nueva estética *all’antica* y de los que se conservan respectivamente un grabado de Giovanni Britto y una copia barroca de Rubens. Pues bien, existe asimismo una celada con barbote, obra del milanés Filippo Negrolí en 1533 (Fig. 124), que junto a la rodela del León conformaba un juego de parada “inspirado en el equipo básico de la Antigüedad”, explica Álvaro Soler del Campo<sup>918</sup>.

---

<sup>915</sup> “(...) tenía remeros vestidos de color púrpura que eran esclavos musulmanes, cuya libertad concedió en un gesto de magnanimidad”. Traducción propia. Borja Franco Llopis, “Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach”, en *Changing the Enemy, visualizing the Other: contacts between Muslims and Christians in the Early Modern Mediterranean Art*, ed. Giuseppe Capriotti y Borja Franco Llopis (*IL CAPITALE CULTURALE Studies on the Value of Cultural Heritage*, Supplementi 06 / 2017): 90.

<sup>916</sup> “(...) fue observado, de hecho, que no se parecía a los retratos conocidos hasta entonces, porque ya no usaba el pelo largo de Borgoña sino un corte corto y se había dejado crecer la barba”. Traducción propia. Diane H. Bodart, “L’immagine di Carlo V in Italia...”, 127.

<sup>917</sup> “(...) un cambio decisivo de referencias políticas, esto es, el paso del ideal caballeresco de origen borgoñón a un ideal universal imperial de carácter clásico, adecuado para ser compartido y entendido por los súbditos de las diferentes culturas [presentes en] los muy extensos dominios cesáreos”. Traducción propia. *Ibidem*

<sup>918</sup> Álvaro Soler del Campo, “Las armas y el emperador”, 118.

Como puede apreciarse, el barbote es desmontable y, si el emperador así lo deseaba, su barba también rubia ocuparía ese lugar.



**Fig. 124.** Visiones laterales de la celada con barbote del emperador Carlos V. Filippo Negroli, 1535. Acero repujado, cincelado, pavonado y damasquinado en oro.

**Fuente.** Real Armería. Madrid, España. Patrimonio Nacional.

Diane H. Bodart se refiere a esta celada como “(...) elmo antropomorfo di classiche fattezze, ornato da dorati riccioli di barba e di capelli e coronato di alloro”, definiéndola asimismo como “(...) il suo [de Carlos] volto eroico da imperatore romano”<sup>919</sup>. El Habsburgo, por tanto, establece a través de esta pieza una doble analogía con el mundo romano clásico: una sería de carácter estético, formal, fundamentada en el empleo de los rizos en la cabeza y en la barba; la otra, de acuerdo con Soler del Campo, de carácter funcional, ya que forma parte de un juego celada-rodela inspirado en los que se manufacturaban en aquel periodo.

Existe un tercer elemento de notable interés que aborda el profesor Fernando Checa. Este autor analiza el “progresivo proceso de heroización”, como él lo denomina, que se produce en la figura de Carlos durante la década de los años treinta, y que a su juicio “(...) se resuelve, por lo que respecta a su imagen plástica, en un acentuamiento de los rasgos clásicos”<sup>920</sup>. Bodart percibe una potente muestra de este proceso en la asombrosa

<sup>919</sup> “(...) casco antropomórfico de rasgos clásicos, decorado con rizos dorados de barba y cabello y coronado con laurel”, “(...) su rostro heroico de emperador romano”. Traducción propia. Diane H. Bodart, “L’immagine di Carlo V...”, 126.

<sup>920</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 49.

transformación de lo que antes había sido un prognatismo hereditario en, simplemente, “(...) un *mento un pochetto spinto in fuori* (...)”, porque el defecto físico, opina esta autora, “(...) si poneva in aperta contraddizione con la resa dell’idea cesarea propria della concezione classica italiana”<sup>921</sup>.

La expresión en cursiva que recoge esta autora forma parte de una misiva redactada por un testigo directo de la ceremonia boloñesa: el obispo de Ancona, cardenal Pietro Accolti. Como puede constatarse en el siguiente fragmento, su descripción del aspecto físico del soberano es notablemente más positiva que la del veneciano Gasparo Contarini, también citada en el apartado 3.2.1 de esta tesis:

L’Augusto Cesare aveva la faccia di carnagione chiara e di una pallidezza grata: gli occhi azzurri e soavi, nè per alcuna terribile severità si rendeano punto spaventevoli: oltre a ciò molto accomodati a nobile verecondia ed a virile modestia: il naso un poco aquilino ed il mento un pocchetto spinto in fuori, per cui toglievagli un certo che di vaghezza; ma aquel che gli aggiungeva gravità era la barba bionda, ed i capelli di color dell’oro, quali portava all’uso degli imperatori Romani tagliati a mezz’orecchio. La struttura del suo corpo poteasi dire pienotta e non grassa, essendo nel fiore della sua età sano e gagliardo; diritte e robuste le gambe e di giusta proporzione: nel tutto insieme assai benefatto della persona e dignitoso, pero lo che piacque all’universale.<sup>922</sup>.

Sorprende el elevado grado de coincidencia que existe entre esta descripción y la que llevó a efecto Francesco Sansovino en su obra *Il Simolacro di Carlo Quinto Imperadore*:

Haueua il naso un poco aquilino, ilqu le segno di grandezza d’animo fu osseruato ancora da gli antichi ne Re de Persi. Il mento era cosi un pochetto spinto in fuori che gli toglieua un certo che di vaghezza, ma quel che gli aggiungeua grauitá sotto una barba biõda portaua i capelli di color d’oro a uso de gli Imperadori Romani, tagliati a mezzo orecchio<sup>923</sup>.

---

<sup>921</sup> “(...) un mentón un poco salido hacia fuera”, “se colocaba en abierta contradicción con la interpretación de la idea cesárea inherente a la concepción clásica italiana”. Traducción propia. Diane H. Bodart, “L’immagine di Carlo V...”, 127-128.

<sup>922</sup> “El augusto César tenía un rostro de tez clara y palidez agradable: sus ojos eran azules y suaves, y por ninguna terrible severidad los hacía en lo más mínimo aterrador: además de esto, eran muy adecuados para el noble pudor y la viril modestia: su nariz era un poco aguileña y la barbilla un poco salida hacia fuera, de modo que le quitaba cierta vaguedad; pero lo que le añadía gravedad era la barba rubia, y el pelo de color de oro, que lucía a la manera de los emperadores romanos cortados a la mitad de la oreja. La estructura de su cuerpo podría decirse que es rellena y no gorda, estando sana y vigorosa en la flor de sus años; las piernas, rectas y robustas y de proporciones justas: en general bien proporcionado físicamente y digno”. Traducción propia. El documento original aparece parcialmente transcrito en Vicente de Cadenas y Vicent, *Doble coronación de Carlos V en Bolonia, 22-24/II/1530* (Madrid: Hidalguía, 1983), 127-128.

<sup>923</sup> “Tenía una nariz ligeramente aguileña, signo de grandeza de espíritu que aún observaban los antiguos en los Reyes de Persia. Su barbilla estaba ligeramente hacia fuera, que le quitaba cierta vaguedad, pero le añadía gracia debajo de una barba rubia. Llevaba el pelo del color del oro al uso de los emperadores

Obsérvese que en los apenas cinco años transcurridos entre las descripciones del embajador Contarini (1525), de un lado, y del cardenal Accolti (1530) o del polígrafo Sansovino (1567), de otro, la percepción del físico imperial experimenta una rotunda transformación. Adjetivos como *mediocre*, *pallido*, *avaro*, *grave*, *severo* o *posticcia* ceden el testigo, con estos dos últimos autores, a *chiara*, *grata*, *soavi*, *virile* o *capelli di color dell'oro*, entre otros. Además, en Accolti y Sansovino el defecto no sólo se aminora, sino que incluso llega a convertirse en virtud; casi en elemento de predestinación, diríamos, con una nariz aguileña, pero poco, que para este último en concreto actúa como elemento analógico y que conecta al Habsburgo con otros honorables predecesores en lejanos y legendarios tronos imperiales, como el persa.

Parece claro, por consiguiente, que con Carlos V “(...) il discorso classicista acquista ben presto pregnanza politico-simbolica, risolvendosi nel predominio ‘de lo italiano y antiguo, sobre lo gótico y moderno’”, en palabras de Marcello Fantoni<sup>924</sup>, citando en esta última parte a Checa. Es interesante la matización que realiza este autor italiano cuando se refiere a la *renovatio imperii* carolina “come rinascita, e non come continuità (*translatio*), che si inscrive il registro eroico, sempre meno cavalleresco-feudale e sempre più classicista”<sup>925</sup>.

Observamos, por tanto, que el renacimiento imperial fue consolidado en torno a percepciones de corte clásico; pero existe otro elemento que también pudo influir en ese viraje: la ausencia inmediata de precedentes, que daba a Carlos la posibilidad de adaptar a sus propias necesidades políticas y propagandísticas tanto el rito en sí como la propia concepción de la figura imperial. Son reveladoras, en ese sentido, las palabras de Silvio Leydi:

Lo svolgimento stesso della cerimonia era ormai quasi sconosciuto alla corte papale: l'ultimo imperatore incoronato dal papa era stato infatti Federico III nel 1452 e quindi quando, nel 1529, si avviarono i preparativi per l'incoronazione di Carlo V, il maestro delle cerimonie pontífice, Biagio Martinelli da Cesena, dovette far ricorso a testimonanze scritte e a

---

romanos, cortado a la mitad de la oreja”. Traducción propia. Francesco Sansovino, *Il Simolacro di Carlo Quinto Imperadore* (Venecia: Appresso Francesco Francescini, 1567), 22-23.

<sup>924</sup> “(...) el discurso clasicista pronto adquiere significación político-simbólica, desembocando en el predominio de lo italiano y antiguo sobre lo gótico y moderno”. Traducción propia. Marcello Fantoni, “Carlo V e l'immagine...”, 101.

<sup>925</sup> “(...) como renacimiento, y no como continuidad (*translatio*), que se inscribe en el registro heroico, cada vez menos caballeresco-feudal y cada vez más clasicista”. Traducción propia. *Ibid.*, 102.

prammatiche ormai dimenticate non potendo contare su alcun testimone di passate incoronazioni<sup>926</sup>.

La estrategia político-propagandística aparece, así pues, claramente definida. El deseo de ser aceptado y compartido por un imperio multicultural y diverso le impulsaron a sustituir posiciones y rasgos estéticos borgoñones por otros más transversales, y para ello recurrió al mundo clásico, memoria común de buena parte de sus dominios. Esta voluntad, que tuvo precedentes durante el desembarco de Génova (1529) en lo que Bodart denomina *rivoluzione pilifera*, alcanza un punto de inflexión en la coronación de Bolonia, acaecida meses después.

Todo ello, además, se vio beneficiado por la ausencia inmediata de referentes que, de algún modo, hubieran podido condicionar perfiles de gobierno y ritos, fundamentales para la traducción artística y comunicativa del momento. De ahí que quien, en palabras de Leydi, ascendía “al più alto gradino del potere temporale dell’occidente”<sup>927</sup>, pudiera realizar cuantas adaptaciones considerase convenientes. Se avanza hacia lo que Marcello Fantoni denomina con acierto una “imperializzazione dei canoni iconografici”<sup>928</sup>. Un proceso que va tomando forma progresivamente gracias a las grandes piezas y acciones propagandísticas fraguadas en años posteriores, como la proliferación de entradas reales dotadas de un notable aparato efímero, y cuyas bases empiezan a sustentarse a través de creaciones como los primeros lienzos de Tiziano, ya descritos, o la celada del maestro Negroli.

### **7.1. Marco Aurelio, primer eslabón en la analogía de Carlos V con el mundo clásico**

Por consiguiente, en el marco del desembarco genovés de 1529 se adoptó una decisión que afectaba a la estética imperial, y que no pasaría desapercibida para los presentes, de acuerdo con las crónicas; medida que marcaría insoslayablemente el devenir de la

---

<sup>926</sup> “El propio desarrollo de la ceremonia era en estos momentos casi desconocido para la corte papal: de hecho, el último emperador coronado por el Papa había sido Federico III en 1452, y por lo tanto cuando en 1529 se iniciaron los preparativos para la coronación de Carlos V, el maestro de ceremonias del pontífice, Biagio Martinelli de Cesena, tuvo que recurrir a testimonios escritos y a una pragmática ya olvidada, al no poder contar con ningún testigo de pasadas coronaciones”. Traducción propia. Silvio Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*. (Florenca: Leo S. Olschki Editore, 1999), 76.

<sup>927</sup>“(…) al escalón más alto del poder temporal en Occidente”. Traducción propia. *Ibid.*, 75.

<sup>928</sup> Marcello Fantoni, “Carlo V e l’immagine...”, 106.



representación de Carlos V. Con respecto al cambio de referentes aludido por Diane H. Bodart, hay una cuestión muy interesante que analizan otros autores; así, Miguel Falomir señala que tras la intencionalidad cesárea de dejarse crecer la barba había un deseo de “asimilarse a los césares romanos, sobre todo a su admirado Marco Aurelio”<sup>929</sup>.

En este sentido, bastaría comparar la estética de la celada con barbote, antes descrita, y el rostro del emperador representante de la dinastía Antonina. Es fácil constatar la analogía formal cuando se sitúan en paralelo la imagen frontal de la celada y alguno de los bustos conservados del emperador (Figs.125.1 y 125.2); por ejemplo, éste cuya imagen reproducimos, manufacturado en mármol hacia el año 161 d.C. y conservado en el Museo del Prado. Corresponde al periodo en que su hermanastro Lucio Vero ejerció como co-emperador, prolongándose hasta el año 169. A partir de entonces, Marco Aurelio gobernaría en solitario hasta que en 177 d.C. otorgó poderes imperiales a su heredero Cómodo.



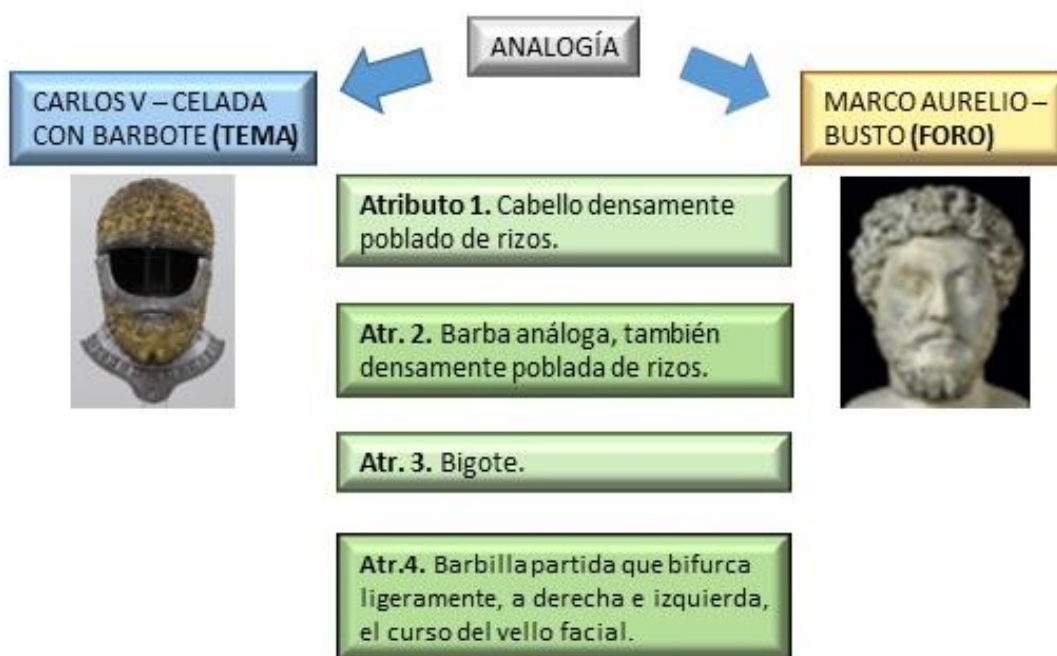
**Fig.125.** Busto del emperador Marco Aurelio en mármol (Fig.125.1, ca.161 d.C.) e imagen frontal de la celada con barbote realizada por Filippo Negroli (Fig.125.2, 1535).

**Fuentes.** Museo del Prado y Real Armería – Patrimonio Nacional. Madrid, España.

De acuerdo con la metodología que venimos aplicando para analizar los recursos analógicos, observamos que en la puesta en paralelo de la celada carolina (Tema) y el

<sup>929</sup> Miguel Falomir, “El retrato de corte”, 118.

busto de Marco Aurelio (Foro), hallamos cuatro atributos compartidos por ambos: cabello densamente poblado de rizos, barba análoga de características idénticas, bigote y, como detalle singular, una barbilla partida que bifurca ligeramente a derecha e izquierda el curso del vello facial (Fig.126).



**Fig. 126.** Representación gráfica de la analogía entre la celada de Carlos V y un busto de Marco Aurelio, así como de los atributos que la vertebran.

**Fuente.** Elaboración propia.

Obviamente esta transformación física del Habsburgo debía llevar pareja otra propagandística; y la pregunta que surge, en primer lugar, es por qué fue Marco Aurelio el referente elegido, de acuerdo con los indicios que conectan la celada con el Antonino, y sobre la base de las apreciaciones ya expuestas de Bodart y de Falomir, autor éste que incluso llega a calificarlo como “su admirado Marco Aurelio”.

La respuesta iría relacionada con dos factores: uno exógeno, ajeno a la corte, y otro endógeno, relacionado con el círculo íntimo del emperador. Con respecto al primero, y como explica Michael P. Mezzatesta, desde 1475 aparecieron diversas ediciones de la biografía del gobernante romano redactada en el siglo IV por Julio Capitolino<sup>930</sup> y

<sup>930</sup> Es oportuno señalar que la *Historia Augusta*, denominada así por primera vez en 1603 y conocida en manuscritos anteriores como *Vitae diuersorum principum et tyrannorum a diuo Hadriano usque ad Numerianum a diuersis scripta*, no es obra de un único autor. Como explica Robert Browning, “(...) There are thirty biographies in all, some dealing with groups of emperors or pretenders (...) and purport to have

recogida en la *Historia Augusta*: “Here was found the most detailed portrait of the Emperor then available, one made all the more accessible by Erasmus’ authoritative edition of the *Historia Augusta* published in 1518”<sup>931</sup>, añade este autor. Capitolino describía al Antoniano como un filósofo y un emperador pío y virtuoso, caracterización que a juicio de Mezzatesta fue “(...) undoubtedly the source for similar descriptions in contemporary works such as Andrea Fulvio’s 1517 *Illustrium Imagines* and G. B. Egnatio’s *Le vite de gl’imperatorum romani*”<sup>932</sup>. Es conveniente señalar que Capitolino no es el autor único de la conocida como *Historia Augusta*.

Así, en la obra de Fulvio se afirma sobre el emperador: “Marcus & Commodus pariter Augusti primi Imperauere: Marcos autè ab ineunte etate philofophiæ disciplinifã; deditus postea sanctitate uitę omnes principes antecessit”<sup>933</sup>. Por su parte Giovanni Battista Cipelli, Egnazio (1478-1553) no escatima halagos para la gestión del imperio que él llevara a efecto: “(...) fu di cofi buona natura, e di tali uirtu, che non ha pari”. Concluye, en este sentido: “(...) se non li fuffe trouato al gouerno; fácilmente ruinaua la maesta del nome Romano”<sup>934</sup>.

“Vero principe”, “felicissimo principe” y “philofopho” son algunos de los calificativos que emplea este clérigo veneciano para referirse al predecesor de Cómodo. También en la *Historia Augusta* otro de sus contribuyentes, Flavio Vopisco Siracusano, se refiere a Marco Aurelio como un gobernante que consagró su existencia a la filosofía y sobrepasó a todos los demás emperadores en pureza de vida<sup>935</sup>.

---

been written at various dates from before 305 till after 324. They are attributed to six authors, of whom nothing else is known: Aelius Spartianus (7 lives), Julius Capitolinus (9), Vulcatius Gallicanus (1), Aelius Lampridius (4), Trebellius Pollio (4) and Flavius Vopiscus (5)” [Hay treinta biografías en total, algunas sobre grupos de emperadores o pretendientes (...) y pretenden haber sido escritas en varias fechas desde antes del 305 hasta después del 324. Se atribuyen a seis autores, de los cuales no se sabe nada más: Aelius Spartianus (7 vidas), Julius Capitolinus (9), Vulcatius Gallicanus (1), Aelius Lampridius (4), Trebellius Pollio (4) y Flavius Vopiscus (5)]. Traducción propia. Robert Browning, “Biography”, en *The Cambridge History of Classical Literature*, vol.2, part 5, ed. E.J.Kenney (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 42.

<sup>931</sup> Michael P. Mezzatesta, “Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century”, *The Art Bulletin*, 66, no.4 (1984), 624.

<sup>932</sup> *Ibidem*

<sup>933</sup> Andrea Fulvio, *Illustrium imagines* (Roma: Giacomo Mazzocchi, 1517), LXXVII.

<sup>934</sup> Giovanni Battista Egnazio, *Le vite de gl’imperatorum romani di monsignore Egnatio nuouamente dalla lingua latina tradotte alla volgare...* (Venecia: Per Francesco Marcolino, 1540). Edición sin paginar.

<sup>935</sup> *Historia Augusta*. Ed. Vicente Picón y Antonio Cascón (Madrid: Akal, 1989), 107.

Comenzó a fraguarse, por tanto, un personaje: una visión muy concreta de aquel emperador ajena a devaneos belicosos o de sangre y muy cercana a la reflexión, la virtud y la cultura política; algo que podía ser aprovechado.

### 7.1.1. Fray Antonio de Guevara, *pontífice* entre emperadores

Puede observarse, en consecuencia, que mediante reediciones<sup>936</sup> y creaciones histórico-literarias originales comienza a forjarse un sustrato ideológico en torno a Marco Aurelio, especialmente en Italia y de la mano de autores como los ya citados. Sin embargo, analizando ahora el factor endógeno, la atención tan singular que se brindó en el Quinientos al Antonino, y en especial en los años finales de la década de los veinte, fue a juicio de Michael P. Mezzatesta mérito incuestionable de Fray Antonio de Guevara, quien analizó esta figura en dos obras de notable trascendencia durante aquella centuria.

La razón es bastante curiosa: las *Meditaciones*, “(...) a collection of philosophic apothegms on the Stoic way of life”<sup>937</sup>, como las define este profesor norteamericano, tuvo su primera edición impresa en Zúrich en 1558-50, “(...) hecha por Andreas Gesner, con traducción latina de Wm. Xylander de Augsburgo (1532.1576)”<sup>938</sup>, recuerda Carlos García Gual. Las primeras traducciones en lenguas modernas serían, de acuerdo con este autor, la de Pardoux Duprat al francés (1570) y la de Casaubon al inglés (1634), aunque sería en el siglo XVII cuando, con veintiocho ediciones, se generalizó su difusión<sup>939</sup>. La primera versión española corrió a cargo de Francisco Díaz de Miranda, en 1785.

Sin embargo en febrero de 1528, treinta años antes de que viera la luz aquella edición príncipe suiza, apareció en Sevilla una obra llamada a cambiar el curso de la vida y de la

---

<sup>936</sup> Es importante señalar en este marco la incidencia de una obra magna, las *Βίοι Παράλληλοι* o *Vidas paralelas*, de Plutarco; un autor en cuyo conocimiento incidió, afirma Emilio Crespo, la huida a Occidente de sabios constantinopolitanos ante la presión otomana. Las *Vidas...* contaban con una traducción española desde que en 1491 la publicara Alonso Fernández de Palencia. Francisco de Enzinas, que según Crespo pertenecía al círculo de Erasmo, tradujo seis vidas publicadas en Estrasburgo en 1551 y dedicó su obra al emperador. Emilio Crespo, “Introducción”, en Plutarco, *Vidas paralelas. Alejandro-César, Pericles-Fabio Máximo, Albicíades-Coriolano* (Madrid: Cátedra, col. Letras Universales, 2016), 44-45. Ninguna de las vidas aquí narradas es la de Marco Aurelio, aunque es indudable que en ese contexto histórico el resurgimiento de una creación como ésta acentuaría el interés por la cultura clásica y por las biografías de los césares.

<sup>937</sup> “Una colección de sentencias breves filosóficas sobre el modo de vida estoico”. Traducción propia. Michael P. Mezzatesta, “Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara...”, 624.

<sup>938</sup> Carlos García Gual, “Introducción”, en Marco Aurelio, *Meditaciones* (Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2020), 37.

<sup>939</sup> *Ibidem*, 38.

estética imperiales donde Fray Antonio de Guevara (ca.1480-1545), consejero imperial, predicador franciscano y futuro obispo de Mondoñedo, incidió en las virtudes aurelias, su clemencia y la preocupación del personaje por el bienestar común. Se trata del *Libro áureo de Marco Aurelio Emperador y eloqüentíssimo orador. Nuevamente impresso*, cuyas bases ya existían diez años atrás, como explica el propio autor en el argumento de su otra gran obra, *Relox de Príncipes*:

Yo comencé a entender en esta obra en el año de mil y quinientos y dieziocho, y hasta el año veynte y quatro ninguno alcançó en qué yo estaba ocupado; luego el siguiente año de veynte y quatro, como el libro que tenía yo muy secreto estuviesse divulgado, estando Su Magestad malo de la quartana me le pidió para passar tiempo y aliviar su calentura. Yo serví a Su Magestad entonces con Marco Aurelio, el qual aun no le tenía acabado ni corregido (...) <sup>940</sup>.

Por tanto, como expone García Gual, “(...) empezó a escribirla en 1518<sup>941</sup>, y la debía de tener compuesta ya en 1525 (...) y, probablemente, empezó a redactar ya el *Relox de Príncipes*”<sup>942</sup>. Su éxito no se hizo esperar, y de acuerdo con este profesor fue, junto a obras novelescas como la *Celestina* y *Amadís de Gaula*, “(...) uno de los libros españoles más leídos en Europa (...) en aquella Europa del Imperio de Carlos V y del crepúsculo renacentista”<sup>943</sup>. En este sentido, y como detalla Emilio Blanco:

Es, pues, la edición príncipe, que aparece sin nombre de autor, y que da el pistoletazo de salida a un largo éxito editorial, fulgurante en los dos primeros años (pues hay reediciones en Valencia, quizá en Lisboa, Amberes –recuérdese que fue el primer libro español impreso en los Países Bajos, según Peeters-Fontainas–, París y Zaragoza), éxito mantenido en vida del autor e incluso durante todo el siglo XVI y durante la primera mitad del XVII, en el que se estampa 45 veces en la lengua original, el castellano<sup>944</sup>.

La relevancia de esta creación literario-biográfica, descrita por Mezzatesta como “a more or less imaginary biography based largely on Julius Capitolinus’ *Historia Augusta*”<sup>945</sup>, asienta sus cimientos en dos factores de carácter exógeno y endógeno, respectivamente. El primero de ellos es, según Blanco, que realiza una aportación determinante al sector

---

<sup>940</sup> Fray Antonio de Guevara, *Relox de Príncipes* (Madrid: ABL Editor, 1994), 78.

<sup>941</sup> Erasmo, otro ilustre cortesano, compuso su *Institutio Principis Christiani*, también destinada al joven Carlos, en 1516, año de la coronación carolina como rey de España.

<sup>942</sup> Carlos García Gual, “Guevara y el Libro Áureo del Emperador Marco Aurelio”, en *Fakes and Forgers of Classical Literature / Falsificaciones y falsarios de la Literatura Clásica*, ed. Javier Martínez (Madrid: Ediciones Clásicas, 2011), 100.

<sup>943</sup> Carlos García Gual, “Guevara y el Libro Áureo del Emperador Marco Aurelio”..., 99.

<sup>944</sup> Emilio Blanco, “La construcción de una identidad literaria en la corte de Carlos V: el caso de Fray Antonio de Guevara”, *e-Spania* 13 (2012). Accesible: <<http://journals.openedition.org/e-spania/21163>> [Consultado: 22/06/2022].

<sup>945</sup> Michael P. Mezzatesta, “Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara...”, 624.

editorial en España, como es la difusión y el conocimiento del mundo clásico en lengua romance”:

En efecto, cualquier lector culto podía acceder a la vida del emperador romano incluida, como la de otros tantos, en la conocida y difundida *Historia Augusta*. Eso sí, hacía falta saber latín, con lo que el público lego quedaba privado de todas estas biografías. Fray Antonio aprovecha la circunstancia y parte del texto histórico para dar forma, en el libro primero, a su narración de la vida del gobernante-filósofo que será el emperador Marco<sup>946</sup>.

Por su parte el factor endógeno reside en la estrategia que siguió Guevara para popularizar y, al mismo tiempo, prestigiar esta obra histórico-literaria; para ello, la presentó no como una creación original, ni tampoco como un análisis histórico, ni siquiera como una ficción, sino como la traducción de un manuscrito en griego hallado en una biblioteca florentina. Así lo explica Ana Isabel Buescu:

O *Libro Áureo* constituía uma efabulação a que Guevara dava foros de verosimilhança, ao apontar como fonte "histórica" principal um pretenso códice da biblioteca de Cosme de Médicis em Florença, em que se teria baseado para contar a vida daquele imperador romano. Essa e outras "fontes" eram, na realidade, invenção de Guevara (...) <sup>947</sup>.

Es la misma estrategia que, años más tarde, utilizaría Miguel de Cervantes con la primera parte del *Quijote*, aunque allí las referencias a Cide Hamete Benengeli no dejan de ser una pirueta burlesca: algo que no sucede en el *Libro Áureo*. Por eso, García Gual no escatima calificativos al referirse al clérigo y a su obra: “extravagante novela”, “falaz humanista hispánico” y “fabulosa desfachatez”<sup>948</sup> son algunos de los que emplea.

Su otra obra de temática aurelia fue *Relox de Príncipes*, en cuyo título, según Emilio Blanco, se muestra el deseo guevariano de agradar al emperador: “(...) puede haberlo escogido porque conocía la afición de Carlos V por este tipo de artilugios mecánicos”<sup>949</sup>, señala. Cronológicamente fue, en palabras de Mezzatesta, “(...) conceived after Guevara had been named Charles’ court historiographer in 1526” y también dedicada al

---

<sup>946</sup> Emilio Blanco, “La construcción de una identidad literaria...”.

<sup>947</sup> “El *Libro Áureo* constituyó una fábula a la que Guevara dio motivos de verosimilitud, cuando señaló como principal fuente "histórica" un supuesto códice de la biblioteca de Cosimo de Medici en Florencia, en el que se habría basado para contar la vida de ese emperador romano. Esta y otras "fuentes" fueron, en realidad, invención de Guevara”. Traducción propia. Ana Isabel Buescu, “Corte, poder e utopia: O Relox de Príncipes (1529) de Fr. Antonio de Guevara e a sua fortuna na Europa do século XVI”, *Estudios Humanísticos. Historia* 8 (2009): 71.

<sup>948</sup> Carlos García Gual, “Introducción”, en Marco Aurelio, *Meditaciones...*, 39.

<sup>949</sup> Emilio Blanco, “Introducción”, en *Relox de Príncipes...*, XXII.

Habsburgo, si bien este profesor lo define como “a more ambitious work both in length and scope, being a comprehensive presentation of Guevara’s political ideas”<sup>950</sup>.

Por consiguiente, es importante señalar que se trata de obras distintas, si bien existen dos aspectos destacados por Blanco que merece la pena reseñar: de un lado en el *Relox*, que multiplica por tres la extensión de su predecesor, “(...) El contenido político y doctrinal, como los ejemplos, se ha incrementado de forma considerable”; y de otro “(...) cincuenta y dos capítulos, de los ciento cuarenta y cuatro que componen el *Relox*, estaban en el *Libro Áureo*”, introduciendo por tanto un volumen importante de nuevos materiales<sup>951</sup>.

Ahora bien, ¿por qué fue Marco Aurelio el personaje elegido como eje vertebrador de estas obras? Lo explica el propio de Guevara en el prólogo del *Relox*, donde interpela al propio Carlos V:

Otros sabios no fueron más de simplemente philósophos, mas nuestro Marco Aurelio fue philósopho muy sabio y príncipe muy poderoso, y por esta cosa es razón que sea más creýdo que otro, porque como príncipe contará los trabajos y como philósopho dará los remedios. A este sabio philósopho y noble Emperador tome Vuestra Magestad por ayo en su mocedad, por padre en su gobernación, por adalid en sus guerras, por guión en sus jornadas, por amigo en sus trabajos, por exemplo en sus virtudes, por maestro en sus sciencias, por blanco en sus desseos y por competidor en sus hazañas<sup>952</sup>.

Así pues, en el predecesor de Cómodo confluyen dos facetas, la de filósofo y la de gobernante, sabiduría y poder, y ambas deben entrelazarse convenientemente para asegurar tanto la virtud del emperador, en este caso, como la prosperidad de su pueblo: “La ejemplaridad de Marco Aurelio queda así doblemente validada”, sentencia Emilio Blanco, recordando que la confluencia de ambos principios como ideal ya aparece desde la Edad Media en Juan de Salisbury, Pérez de Guzmán, Pedro Díaz de Toledo, Gómez Manrique o Diego de Valera, entre otros autores, así como en humanistas de la talla de Boccaccio, Budé o el propio Erasmo<sup>953</sup>.

De Guevara, así pues, invita a Carlos V a conocer la vida de Marco Aurelio y a observar su carácter modélico en aspectos indispensables para un buen gobernante:

---

<sup>950</sup> “(...) un trabajo más ambicioso tanto en extensión como en alcance, siendo una presentación exhaustiva de las ideas políticas de Guevara”. Traducción propia. Michael P. Mezzatesta, “Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara...”, 621.

<sup>951</sup> Emilio Blanco, “Introducción”, en *Relox de Príncipes...*, XXVIII-XXIX.

<sup>952</sup> Fray Antonio de Guevara, *Relox de Príncipes...*, 57.

<sup>953</sup> *Ibidem*, notas a pie de página.

Ved, Serenísimo Príncipe, la vida deste príncipe y veréys quán claro fue en su juyzio, quán recto en su justicia, quán recatado en su vida, quán agradecido a sus amigos, quán sufrido en los trabajos, quán dissimulado con los enemigos, quán severo con los tiranos, quán pacífico con los pacíficos, quán amigo de sabios, quán émulo de simples, quán venturoso en sus guerras, quán amigable en las pazes y, sobre todo, quán alto en sus palabras y quán profundo en sus sentencias<sup>954</sup>.

Todos estos asuntos, y muchos otros, serán líneas vertebradoras de la temática desarrollada por el religioso tanto en el *Relox de Príncipes* como en el *Libro Aureo de Marco Aurelio*, ambos dedicados al joven Habsburgo. Centrándonos fundamentalmente en el *Libro Aureo*, por ser la obra de mayor éxito editorial en el primer tercio del siglo y, cronológicamente, la que sentaría las bases de la admiración carolina por su homólogo romano, su eje temático podría sintetizarse en una sola palabra: sabiduría. Ya la primera vez que menciona en su prólogo al emperador romano, Fray Antonio manifiesta:

Marco Aurelio Antonio Emperador, cuya es la presente obra, hablando de sí mesmo escrive a Polión estas palabras: «Hágote saber, amigo, que a mí no me hizieron emperador por la sangre de mis passados, ni por el favor de los presentes, sino porque fui amigo de sabios y enemigo de nesçios»<sup>955</sup>.

Ese don de dones, y no la sangre o el valor dinástico, es lo que otorga el poder y permite mantenerlo. Además, el gobernante ha de ser consciente de su responsabilidad para con la sociedad, pues ésta actúa a imitación de aquél, quien por tanto se constituye en motor de acción y de valores. Así lo expone el franciscano en el capítulo IV de su obra, titulado precisamente “Que por ser sabio Marco Aurelio Emperador, en su tiempo floresçieron muchos y muy famosos sabios en Roma”:

Como la vida del príncipe no sea sino un blanco donde todos assestan y un señuelo al qual todos se abaten, vemos por experiencia que a lo que es inclinado el príncipe trabaja seguir el pueblo (...) Si el rey es inclinado a caça, todos caçan; si en iuegos, todos iuegan; si a armas, todos tornean; si es adúltero, todos adulteran; si es liviano, todos son locos; si es virtuoso, todos son cuerdos; si es callado, todos se refrenan; si es atrevido, todos se desmandan; si es piadoso, todos son clementes; y si es sabio, todos deprenden<sup>956</sup>.

Para el caso concreto del Antonino, y tras llevar a efecto una letanía sobre las preferencias mostradas por otros de sus homólogos, y cómo éstas fueron un reflejo de su reinado, de

---

<sup>954</sup> *Ibidem*, 58.

<sup>955</sup> Fray Antonio de Guevara, “Argumento”, *Libro áureo de Marco Aurelio, en Obras completas de Fray Antonio de Guevara*, tomo I, ed. Emilio Blanco (Madrid: Biblioteca Castro, 1994). Accesible bajo autorización expresa en <<https://www.filosofia.org/cla/gue/guemaar.htm>> [Consultado: 27/06/2022]

<sup>956</sup> *Ibidem*, Capítulo IV, <<https://www.filosofia.org/cla/gue/guema04.htm>>



Guevara manifiesta que Marco Aurelio “(...) honró mucho (...) a los sabios”<sup>957</sup>. También sabios fueron aquellos por los que “(...) fue doctrinado en las virtudes y enseñado en las ciencias”<sup>958</sup>.

Esa sabiduría le lleva a realizar intervenciones y reflexiones ante los oficiales de su corte y otras audiencias, en las que reflexiona sobre aspectos tan diversos como los vicios que los ayos han de apartar de los príncipes bajo su cargo, o de cómo los padres han de educar a sus hijos (capítulo IX); de los riesgos de la ociosidad (capítulo XXIII); del peligro que se deriva de los cortesanos con mucho tiempo de presencia en la Corte (capítulo XXIV); del valor de los libros y de la lectura, valorando el alimento del alma al manifestar que “(...) el sabio como sabio aborresçe los manjares y recreáse con los libros” (capítulo XXIX); de los riesgos de la ignorancia (capítulo XXX); o de los riesgos de la envidia y la codicia, especialmente entre quienes están llamados a gobernar a otras personas (capítulo XLIII). Todo ello debidamente aderezado con multitud de citas que brindan a su obra un marchamo de *auctoritas* especialmente útil para la función ilustrativa y moral con la que fue creada.

Por último, hay un aspecto en el que merece la pena detenerse mínimamente, y es la voluntad de alcanzar y mantener la paz que se desprende del acercamiento al Antonino. De hecho en su *Libro Áureo*, de Guevara recoge una carta supuestamente enviada por Marco Aurelio al senador Marco Cornelio Frontón, amigo suyo, donde alude a la decadencia de los ejércitos, a los riesgos a ellos asociados, y a la necesidad de apostar por la paz en beneficio de todos:

¡O!, príncipes, no sé quién hos engaña, que pudiendo con paz ser ricos, queréis con guerra ser pobres. Torno a dezir: no sé quién hos engaña, que pudiendo ser amados, queréis ser aborresçidos. Torno a dezir otra vez: no sé quién hos engaña, que pudiendo gozar de la vida segura, hos queréis cometer a los baibenes de la fortuna. Y finalmente, teniendo todos neçessidad de vosotros, vosotros hos ponéis en neçessidad de todos. Aunque el príncipe no tomase guerra, sino por no sufrir la gente de la guerra devría dexar qualquiera guerra. Pregúntote, mi Cornelio, ¿qué igual trabajo a su persona, o qué mayor daño a su reyno del rey pueden hazer sus enemigos que hazen sus exércitos? Los enemigos roban la frontera, mas los nuestros toda la tierra; aquéllos puédenlos resistir, mas a éstos no los osamos hablar; los enemigos saltean un día y vanse, mas nuestras guarniçiones hurtan cada día y quédanse. Los bárbaros tienen algún miedo, mas éstos no tienen alguna vergüença, y al fin los enemigos,

---

<sup>957</sup> *Ibidem*

<sup>958</sup> *Ibidem*, Capítulo II, <<https://www.filosofia.org/cla/gue/guema02.htm>>.

quanto más van, affloxan, y nuestros exércitos cada día más se encruelesçen. Y de tal manera, que a los dioses son reos, a los príncipes importunos y a los pueblos enojosos, biviendo en daño de todos y sin provecho de alguno<sup>959</sup>.

Este discurso, de claras reminiscencias humanistas, casa perfectamente con algunos de los principios defendidos por Erasmo de Rotterdam durante esos mismos años. Por citar un par de ejemplos que a buen seguro resultarían familiares a Carlos, dada su relación también de raíz cortesana con el erudito centroeuropeo, defiende la paz con ahínco en su *Querela Pacis...*, donde afirma: “Cæterum tot egregias commoditates, quas mecum adfero, sibimet ipſis inuidere, proq; his ultro tam tetram malorum omnium lernam accerfere, an non hoc extremæ cuiuſdam demētiæ uidetur?”<sup>960</sup>. También lo hace en *Institutio Principis Christiani*, una suerte de espejo de príncipes concebida para el joven Habsburgo, y donde Erasmo reflexiona sobre el binomio antagónico guerra-paz de la siguiente manera:

Primum illud expendat Princeps vere Chriftianus, quantum interfit inter hominem, paci ac beneuolentiæ natum animal, & inter feras ac beluas prædationi, belloque natus: ad hæc, quantum interfit inter hominem, & hominem Chriftianum. Deinde contempletur, quam expetenda, quam honeſta, quamque ſalutifera res ſit pax. E diuerſo, quam calamitoſa ſimul & ſcelerata res bellum, quantumque malorum omnium agmen ſecum trahat, etiam ſi iuſtiſſimum ſit, ſi quod omnino bellum iuſtum uocari debet (...)<sup>961</sup>.

Ideas humanistas de esta naturaleza, tan similares en Erasmo y en Fray Antonio, mostrarían sin dudas al Habsburgo que era posible alcanzar la cima del poder y de la gloria renunciando a la violencia y propugnando la paz.

---

<sup>959</sup> *Ibidem*, Carta IV, <<https://www.filosofia.org/cla/gue/guemac04.htm>>.

<sup>960</sup> Erasmus, Desiderius. *Querela pacis: undique gentium eiectæ profligatæque* (Lyon: Seb[astianus] Gryphius Germ. excud[ebat], 1529). En esta obra, la paz toma la palabra en primera persona y plantea la cuestión aquí generada, que también optamos por reproducir traducida para que el lector logre situarla fácilmente en su contexto literario: “Por otra parte, privarse de las excelentes ventajas que conlleva [la paz] y sustituirlas por la hidra horrorosa que trae todos los males [la guerra], ¿no parece la mayor locura?”. La traducción corresponde a Eduardo Gil Bera en Erasmo de Rotterdam, *Lamento de la paz* (Barcelona: Acantilado, 2020), 11.

<sup>961</sup> “Meditate, ante todo, un príncipe verdaderamente cristiano cuánta diferencia hay entre un hombre nacido para la paz y benevolencia y las fieras y bestias nacidas para la depredación y la lucha, y añádase a esto la diferencia entre el hombre en general y el hombre cristiano. Reflexione a continuación ¡qué deseable, qué honesta, qué saludable es la paz! Por el contrario, ¡qué calamitosa y abominable es la guerra y cómo trae consigo la suma de todos los males aunque se considere una guerra justa, si es que alguna puede llamarse tal!”. Traducción de Pedro Jiménez Guijarro y Ana Martín en *Educación del príncipe cristiano* (Madrid: Tecnos, 2018), 168. Cita original: Erasmus, Desiderius. *Institutio Principis Christiani. Per Aphorismos digesta* (Lyon: Ex Officina Ionannis Maire, 1641), 212-213.

### **7.1.2. Carlos V y Marco Aurelio: base analógica que conecta a ambos personajes**

Por consiguiente, Fray Antonio de Guevara ofrece a Carlos V un sustrato ideológico que empieza a vislumbrarse décadas atrás con las creaciones histórico-literarias de Capitolino, Fulvio y *Egnazio*, entre otros, y que en algunos de sus aspectos, como sucede con la paz, halla correspondencia prácticamente coetánea en los escritos de Erasmo; aunque resulta indudable que el mérito para establecer una analogía entre Carlos V y Marco Aurelio será prácticamente exclusivo del franciscano, gracias a las decenas de ediciones y reediciones que alcanzan su *Libro Áureo* y el *Relox*. Esa analogía consta, por una parte, de una vertiente filosófica, vislumbrándose al Antonino como un compendio de las virtudes exigibles al buen gobernante; y por otra, de una especie de tótem estético no menor e idóneo para aglutinar sensibilidades socioculturales que, pese a su diversidad lingüística, histórica y cultural, saben reencontrarse en una estética común, romana, imperial, en definitiva.

De Guevara ejerció a sabiendas una labor pontifical, en el sentido etimológico de trazador de puentes, entre dos emperadores distanciados cronológicamente por más de 1.300 años. La estética y la virtud confluyeron en Marco Aurelio, y Carlos de Habsburgo no dudará en hacer uso de ambas en beneficio de su proyecto imperial en ciernes y de su propia imagen.

### **7.1.3. El retrato ecuestre de Carlos V ideado por Leoni: la gran analogía proyectada**

Considera Fernando Checa que existe una diferencia importante entre los retratos ecuestres carolinos realizados antes y después de la década de los treinta; y aquélla reside, a juicio de este autor, en la referencia que los vertebra:

Si los primeros retratos ecuestres de Carlos V tenían como modelo ideológico la referencia a Carlomagno, que, no lo olvidemos, se hizo retratar a caballo igualmente, los retratos de este tipo a partir de los años treinta tienen como punto de apoyo el famoso de Marco Aurelio de Roma, personaje con el que el Emperador era relacionado a menudo (...)<sup>962</sup>.

---

<sup>962</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 49.

Antes de alcanzarse el cénit con la obra arquetípica de Tiziano, las principales representaciones del César a caballo durante el periodo señalado por el profesor Checa aparecen, de un lado, en las xilografías elaboradas por Robert Péril tras la coronación imperial de Bolonia (1530), por encargo de Margarita de Austria, y en una segunda serie de treinta y ocho grabados, obra de Nikolas Hogenberg (Fig.127.1), y que según Mercedes Serrano Marqués “(...) sería, de las dos (...), la más conocida y representada en Italia”<sup>963</sup>, al ser la fuente directa o indirecta para la decoración pictórica de diversos espacios en tres palacios veroneses.

Gracias al trabajo de este grabador de origen alemán, el emperador aparecerá de nuevo representado a caballo en el salón del *Palazzo Ridolfi*, decorado por Domenico Riccio, Il Brusasorci, hacia 1560 con un gran fresco de la cabalgata imperial; en el *Palazzo Fumarelli* a través de los pinceles de Jacopo Ligozzi (Fig.127.2), y en el *Palazzo Quaranta*, donde hizo lo propio Paolo Farinatti. Todos, según parece, tomaron como referencia la obra impresa de Hogenberg.



**Fig. 127.** Detalles de la cabalgata posterior a la coronación de Carlos V, donde aparecen retratos ecuestres tanto del emperador como del pontífice actuante (Clemente VII). A la izquierda (Fig.127.1), grabado de Nikolas Hogenberg; a la derecha (Fig.127.2), fresco de Jacopo Ligozzi realizado para el Palazzo Fumarelli (Verona, Italia), y aparentemente inspirado en el anterior.

**Fuentes.** Biblioteca Nacional de España (izq.) y Museo degli Affreschi 'G.B. Cavalcaselle' alla tomba di Giulietta (Verona, Italia) (der.).

<sup>963</sup> Mercedes Serrano Marqués, “Las otras coronaciones...”, 134.

De otro lado, y en segundo lugar, es muy relevante la representación ecuestre del Habsburgo a caballo que figura en uno de los tapices elaborados con motivo de la victoria de Túnez por encargo de María de Hungría a Jan Cornelisz Vermeyen, autor de los cartones junto a Pieter Coecke Van Aelst; aquél había acompañado al César a la expedición norteafricana haciendo las veces de *cronista visual*.



**Fig. 128.** Representación ecuestre de Carlos V, pasando revista a las tropas en Barcelona, antes de embarcar para Túnez. El emperador va tocado con una curiosa gorra con visera, portando asimismo armadura y en sus manos una maza de hierro dorado. El cartón es obra de Vermeyen y Van Aelst, basado con seguridad en los apuntes tomados in situ por aquél en el campo de batalla. Fueron tejidos por Willem de Pannemaker en su taller de Bruselas.

**Fuente.** Patrimonio Nacional, España. <[www.patrimoniomnacional.es](http://www.patrimoniomnacional.es)>.

Explica Checa que, en los retratos ecuestres realizados a la manera clásica, “(...) el caballo se pinta de perfil recordando en su serena disposición al Marco Aurelio romano”<sup>964</sup>. A priori, y no sólo por la disposición de los équidos en éstos que analizamos, sino también por las fechas en que vieron la luz estas creaciones artísticas, entendemos que las hasta ahora descritas cuadran con ese carácter clásico aludido por este profesor. También parece que la disposición de las patas, con tres apoyadas en el suelo y la delantera derecha flexionada, es idéntica a la del gobernante Antonino.

Sin embargo hay un gesto que parece haber pasado desapercibido, y es la posición de la mano derecha del emperador, tendida hacia el pontífice en el grabado de Hogenberg (Fig.129). Ciertamente es que la composición en su conjunto presenta las limitaciones artísticas

<sup>964</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 40.

y técnicas del soporte, pero creemos que podría tratarse de una analogía con el gesto que realiza el propio Marco Aurelio con su mano derecha en el famoso retrato ecuestre situado en Roma.



**Fig. 129.** Carlos V, en la procesión posterior a su coronación imperial en Bolonia, extiende su mano derecha hacia el pontífice Clemente VII.

**Fuente.** Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Veamos en detalle la relevancia de dicho gesto. Michael P. Mezzatesta asegura que en una carta fechada en 1547 y dirigida a Ferrante Gonzaga, entonces gobernador de Milán, Leone Leoni, artífice de *Carlos V y el Furor*, “(...) proposed an equestrian monument of Charles V incorporating what may have been the Marcus Aurelius gesture”<sup>965</sup>, para conmemorar de este modo la victoria de las tropas fieles al emperador en la contienda de Mühlberg. Un propósito que se pone de manifiesto en la propia misiva, y en boca del escultor: “(...) qui a Milano, si rimanesse alcuna eterna memoria, per la quale i presenti e i futuri uomini potessino vedere l’effigie, et parte delle vittorie, della Maestà Sua (...)”<sup>966</sup>.

<sup>965</sup> “(...) propuso un monumento ecuestre de Carlos V incorporando lo que pudo haber sido el gesto de Marco Aurelio”. Traducción propia. Michael P. Mezzatesta, “Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara...”, 621.

<sup>966</sup> “(...) aquí en Milán, permaneciese alguna eterna memoria por la que los hombres presentes y futuros pudiesen ver la efigie, y parte de las victorias, de Su Majestad”. Traducción propia. AA.VV., *Atti e memorie*

Resulta curioso observar cómo quien se presenta como *humil servo* de Gonzaga recurre a dos técnicas persuasivas para convencer a su cliente potencial de abordar cuanto antes el proyecto. De un lado, manifiesta la necesidad de hacerlo en vida del homenajeado: “(...) gli antiqui Imperadori hebbero grandissima avvertenza che le loro statue fossero fatte mentre che essi vivevano, et con grande osservatione di decoro (...)”; de otro, las ventajas de optar por una escultura frente a una pintura:

(...) havete con saldo giudicio riguardato quanto sia meno eterna la pittura, per bella che essa sia, che non è la scoltura. Conciossiachè l’una è una circoscrizione dell’arte per forza di lumi et ombre in piana superficie, la quale rappresenta la Natura in un sol lato; come per lo contrario la scoltura da tutte le bande si vede et si tocca, conoscendo la superficie e piane e tonde; et detta scoltura non può venir meno per molte età, et tanto maggiormente, essendo le sculture fatte in metallo (...) <sup>967</sup>.

Finalmente, Leoni describe su proyecto:

(...) io farei un cavallo di metallo di bellissima statura et molto del naturale, cioè nella grandezza; et sopra vi porrei la statua ritratta da l’Imperadore, della medesima grandezza, in attitudine che comandasse e inanimasse gli eserciti; cioè con la mano destra dimostrando. Et vorrei che detta statua fusse posta sopra di un piedistallo Dorico, il quale avesse quattro faccie, nelle quali vi fossero scolpite alcune delle vittorie haute dalla Sua Mta, con molti ornamenti di trofeo, et alcune inscripciones a dichiarare le grandi et vittoriose imprese” <sup>968</sup>.

Es indudable que el empleo del término *gesture*, por parte de Mezzatesta, coincide con la expresión “(...) in attitudine che comandasse e inanimasse gli eserciti; cioè con la mano destra dimostrando”, empleada por Leone Leoni y registrada en el fragmento anterior. Y ambos se refieren, como ya se ha expuesto, a la posición del brazo derecho que presenta el famoso retrato ecuestre de Marco Aurelio, depositado en los *Musei Capitolini* de Roma (Fig.130), y cuyos orígenes se remontan al siglo II.

---

delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi, Volumen 3 (Modena: Per Carlo Vicenzi, 1866), 24-25.

<sup>967</sup> “(...) los antiguos emperadores tenían gran cuidado de que sus estatuas se hicieran en vida, y con gran observación de decoro”, “has visto con firme juicio cuánto menos eterna es la pintura, por hermosa que sea, que la escultura. De hecho, se trata de una rama/expresión del arte por fuerza de luces y sombras sobre una superficie plana, que representa la Naturaleza en un solo lado; por el contrario, la escultura se ve y se toca por todos los lados, sabiendo que la superficie es plana y redonda; y dicha escultura no se deteriora por mucho tiempo, y tanto más cuanto que las esculturas están hechas en metal”. Traducción propia. *Ibid*, 25.

<sup>968</sup> “(...) Yo haría un caballo metálico de muy bella estatura y muy natural, es decir, de tamaño real; y sobre ella colocaría la estatua retrato del Emperador, del mismo tamaño, en actitud de mandar y animar a las tropas; es decir, mostrando la mano derecha. Y quisiera que se pusiera dicha estatua sobre un pedestal dórico, que tendría cuatro caras, en las que estarían esculpidas algunas de las victorias obtenidas por Su Majestad, con muchos ornamentos de trofeos, y algunas inscripciones explicando las grandes y victoriosas empresas”. Traducción propia. *Ibidem*



**Fig. 130.** Retrato ecuestre de Marco Aurelio, ca. 176-180 d.C. A la izquierda, réplica situada en el centro de la Piazza del Campidoglio, lugar histórico ocupado por la obra original desde la modernidad temprana. A la derecha, creación original del siglo II d.C. en su actual ubicación de los Musei Capitolini.

**Fuentes.** Fotografía propia del autor de esta tesis - Musei Capitolini, Roma. Inv. MC3247.

Leoni, que a veces firmaba como Leoni Aretino, en referencia a la localidad de sus orígenes familiares, “(...) played a leading role in the formulation and dissemination of Aurelian imagery”<sup>969</sup>, a juicio de Mezzatesta. Ahora bien, no está clara la intencionalidad con respecto al gesto aureliano. De hecho existen numerosas interpretaciones, no necesariamente divergentes, aunque sí conviene tenerlas en cuenta para cerciorarnos de la complejidad de las creaciones artísticas y, por ende, del riesgo de alcanzar conclusiones erróneas.

De un lado, podría tratarse de una seña con claras reminiscencias retóricas que, generalmente, se lleva a la práctica durante una *adlocutio*; es decir, un gesto propio de generales, cónsules y jefes militares que tiene lugar en el transcurso de una arenga a sus tropas. Es por consiguiente una actitud de poder, de mando y control, de incuestionable liderazgo que, si bien es cierto que en Marco Aurelio halla su representación más conocida y difundida, no es en absoluto una novedad que llegue con este retrato ecuestre.

Sólo en la Edad Antigua merecen una mención la soberbia escultura etrusca en bronce de *L'Arringatore* (siglos II-I a.C.), depositada en el *Museo Archeologico Nazionale di Firenze* (Fig.131.1) y que representaría al senador etrusco Aulo Metelo, quien ejerció sus

<sup>969</sup> Ibidem, 630.



funciones durante la República Romana. Togado y calzado con las *calceus senatorius*, destaca por la combinación de la *adlocutio* y el *contrapposto*, que le lleva a desplazar el peso de su cuerpo sobre la pierna derecha, flexionando ligeramente la izquierda y generando con ello una cierta sensación de dinamismo. Ambos recursos también aparecen utilizados en el Augusto Prima Porta (Fig.131.2), uno de los retratos imperiales cumbre legados por la Antigüedad, si bien en este caso la posición de la mano difiere ligeramente de las habituales en este tipo de creaciones.



Fig. 131. L'Arringatore (ca. 100 a.C.) (Fig.131.1, izq.) y Augusto Prima Porta (siglo I d.C.) (Fig.131.2, der.).

**Fuentes.** Corneliagraco, Flickr (izq.) y Musei Vaticani (der.).

Durante la Edad Media, y tal vez por la presencia del retrato ecuestre en el lugar donde se llevaban a efecto las ejecuciones, su interpretación varió: “Thus, the statue was traditionally interpreted as a symbol of Roman government and law, of Justice itself”<sup>970</sup>, expone Mezzatesta, quien asimismo añade que seguidamente se produjo un cambio

---

<sup>970</sup> “Así, la estatua se interpretaba tradicionalmente como un símbolo del gobierno y la ley romanos, de la propia justicia”. Traducción propia. Michael P. Mezzatesta, “Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara...”, 621.

notable: “During the Renaissance, the Emperor’s gesture was susceptible to a number of interpretations”, afirma, siendo una de ellas la concesión de clemencia, “a view favored by the presence of a crouching barbarian (now lost) under the horse’s front leg”<sup>971</sup>.

Ese concepto de la clemencia se ve favorecido por otra obra análoga, también romana y hoy depositada en el Museo Capitolino, donde el Antonino ejerce claramente esa virtud. Se trata del relieve sobre Marco Aurelio sometiendo a los germanos (Fig.132), donde una pareja de hombres arrodillados ante las patas delanteras del caballo<sup>972</sup> imperial alza sus manos ante el máximo gobernante de Roma mostrando sumisión. La posición del équido, con tres patas fijadas al suelo y la cuarta flexionada en ángulo de 90 grados es idéntica a la que muestra el retrato bronceo antes erigido en la Piazza del Campidoglio, mientras que la mano del emperador posee un significado claramente concordante en ambas obras, aunque en el relieve ocupa una posición algo más baja.



**Fig. 132.** El gesto pacificador, a la izquierda (Fig.132.1), detalle del relieve donde Marco Aurelio somete a los germanos, Roma, ca. 176-180 d.C. A la derecha (Fig.132.2), escultura broncea de Paulo III, obra de Guglielmo della Porta (2ª mitad S.XVI).

**Fuente.** Musei Capitolini, Roma. Inv. MC0809 – Fondazione Federico Zeri (Università di Bologna).

<sup>971</sup> “Durante el Renacimiento, el gesto del emperador fue susceptible de diversas interpretaciones (...) una opinión favorecida por la presencia de un bárbaro agazapado (ahora perdido) debajo de la pata delantera del caballo”. Traducción propia. *Ibidem*.

<sup>972</sup> Es oportuno señalar la coincidencia de este elemento con el que estaba presente en el pasado bajo las patas de la escultura de bronce, tal y como expresa el profesor Mazzatesta en la última cita del párrafo anterior.

Ambos conceptos, liderazgo y clemencia, podrían haber sido buenas razones argumentales para dedicar un monumento análogo al Habsburgo por parte de súbditos tan ilustres como los Gonzaga, y a manos de un autor, Leone Leoni, cuya admiración por el retrato ecuestre del Antonino era tal que en su milanesa *Casa degli Omenoni* contaba con un vaciado de la misma.

Sin embargo hay un tercero, impregnado de Humanismo y defendido por De Guevara en sus creaciones literarias, que además casaría perfectamente con los anhelos carolinos: el gesto como signo de paz. Mezzatesta opina que la primera referencia a esta interpretación procede de Angelo Poliziano, calificado por Francisco Rico como “supremo humanista”<sup>973</sup>, quien en 1489 se refirió a Marco Aurelio como un pacificador. Lo hace en su *Miscellaneorum centuriae primae*, poniendo en boca de Domicio una cita aportada por Quintiliano en su *De Institutione Oratoria*, donde afirma:

Fit & ille habitus, qui esse in statuis pacificator solet, qui inclinato in humerum dextrum capite, brachio ab aure protenso, manum infesto pollice protendit, qui quidē maxime placet iis, qui se dicere sublata manu iactant<sup>974</sup>.

Seguidamente, a esa relevante anotación genérica “(...) qui esse in statuis pacificator solet (...)”, añade: “Extat autem adhuc pacificatore habitu (ni fallor) statua illa Romæ, quæ pro æde Lateranenſi inter prima urbis ſpectacula conuiſitur”<sup>975</sup>. El empleo del locativo Lateranense podría inducir a confusión al lector contemporáneo, acostumbrado a asociar al retrato ecuestre de Marco Aurelio con la Piazza del Campidoglio y su museo anejo; sin embargo, como recuerda Víctor Mínguez, no fue trasladado a este lugar hasta los años 30 del siglo XVI:

Pablo III (1534-49) encargó a Miguel Ángel la remodelación de este espacio para la entrada triunfal del emperador Carlos V [abril de 1536], cuyo itinerario desde la puerta de San Sebastián hasta el nuevo templo de San Pedro cruzaba este ámbito. La plaza, verdadero centro simbólico del poder desde la época de los césares, fue articulada por el artista florentino, cambiando su orientación y distribuyendo los edificios nuevos y preexistentes en torno a un

---

<sup>973</sup> Francisco Rico, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo* (Barcelona: Crítica, 2016), 89.

<sup>974</sup> “Algunos inciden también en el gesto con que las estatuas representan al pacificador, quien con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho y el brazo extendido a la altura de la oreja, extiende la mano con el pulgar doblado hacia abajo, gesto que es en gran favor con aquellos que se jactan de hablar sublata manu, “con la mano levantada””. Traducción propia. Angelo Poliziano, *Angeli Politiani opera, quae quidem extite re hactenus, omnia, longe, emmendatius...* (Basilea: Apud Nicolaum Episcopium, 1564), 280.

<sup>975</sup> “Y todavía está en pie (no me equivoco) esa estatua de Roma con el hábito pacificador, que por la zona de Letrán es visitada entre las primeras atracciones de la ciudad”. Traducción propia.

espacio público presidido por la escultura ecuestre y en bronce del emperador Marco Aurelio<sup>976</sup>.

Las obras no estuvieron concluidas para la visita del César, si bien de acuerdo con el profesor Mínguez “(...) el emperador Habsburgo fue recibido por el emperador Antonino”<sup>977</sup>. Carlos llegaba a Roma en son de paz, transcurrida apenas una década desde el tristemente famoso *Saco* de 1527 e hizo de ella uno de los ejes vertebradores de su discurso ante el pontífice y sus cardenales, expresando “(...) el deseo que tengo de la paz de la Cristiandad (...)” frente a la ambición desmedida del rey francés, y que, como recuerda Alfred Morel-Fatio, concluyó con un famoso adagio: “(...) y con esto acabo diciendo una vez y tres: que quiero paz, que quiero paz, que quiero paz”<sup>978</sup>.

La vinculación del gesto imperial aureliano con la paz no se limita a la ya mencionada obra de Poliziano. También el profesor boloñés Ulisse Aldrovandi hizo lo propio en *Delle statue antiche...*: “Nel mezo della piazza del Campidoglio fi uede la bella statua equestre di bronzo di M. Aurelio filosofo & Imperatore; e sta in habito e gesto di pacificatore”<sup>979</sup>. También se refiere a la traslación urbanística del retrato ecuestre: “A tempi nostri è stata questa cofi bella statua da Papa Paulo III. condotta dalla piazza di S. Giouanni in Laterano, doue era, e locata superbamente, come fi uede nel Campidoglio”<sup>980</sup>.

Por su parte, el traductor Annibal Caro (1507-1566) envió en agosto de 1551 una carta al obispo de Pola<sup>981</sup> para narrarle el estado en que se encontraban las obras del soberbio túmulo que albergaría los restos de Paulo III. Al referirse a la imagen broncea del pontífice, obra de Guglielmo della Porta, dirá: “(...) è questa statua un colosso del Papa

---

<sup>976</sup> Víctor Mínguez, “Cuando el poder cabalga”, *Memoria y Civilización* 12 (2009): 78.

<sup>977</sup> *Ibidem*

<sup>978</sup> El texto completo del discurso aparece recogido por Alfred Morel-Fatio en su trabajo “L’espagnol langue universelle”, publicado en el tomo 15, nº1 de la revista *Bulletin Hispanique* (1913, pp.212-215). Accesible a través de este enlace:

<[https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1913\\_num\\_15\\_2\\_1815?q=Bulletin+Hispanique++15](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1913_num_15_2_1815?q=Bulletin+Hispanique++15)>

[Consultado: 08/07/2022].

<sup>979</sup> “En el centro de la Piazza del Campidoglio se ve la hermosa estatua ecuestre [realizada] en bronce de Marco Aurelio, filósofo y emperador, que está en actitud y gesto de pacificador”. Traducción propia. Ulisse Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, & cafe si veggono* (Venecia: Aprello Giordano Zileti, all’infegna della stella, 1561), 268.

<sup>980</sup> “En nuestros tiempos, esta bella estatua ha sido trasladada por el Papa Paulo III desde la plaza de San Juan de Letrán, donde se ubicaba, y colocada soberbiamente, como se aprecia, en el Campidoglio”. Traducción propia.

<sup>981</sup> Aunque el autor no menciona en momento alguno el nombre del destinatario (sólo su dignidad), entendemos que por las fechas ha de tratarse de Giovanni Campeggi, quien previamente había sido canónigo en la catedral de Palma de Mallorca. En 1553, éste abandonó la diócesis, hoy en territorio croata (actual Pula), para ocupar la cátedra de la archidiócesis de Bolonia, hasta entonces en manos de un pariente suyo.

a sedere in atto di pacificatore, alta palmi quindici e mezzo”<sup>982</sup>. La posición de la mano, como puede apreciarse en la imagen (Fig.132.2), es muy similar a la del retrato ecuestre que nos ocupa.

Las referencias al gesto pacificador de Marco Aurelio ya aparecieron en otros dos autores que vivieron y fueron testigos del tránsito de los siglos XV al XVI, época en que nació Carlos de Habsburgo. Uno es el florentino Francesco Albertini (1470-1520), que en su *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* se refiere así a la estatua broncea del romano: “M. Aelius aurelius Ant. educatus fuit in monte Caelio apud Lateranensem palatium/in quo loco fecit statuam eius pacificatoris equestrem”<sup>983</sup>. Referencia muy similar a la aportada unos años antes por Raffaele Maffei (1451-1522), conocido como *il Volterrano*, quien en su magna obra *Commentariorum urbanorum octo et triginta libri...* manifiesta: “In Caelio praeter aquarum formas: aedes Lateranorum: prope quæream statuam pacificatoris M. Antonini videmus, vt alibi narraui”<sup>984</sup>.

Existe otro precedente conocido que, como sucede en el retrato ecuestre de Marco Aurelio, combina la representación del líder a lomos de un équido y el *gesture*, en palabras de Mezzatesta, que materializa la *adlocutio*, el liderazgo o la paz, o tal vez los tres elementos al mismo tiempo. Se trata del Grupo ecuestre de Pergola (Fig.133.2), realizado en bronce dorado y hallado en la región italiana de las Marcas. Pilar Fernández Uriel considera que los personajes que lo integran “(...) probablemente representasen a miembros de alguna familia senatorial originarios de la zona que vivieron entre el 50 y el 30 a. C. (como Lucius Domitius Aenobarbus, Marcus Satrius Polio o Lucius Minucius Basilus)”<sup>985</sup>.

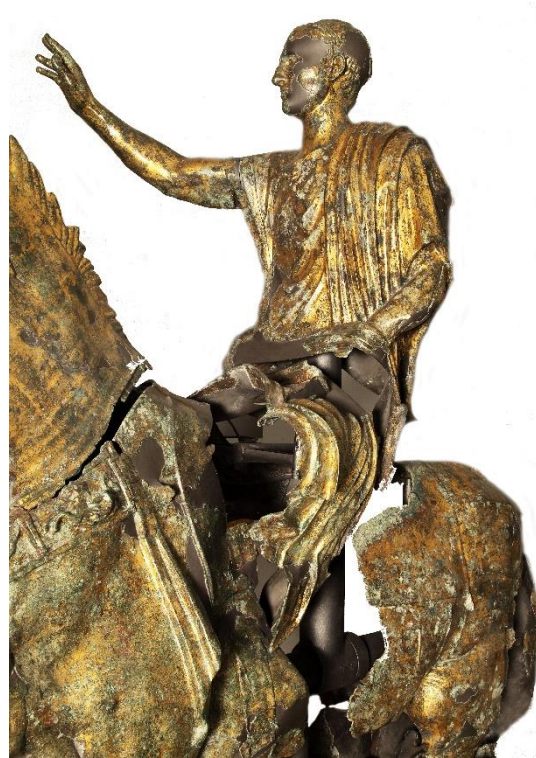
---

<sup>982</sup> “Es ésta una estatua colosal del Papa, sedente, en acto de pacificador, con quince palmos y medio de altura”. Traducción propia. Annibal Caro, *Lettere del commendatore Annibal Caro distribuite ne'loro vari argomenti*, tomo I (Como: Coi tipi di C.Pietro Ostinelli, 1825), 123.

<sup>983</sup> “Marco Aurelio Antonino fue criado/educado en el Monte Celio, junto al palacio lateranense, en cuyo lugar [¿Roma?] hizo una estatua ecuestre del pacificador”. Traducción propia. Francisco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* (Roma: Jacobus Mazochius, 1515), 62. Accesible a través de este enlace: <<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ170761008>> [Consultado: 08/07/2022].

<sup>984</sup> “En el Celio, más allá de / por delante de las vías de agua [¿acueductos?] [se encuentra el] templo de Letrán, junto a la que vemos la estatua broncea del pacificador Marco Antonino, como relaté en otro lugar”. Traducción propia. Raffaele Maffei, *Commentariorum urbanorum octo et triginta libri cum duplici eorumdem indice secundum tomos collecto. Item Oeconomicus Xenophontis ab eodem Latio donatus*, Liber VI (París: Parrhisius, - Johannes Parvus, 1515), Fol.LVI. Accesible a través de este enlace: <<http://data.onb.ac.at/imgk/AZ00610571SZ01325068>> [Consultado: 09/07/2022].

<sup>985</sup> Pilar Fernández Uriel, “Obras de arte desconocidas: Esculturas ecuestres en bronce de los césares de Roma (de Augusto a Trajano)”, *Akros, Revista de Patrimonio* 13 (2014): 9.



**Fig. 133.** A la izquierda (Fig.133.1), retrato ecuestre de Marco Aurelio (Musei Capitolini, Roma); a la derecha (Fig.133.2), detalle del caballero (Bronzi dorati di Pergola, Italia).

**Fuentes.** Fig.133.1, fotografía propia del autor; fig.133.2, Museo dei Bronzi Dorati e della Città di Pergola, Italia.

En esta imagen del caballero, como puede observarse si la comparamos con su homóloga de Marco Aurelio, a la que antecede en al menos doscientos años, el équido también aparece con tres de las patas apoyadas en el suelo, mientras flexiona la derecha delantera. Este modelo de representación del binomio jinete-caballo fue empleado siglos más tarde por Maximiliano I, abuelo de Carlos y predecesor suyo en el trono imperial: “(...) fue representado siempre en los retratos ecuestres sobre caballos que apoyaban tres patas en el suelo, como podemos verlo por ejemplo en el grabado de Hans Burgmair (1518)”<sup>986</sup> (Fig.134.2), explica Víctor Mínguez.

---

<sup>986</sup> Víctor Mínguez, “Cuando el poder cabalga”, *Memoria y Civilización* 12 (2009): 81.



**Fig. 134.** Composición ampliada de los Bronces Dorados de Pérgola (Fig.134.1, izq.) y grabado de Maximiliano I a caballo (Fkg.134.2), obra de Hans Burgmair (1518).

**Fuente.** Museo dei Bronzi Dorati e della Città di Pergola, Italia (izq.) y Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos,

Por consiguiente, existían al menos cuatro atributos analógicos que hubiesen justificado cualquier acción artístico-propagandística, como la elaboración de ese retrato ecuestre del que Leoni hablaría a Gonzaga, vinculando así la imagen del César Carlos con su predecesor Antonino. Uno era la identificación del Habsburgo con el romano, basada en múltiples conexiones analógicas tanto físicas como político-intelectuales, según se ha expuesto, y que aun pudiéndose relacionar con el sustrato ideológico fomentado por autores como *il Volterrano*, Albertini, Caro o Aldrovandi, entre otros, alcanzó su cénit gracias a esa suerte de *speculum principium* que fue el *Libro Áureo* y, en cierto sentido, también su continuador, el *Relox de Príncipes*, ambas obra del cortesano Fray Antonio de Guevara; esta vinculación comenzó a ser pública e indisimulada a partir de 1529, como se ha señalado anteriormente.

Otro eje residiría en las vinculaciones del gesto aureliano con la paz, el liderazgo y/o el diálogo, de acuerdo con lo desarrollado; centrándonos en la paz, este atributo enlazaría directamente con la actitud conciliadora que Carlos llevó a Roma en su primera visita tras el *Saco* de 1527, y que puso de manifiesto en su intervención ante el pontífice y los cardenales.

Es importante, en tercer lugar, recordar que si Leoni hubiese concretado su obra reproduciendo la posición de las patas del équido aureliano, algo que obviamente no se podrá saber, ésta se hubiese correspondido, asimismo, con la que presenta el animal homólogo que monta el antecesor de Carlos en el imperio: su abuelo Maximiliano.

Y por último, como explica Mínguez, en el tránsito romano del emperador se habría producido un *encuentro* del Habsburgo con el retrato ecuestre de Marco Aurelio; vistos los antecedentes, es muy probable que el hijo de Juana y de Felipe quedase gratamente impresionado ante la majestuosa escultura en bronce.

Asimismo, podrían mencionarse otros dos atributos exógenos que abonarían el interés por esta pieza. En primer lugar sería preciso citar que, debido al ya citado *Saco* acaecido hacía menos de una década, cuando Carlos la transitó, Roma era una ciudad convaleciente, con heridas abiertas en su paisaje urbano y en su pueblo, así como escasos recursos económicos. De ahí que, frente a otras entradas regias acaecidas tras la victoria de Túnez, como las de Mesina o Nápoles, ricas y magníficas, el rasgo distintivo que eligen los organizadores romanos es su pasado clásico; la puesta en valor, explica Marta Carrasco Ferrer, de ruinas renacidas gracias a la proliferación de hallazgos casuales que tuvieron a lo largo del primer tercio del Quinientos<sup>987</sup>. Es la época en que fueron redescubiertos el Apolo de Belvedere o el Laocoonte y sus hijos, entre otras obras maestras del periodo clásico, y algo después también el Hércules Farnesio, hoy en Nápoles. Es más que probable que esta fiebre clásica despertara asimismo el interés hacia ruinas y piezas ya identificadas, como el retrato ecuestre que nos ocupa.

Por otra parte, al igual que la imprenta ejerció una influencia notable en la difusión de ideas y creaciones textuales, en el arte ocurrió otro tanto gracias a técnicas reprográficas como el grabado. En este sentido, considera Patricia Zalamea que “(...) la concepción renacentista del arte como actividad intelectual coincide con el incremento de réplicas grabadas y pintadas”, añadiendo que entre finales del siglo XV y principios del XVI, al tiempo que se exploraban las calidades artísticas del grabado, pintores como Andrea del

---

<sup>987</sup> Marta Carrasco Ferrer, “Carlos V en Roma: el triunfo de un nuevo Escipión”, en AA.VV., *Carolus* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 85-86.



Sarto, Rafael, Bellini o el propio Tiziano empezaron a replicar sus pinturas, gestándose “una nueva manera de organizar el pensamiento visual”<sup>988</sup>.

Esa confluencia entre la Roma clásica renacida y las nuevas técnicas de reproducción a través del grabado eclosionaron en artistas cuya obra hubo de resultar determinante para la difusión de creaciones y, con ella, también del pensamiento a éstas asociado. Uno de ellos, tal vez el más relevante, fue Marco Dente, ravenés fallecido precisamente en 1527 durante el *Saco de Roma* que llevaron a efecto las huestes imperiales. Entre sus creaciones destacan algunos de los primeros grabados, quizás incluso los primeros, que se ejecutaron del Laocoonte (Fig.135.1) y del retrato ecuestre de Marco Aurelio (Fig.135.2).



**Fig. 135.** Grabados de Laocoonte y sus hijos, tal y como fue encontrado (Fig.135.1), y del retrato ecuestre de Marco Aurelio (Fig.135.2), ambos obra de Marco Dente, ca. 1515-1527.

**Fuente.** Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

Pese a toda esta coyuntura ideológico-artística, el retrato escultórico de Carlos a lomos de un caballo propuesto por Leoni a Gonzaga nunca llegó a materializarse, desconociéndose las razones para ello; aunque no cita fuentes, Fernando Checa expone la existencia de un proyecto irrealizado “(...) de levantar sendas estatuas ecuestres de

<sup>988</sup> Patricia Zalamea, “Del grabado como estrategia. Mediaciones entre el original y la copia”, *Revista de Estudios Sociales* 30 (2008): 63.

Carlos V y Francisco I delante de la puerta de San Pedro del Vaticano, con la significativa condición de que había de ser del tamaño del Marco Aurelio”<sup>989</sup>.

Habría que esperar sólo un año, hasta 1548, para contemplar el retrato ecuestre del Quinientos por antonomasia: el llevado a efecto por Tiziano para conmemorar la victoria de las huestes imperiales en la batalla de Mühlberg. Aunque esta obra será analizada más en detalle en el capítulo 8, consideramos pertinente recordar que sí fueron muchos los aristócratas de la época que incorporaron el conocido *gesture* en sus representaciones, a mayor gloria de su propia imagen.

Ocurrió con el retrato que Tiziano pintó hacia 1554-1556 para el dogo Francesco Venier (Fig.136.1); también con el proyecto de estatua que Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba, habría encargado a Jacques Jonghelinck, grabada por Philippe Galle, y cuya posición de la pierna izquierda recuerda además a la del ya mencionado Augusto Prima Porta (Fig.136.2). Asimismo, los derrotados que yacen a sus plantas, detrás de la imagen del duque, hacen inevitable poner en relación este proyecto y una de las obras escultóricas cumbre abordada por el clan Leoni: la de Carlos V y el Furor.

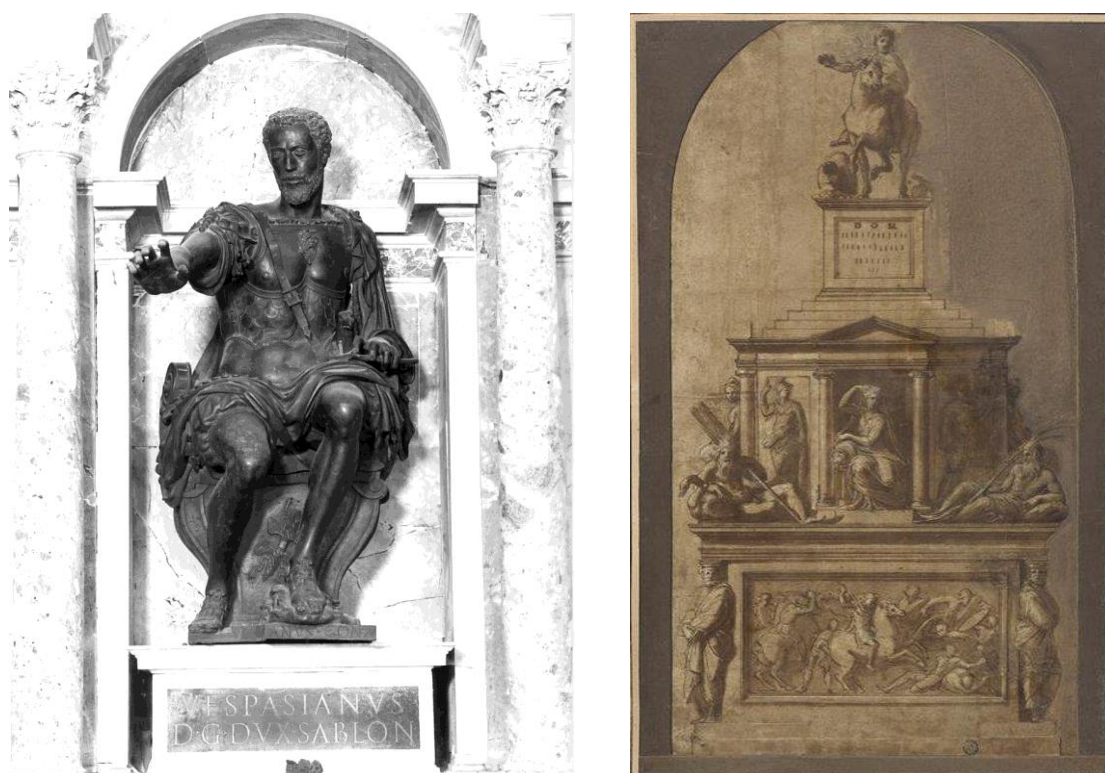


**Fig. 136.** Imágenes con el conocido gesto aureliano. A la izquierda (Fig.136.1), retrato del Dogo Francesco Venier, obra de Tiziano; a la derecha (Fig.136.2), grabado con proyecto de estatua para el duque de Alba, obra de Philippe Galle.

**Fuentes.** Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (izq.) y British Museum, Londres, Reino Unido.

<sup>989</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 49.

Hallamos un tercer ejemplo en el monumento funerario de Vespasiano Gonzaga, situado en la iglesia de la *Beata Virgine Incoronata* en Sabbioneta y obra también de Leoni (Fig.137.1). Incluso, según Lubomír Konecný<sup>990</sup>, habría un precedente de 1519 en un proyecto no ejecutado de monumento funerario para Francesco Gonzaga, atribuido a Raphael y conocido por un dibujo que pertenece al *Cabinet des Dessins*, del *Musée du Louvre* (Fig.137.2). De acuerdo con la información que proporciona el propio museo, no se trataría de una obra de Raphael, sino de Giovanni Francesco Penni, uno de sus discípulos<sup>991</sup>.



**Fig. 137.** A la izquierda (Fig.137.1), escultura broncea de Vespasiano Gonzaga, obra de Leone Leoni. A la derecha (Fig.137.2), proyecto de monumento funerario para Francesco Gonzaga, obra de Giovanni Battista Penni. Ambos realizan el gesto propio de Marco Aurelio con la mano derecha.

**Fuentes.** *Catalogo Generale dei Beni Culturali*, <<http://catalogo.beniculturali.it>>, y *Musée du Louvre*, Paris, Francia.

Por tanto, y sobre la base de todo lo expuesto, parece obvio que el gesto aureliano es, ante todo, un elemento que da lugar a numerosas interpretaciones, pero a diferencia de lo que expone Leoni en su carta al gobernador Gonzaga, quien lo plantea como acción de liderazgo y gobierno de las tropas, entendemos que Nikolas Hogenberg podría haberlo

<sup>990</sup> Lubomír Konecný, “Raphael's Reference of 1519 to Marcus Aurelius”, *The Art Bulletin* 67(4) (1985): 677-678.

<sup>991</sup> Información obtenida a través de la web del propio *Musée du Louvre*, accesible mediante este enlace: <<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/31/2059-Monument-funeraire-max>> [Consultado:26/04/2020].

reproducido en su grabado como un gesto de paz carolino ante el pontífice que padeció y fue víctima del *Saco de Roma*. Es obvio que los fastos de Bolonia dieron lugar a un tiempo nuevo, y vistos los desafíos a los que se enfrentaba Europa, habían de ser unos tiempos de paz, al menos entre cristianos. Esa paz que para los autores humanistas descritos materializaba el gesto aureliano, y que alcanzaría su cénit en el encuentro acaecido seis años después con el colegio cardenalicio en la propia Roma.

## 7.2. Publio Cornelio Escipión, el Africano: un paso decisivo

Attraversata tutta la città, l'Imperatore giunse infine davanti al Duomo. «Dismonta Cesar da cavallo intento / Pieno di Religión con Fede tanta», registra l'Albicante, proponendoci in parole il condottiero paladino della Fede, visualizzato dai pennelli di Tiziano nel ritratto di Carlo V del Prado del 1548, dove il sovrano su un maestoso destriero, invece del bastone di marescallo o della spada, tiene un'asta classica concretizzazione del potere supremo per gli imperatori romani, di cui egli era legittimo successore, *Miles christianus* e Cesare romano *in profectio*<sup>992</sup>.

Hay varios aspectos de este fragmento redactado por la profesora Paola Venturelli que nos resultan interesantes y útiles para nuestro análisis. El primero de ellos se centra, a nuestro juicio, en la utilidad propagandística que las entradas regias posteriores a la Jornada de Túnez (1535) tuvieron para afianzar la imagen clásica del emperador, como sucede en ésta de Milán relatada por el escritor coetáneo lombardo Giovanni Alberto Albicante. Asimismo, en palabras de Maria Antonietta Visceglia, esta empresa “(...) rappresentò anche, dopo Bologna, una tappa cruciale della costruzione dell'immagine imperiale ed eroica di Carlo V e della ridefinizione dei rapporti tra l'imperatore e il pontefice”<sup>993</sup>.

---

<sup>992</sup> “Habiendo atravesado toda la ciudad, finalmente el Emperador llegó frente a la catedral. «Desmonta el César de su caballo intencionado / Lleno de Religión con tanta Fe», recoge Albicante, presentándonos en palabras al caballero, paladín de la Fe, visualizado por los pinceles de Tiziano en el retrato de Carlos V del Prado de 1548, donde el soberano, sobre un majestuoso corcel, en lugar del bastón de mando o de la espada, sostiene una lanza clásica, materialización del poder supremo de los emperadores romanos, de los cuales él fue el legítimo sucesor, *Miles christianus* y César romano *in profectio*”. Traducción propia. Paola Venturelli, “L'ingresso trionfale a Milano dell'imperatore Carlo V (1541) e del Principe Filippo (1548). Considerazioni sull'apparire e Taccoglienza”, en Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558) (Madrid, 3-6 de julio de 2000), vol.3, coord. José Martínez Millán (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 53.

<sup>993</sup> “(...) también representó, después de Bolonia, una etapa crucial de la construcción de la imagen imperial y heroica de Carlos V y de la redefinición de las relaciones entre el emperador y el pontífice”. Traducción propia. Maria Antonietta Visceglia, “Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi”, *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)* (Madrid, 3-6 de julio de 2000), vol.2, coord. José Martínez

Otro aspecto sumamente interesante es la coexistencia, por primera vez en la Edad Moderna, de dos rasgos aparentemente contradictorios en una misma figura: mediante su intervención militar en el Magreb Carlos, de acuerdo con esta autora, se mostraría al mismo tiempo como un soldado de Cristo, con sus obligaciones y deberes en el campo de la fe, y como un emperador romano, generándose, o al menos reforzándose, una curiosa armonía ambivalente entre ambos conceptos. Es reveladora, en el sentido religioso, la acción puramente medieval que recoge Ludovico Dolce en su *Vita dell' invittissimo e gloriosissimo imperador Carlo Quinto*, reflejando la invocación del César a Santiago Apóstol antes de cargar contra las huestes islámicas en La Goleta:

Egli, che, come scriuono alcuni, era armato innanzi a tutti, chiamò con alta uoce per contrafegno Santo Iago, protettore de'caualieri Spagnoli: e spinfe li *fattamente* contra gl'*infedeli*, che fece l'*ufficio* di animoso Capitano, e di ualorofissimo soldato<sup>994</sup>.

Sin embargo, aún más revelador nos resulta este fragmento por cómo prosigue:

& acquiftò infieme l'honore della Corona ciuile, che soleuano anticamente dare i Romani a quelli, che campauano la uita ad un cittadino: percioche egli falvò Andrea Pontio, nobile caualiere Granatino (...) <sup>995</sup>.

La confluencia de lo medieval, con las invocaciones al Santo Patrón de España, y de lo clásico, en este caso a través de la referencia a la corona civil<sup>996</sup>, se producen en un mismo hecho y en una misma figura.

Por último, en tercer lugar, es destacable la legitimidad dinástica que establece Venturelli al calificar a Carlos de Habsburgo como “legittimo successore” de los emperadores romanos. No solamente de ellos, ya que esa línea de legitimidad se establece, desde nuestro punto de vista, a través de una doble vertiente, ya señaladas: de un lado, Carlos recoge el testigo de su abuelo materno Fernando el Católico, que participó activamente en la expulsión de los últimos reductos de gobierno islámico en la península. Así, señala Visceglia:

---

Millán (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 133.

<sup>994</sup> “Él, que como escriben algunos fue armado delante de todos, invocó con gritos y aspavientos a Santiago Apóstol, protector de los caballeros españoles, y se lanzó de lleno contra los infieles quien hizo las veces de valeroso capitán y de valerosísimo soldado”. Traducción propia. Ludovico Dolce, *Vita dell'invittissimo e gloriosissimo imperador Carlo Quinto* (Venecia: Appresso Gabriel Giolito de'Ferrari, 1561), 63.

<sup>995</sup> “Y recibió el honor de la corona civil que antiguamente solían dar los romanos a aquellos que salvaban la vida a un ciudadano, porque salvó a Andrea Pontio, noble caballero”. Traducción propia. *Ibid.*, 63-64.

<sup>996</sup> La corona civil o cívica era una condecoración que solía entregarse en el ejército romano a los soldados que salvaban la vida a un compañero.

(...) l'impresa africana assunse un valore simbolico assai più ampio, fissandosi nell'immaginario storico come un capitolo di una storia ininterrotta che aveva avuto nella presa di Granada il suo antecedente inmediato<sup>997</sup>.

Hablaríamos por tanto de una legitimidad basada en la acción, en la continuidad programática de una iniciativa de lucha contra los infieles con la que sus ancestros Aragón-Trastámara estuvieron muy comprometidos. Y en segundo lugar, como expresa Venturelli, también de otra paralela que conecta al Habsburgo con el glorioso pasado clásico, en cuya justificación vertió abundantes recursos artístico-propagandísticos. Para avanzar en esa senda, Carlos hallaría en Túnez un sustrato de oportunidad que supo, y quiso, aprovechar en beneficio de su propia imagen.

Esas conexiones no sólo se instituyen con el mundo clásico, en general, o con emperadores como Marco Aurelio, ya analizado, de los que además podía ser considerado un legítimo sucesor, de acuerdo con Venturelli, sino también con figuras de utilidad más concreta que, a través de sus acciones, podían resultar útiles para proyectar una imagen específica del Habsburgo; contribuir, en definitiva, a enriquecer la amalgama de valores que, proyectados a través de diversos recursos analógicos, presentan a Carlos como una figura extraordinaria y compleja. Una de éstas fue *Publius Cornelius Scipio Africanus*, conocido sencillamente como Escipión el Africano. Así, como afirman entre otros autores Bost y Servantie:

La victoire de Tunis rend plausible l'idée que l'empereur est un héros militaire, et sa représentation, dans une Italie en pleine Renaissance humaniste, l'assimile aux généraux de l'histoire antiques, en particulier à Scipion, conquérant de Carthage<sup>998</sup>.

### 7.2.1. Apuntes biográficos

Perteneciente a una conocida familia romana, vivió a caballo entre los siglos III y II a.C. Su padre, Publio Cornelio Escipión, ya había luchado contra los cartagineses en Hispania, y de acuerdo con Juan Manuel Abascal, en el año 211 a.C. el joven Escipión fue nombrado

---

<sup>997</sup> “(...) la empresa africana adquirió un valor simbólico mucho más amplio, fijándose en el imaginario histórico como capítulo de una historia ininterrumpida que tuvo su antecedente inmediato en la toma de Granada”. Traducción propia. María Antonietta Visceglia, “Il viaggio cerimoniale...”, 134.

<sup>998</sup> “La victoria de Túnez hace plausible la idea de que el emperador es un héroe militar, y su representación, en una Italia en pleno Renacimiento humanista, lo asemeja a los generales de la historia antigua, en particular a Escipión, conquistador de Cartago”. Traducción propia. Mélanie Bost y Alain Servantie, “Joyeuses entrées de l'empereur Charles Quint...”, 33.

por unanimidad “(...) procónsul de los ejércitos romanos en la Península Ibérica (...), en la que combatiría a los cartagineses hasta el 206 a. C. en el marco de la Segunda Guerra Púnica”<sup>999</sup>.

La conquista de Cartago Nova, capital administrativa de la región, sería su primer gran éxito militar y un fuerte impulso para su popularidad, tanto en Hispania como en Italia; de hecho, Polibio, Silio Itálico y Tito Livio, entre otros autores, le dedican líneas en algunas de sus obras más singulares. Las posteriores batallas de Baecula e Ilipa, acaecidas entre los años 208 y 206 a.C., terminarían desembocando en la expulsión de los cartagineses de Hispania. A partir de entonces, según Abascal, Escipión comenzó a tejer “(...) nuevas alianzas con las poblaciones locales (...)”<sup>1000</sup>, con tanta habilidad que algunos de estos gobernantes le proclamaron rey.

La caída de Gades/Cádiz en poder de Roma y la fundación de Itálica para acoger a militares heridos fueron dos logros más que alcanzó antes de volver a Roma, donde obtuvo el consulado en 205 a.C. y el mando sobre Sicilia. En estos años posteriores al regreso desde Hispania fue cuando, en palabras de Juan Manuel Abascal, “(...) había defendido la necesidad de la invasión de África como única solución para acabar con la guerra contra Cartago”<sup>1001</sup>, pese a las opiniones contrarias de numerosos sectores sociopolíticos.

Contando con la complicidad de antiguos aliados cartagineses, como el rey númida Massinissa, Escipión llevó a cabo cuatro años de victorias sucesivas sobre su gran rival norteafricano, con dos puntos de inflexión: la batalla de las Grandes Llanuras (203 a.C.), donde triunfó sobre Sifax y Asdrúbal, y la de Zama (202 a.C.), donde se impuso al propio Aníbal. Con la paz de 201 a.C. concluyó la Segunda Guerra Púnica y la supremacía de Roma se tornó incuestionable. A su regreso a la capital del imperio, donde fue recibido mediante la celebración de un triunfo, Escipión recibió el apelativo de Africano.

---

<sup>999</sup> Juan Manuel Abascal, “Publius Cornelius Scipio Africanus (maior)”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico (DB-e)*. Acceso: <<https://dbe.rah.es/biografias/15831/publius-cornelius-scipio-africanus-maior>> [Consultado: 10/08/2022].

<sup>1000</sup> *Ibidem*

<sup>1001</sup> *Ibidem*

## 7.2.2. Analogías de Escipión el Africano con Carlos de Habsburgo

En relación a los episodios descritos, podrían establecerse cinco atributos determinantes para establecer una analogía completa entre el emperador Carlos de Habsburgo, que actuaría como Tema, y el general y político romano Publio Cornelio Escipión, que en la composición analógica ejercería como Foro. Éstos, a su vez, se dividirían en atributos primarios (Fig.138, sobre fondo azul) y secundarios (Fig.138, sobre fondo rosáceo).

ESCIPIÓN (FORO)		CARLOS V (TEMA)
Defendió atacar in situ a Cartago como única solución para acabar con la guerra. Logró los apoyos que precisaba para abordarlo.	← ATRIBUTO 1 →	En contra del criterio de algunos asesores, como el cardenal Juan Pardo de Tavera, decidió atacar in situ a los otomanos, abordando una campaña en Túnez para alejar de Italia el peligro. Logró los apoyos precisos.
Victorias de Roma en las batallas de Grandes Llanuras (203 a.C) y Zama (202 a.C). Objetivos cumplidos. Grandes réditos de imagen.	← ATRIBUTO 2 →	Victorias carolinas en La Goleta y, seguidamente, también en la capital, Túnez. Objetivos cumplidos. Grandes réditos de imagen.
Su victoria sobre Aníbal en la Segunda Guerra Púnica le propició el título de <i>Affricanus</i> , otorgado en el triunfo que le organizaron en Roma.	← ATRIBUTO 3 →	A partir de su victoria en Túnez se reconoce al emperador como <i>Carolus Affricanus</i> , apodo que le acompañará en su recorrido triunfal por Italia y en buena parte de sus representaciones.
Contó con el apoyo de un gobernante local: el rey nùmidia Massinissa.	← ATRIBUTO 4 →	Apoyo, más testimonial que efectivo, del monarca hafsi Muley Hasán, vasallo de la Monarquía Hispánica destronado por Barbarroja.
Su carrera empezó a fraguarse en Hispania, sometiendo a sus enemigos y donde obtuvo sus primeros éxitos militares y nombramientos.	← ATRIBUTO 5 →	Halló en los territorios hispanos y en el gobierno de éstos un espacio para fraguar su propio futuro e imponerse a los detractores, tanto aquí como en el Imperio

**Fig. 138.** Atributos primarios (fondo azulado) y secundarios (fondo rosado) que vertebran la analogía entre Carlos V y Escipión.

**Fuente.** Elaboración propia.

Por lo que respecta a los secundarios, apenas relevantes en las representaciones clásicas del emperador, podría hablarse de un factor político y de otro militar. Carlos, al igual que Escipión, también halló en los territorios hispanos y el gobierno de éstos un espacio para fraguar su propio futuro e imponerse a los detractores, tanto en los reinos de Castilla y Aragón como en el Imperio; fue por tanto la punta de lanza y, al mismo tiempo, el escenario que fraguó sus respectivas ambiciones de poder y fama.

Asimismo, consideramos atributo secundario el apoyo más testimonial que efectivo, en el lado habsbúrgico, del monarca hafsi Muley Hasán, “(...) vasallo de la Monarquía



católica desde los tiempos del rey Fernando”<sup>1002</sup>, como recuerda Fernández Álvarez, y que fue destronado por Barbarroja; también con Escipión colaboró el rey númida Massinissa: unas contribuciones a la que tanto el Habsburgo como el romano supieron extraerles beneficios de diversa índole.

Por el contrario, sí fueron determinantes para la imagen de ambos personajes tres atributos específicos, que denominaremos primarios. Uno, el ataque al enemigo in situ para alejar el peligro del suelo europeo. En el caso de Carlos, y pese a la opinión contraria de consejeros como el cardenal Juan Pardo de Tavera, adoptó una actitud proactiva arremetiendo contra los otomanos en Túnez para despejar de este modo posibles tentativas islámicas sobre Italia, como cincuenta años atrás había sucedido en Otranto: “La empresa de Túnez no era lo que pedían los españoles, sino la que necesitaban los italianos”, sentencia Fernández Álvarez<sup>1003</sup>. Por ello, “(...) como el gran Escipión, Carlos atacó al enemigo en sus propias bases (...)”<sup>1004</sup>, señalan Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, ubicadas éstas muy cerca de donde se hallaba la antigua Cartago y facilitando decididamente la conexión analógica entre ambos sucesos.

Para alcanzar este hito bélico, y en palabras de Pedro García Martín, partieron del puerto de Barcelona:

(...) 9 galeras del Papa y 6 de la Orden de San Juan, 45 naos y 17 galeras que el Marqués del Vasto y Andrea Doria trajeron desde Génova, 23 carabelas y un galeón enviados por el rey de Portugal, que vinieron a sumarse al grueso de la flota hispana, procedente de lugares tan dispersos como Nápoles, Sicilia, Vizcaya y Málaga<sup>1005</sup>.

Ambos líderes acaudillaron personalmente a las tropas en sus respectivas incursiones norteafricanas, lo que les propició importantísimos réditos en términos de imagen.

En segundo lugar, Escipión y Carlos se alzaron victoriosos en sus empresas: “Es bien notable que miércoles a 16 de junio desembarcó el Emperador con su gente entre la Goleta y Cartago, miércoles a 14 de julio ganó la Goleta, y miércoles a 21 de julio entró en

---

<sup>1002</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa*, 181.

<sup>1003</sup> *Ibidem*, 198.

<sup>1004</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo...*, 148.

<sup>1005</sup> Pedro García Martín, “La conquista de Túnez por Carlos V en 1535”, *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas* 278 (2000): 341.

Túnez”<sup>1006</sup>, señala Fray Prudencio de Sandoval en su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*.

Es a partir de su éxito en esa campaña magrebí, y he aquí el tercer atributo primario que los conecta, “(...) cuando los italianos le pusieron el apodo de *Carolus Africanus*, conquistador de África y triunfante Emperador (...)”<sup>1007</sup>, aclara María José Rodríguez Salgado. A partir de entonces, ese título estará presente en buena parte de las cartelas que acompañen a las representaciones del emperador; no sólo en los territorios italianos, principales beneficiarios de esta campaña, sino también en el resto del imperio. En el caso de Escipión, y como ya se ha expuesto, recibirá el apodo homónimo en el triunfo brindado en Roma tras la derrota de Aníbal en suelo cartaginés.

Por consiguiente, los episodios vividos en Túnez permiten establecer una analogía de cuatro términos (Fig.139) entre Escipión (A) y Aníbal (B), actuando de un lado como Foro, y Carlos (C) y Barbarroja (D), quienes compondrían el Tema.

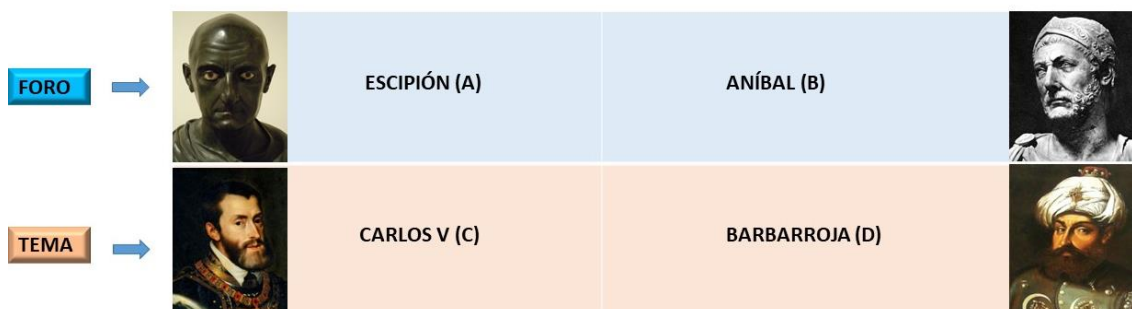


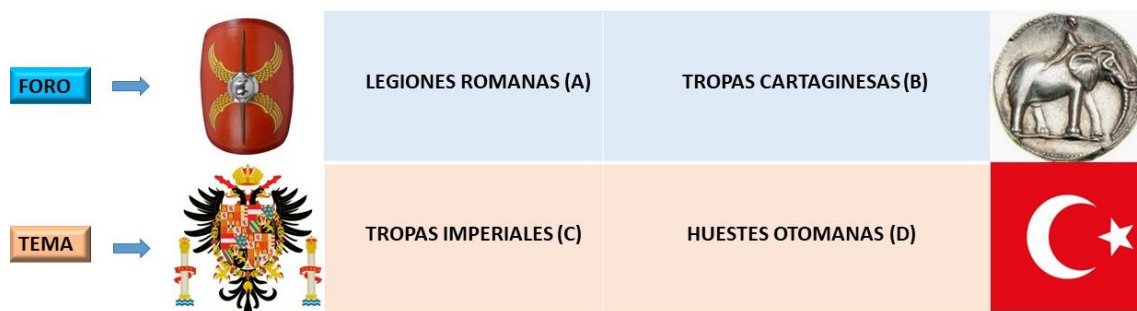
Fig. 139. Analogía de cuatro términos Escipión-Aníbal / Carlos-Barbarroja.

Fuente. Creación propia.

Por extensión, huestes romanas (A) e imperiales (C) se opondrían, respectivamente, a las cartaginesas (B) y otomanas (D), conformando otra analogía de cuatro términos consecuencia de la anterior (Fig.140).

<sup>1006</sup> Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, Libro 22, apartado XXXIX. Madrid: Atlas, 1955. Edición digital. <<https://acortar.link/xL4mjk>> [Consultado:18/08/2022].

<sup>1007</sup> María José Rodríguez Salgado, “¿Carolus Africanus?: el Emperador y el turco”, en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol. I (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 488.



**Fig. 140.** Como prolongación de la anterior representación gráfica, se plasma aquí la analogía, también en cuatro términos, legiones imperiales-tropas cartaginesas / tropas imperiales-huestes otomanas, existiendo una clara correlación entre las dos primeras y las dos segundas.

**Fuente.** Creación propia.

Así pues, aunque la trascendencia histórica y militar de la campaña tunecina es cuando menos discutible<sup>1008</sup>, también lo es que marcó al menos dos puntos de inflexión: de un lado, como expone el profesor Fernández Álvarez, “Al fin Carlos había dado a Europa una muestra personal de su grandeza (...) Ahora sí que podía estar segura de tener un emperador como no se había conocido desde los tiempos de Carlomagno”<sup>1009</sup>; de otro, recuerda Fernando Checa, va a ser a partir de Túnez “(...) cuando realmente se concibe la idea de la imagen imperial como figura romana (...)”<sup>1010</sup>. Como afirma Antonio Gozalbo Nadal, “(...) derivó en un potente entramado artístico de carácter laudatorio” cuya base formal “(...) se iba a asentar sobre el prestigio de la tradición clásica y el paragón con Escipión y la Roma imperial<sup>1011</sup>”.

### 7.2.3. Entradas triunfales en Italia del tercer Escipión

Tras concluir la Jornada tunecina a primeros de julio de 1535, y después de permanecer algo más de un mes en tierras norteafricanas, Carlos “(...) imbarcatosi sulla nave ammiraglia di Andrea Doria, partì il 17 agosto 1535 verso la Sicilia, giungendo a Trapani il 22 dello stesso mese”<sup>1012</sup>, de acuerdo con Vincenzo Saletta.

<sup>1008</sup> “La riqueza pictográfica de los tapices no debe empañarnos los magros beneficios de la epopeya carolina”, sentenciará Pedro García Martín en “La conquista de Túnez...”, 346.

<sup>1009</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa*, 198-199.

<sup>1010</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 86.

<sup>1011</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión”. *Fòrum de Recerca* 20 (2015): 229.

<sup>1012</sup> “(...) embarcado en el buque insignia de Andrea Doria, partió el 17 de agosto de 1535 hacia Sicilia, llegando a Trapani el 22 del mismo mes”. Traducción propia. Vincenzo Saletta, *Il viaggio di Carlo V in Italia...*, 10.

El itinerario le llevó por las urbes norte-sicilianas de Trapani, Monreale, Palermo, Termini Imerese, Nicosia, Randazzo, Taormina y Mesina, recorriendo asimismo municipios más pequeños, como Polizzi, Troina, Sant’Alessio Siculo, Nizza di Sicilia o Alì Terme, y espacios emblemáticos como el *Monastero di San Placido Calonerò*, ubicado a 18 kilómetros de Mesina, o previamente en el propio *Castello di Sant’Alessio Siculo*. Ya en el territorio peninsular italiano, visitó Cosenza, Nápoles, Roma, Viterbo, Siena, Florencia y Lucca.

Desde Mesina, apodada por el propio emperador “la chiave del Regno” debido a su importancia geopolítica, las huestes vencedoras comenzaron un recorrido que sólo podría calificarse como derroche propagandístico. Así, expone Visceglia que esta iniciativa tuvo:

(...) una dimensione unitaria italiana, ma, allo stesso tempo, ebbe momenti diversi, analiticamente distinguibili secondo congiunture locali. Se Carlo V ne fu protagonista indiscusso, attori non certo minori furono Paolo III, Pier Luigi Farnese, i grandi nobili napoletani e romani, i fuorusciti fiorentini ... e i membri della corte al seguito, come il principe di Portogallo, il grande Maestro dell'ordine di Malta, il duca di Alba, il conte di Benavente, il duca di Medina Coeli, i segretari imperiali, fra cui i consiglieri più influenti Granvela e Cobos, un gruppo nell'insieme, molto numeroso, ma difficile da ricostruire e quantificare ai quali dovevano aggiungersi i 3000 soldati della guardia imperiale<sup>1013</sup>.

Un viaje, por tanto, donde las élites y las bases, lo local y lo imperial, constituyeron en perfecta armonía una coherencia narrativa que se fraguaría, principalmente, a través de entradas triunfales en las principales urbes italianas, llevadas a efecto durante los meses posteriores. En ellas, dirá Marsel Grosso, se fragua “(...) un valore simbolico di altissima temperatura, fissandosi nell’immaginario storico come la riproposizione del secolare conflitto che aveva contrapposto Roma a Cartagine, Scipione ad Annibale”<sup>1014</sup>.

---

<sup>1013</sup> “(...) una dimensión italiana unitaria, pero, al mismo tiempo, tuvo momentos diferentes, analíticamente distinguibles según las circunstancias locales. Si Carlos V fue el protagonista indiscutible de esto, ciertamente no fueron actores menos relevantes Paulo III, Pier Luigi Farnese, los grandes nobles napolitanos y romanos, los exiliados florentinos... y los miembros del séquito real, como el príncipe de Portugal, el gran maestro de la orden de Malta, el duque de Alba, el conde de Benavente, el duque de Medinaceli, los secretarios imperiales, entre ellos los muy influyentes consejeros Granvela y Cobos; grupo muy numeroso en su conjunto, pero difícil de reconstruir y cuantificar, al que se sumarían los 3.000 soldados de la guardia imperial”. Traducción propia. Maria Antonietta Visceglia, “Il viaggio cerimoniale di Carlo V...”, 135.

<sup>1014</sup> “Un valor simbólico de altísima temperatura, fijándose en el imaginario histórico como la reactivación del secular conflicto que había enfrentado a Roma con Cartago, a Escipión con Aníbal”. Traducción propia. Marsel Grosso, “Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle *Vite* di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530)”, en *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, Simona Brunetti (cur.) (Bari: Edizioni di Pagina, 2016), 93.

El relato correspondiente a Carlos V, y que cimienta su analogía con los Escipiones, fue una sucesión de aportaciones tendentes a su reconocimiento como gobernante hacedor de la paz, de un lado, y a la lógica alegría de verse libres del peligro otomano, de otro.

Así, el César es definido como “perfidorum expugnator”<sup>1015</sup> en Alcamo, mientras que el arco efímero ubicado junto a la palermitana zona comercial de la Bocceria imitaba el mármol y estaba “(...) adornado con escenas de la conquista de Túnez y la huida de Barbarrosa”<sup>1016</sup>, en palabras de José Miguel Morales Folguera.

Saletta expone que ese mismo arco, situado en el trayecto hacia Palazzo Ajutamicristo, donde iba a hospedarse el Habsburgo durante su *soggiorno* en la capital siciliana, contaba con “numerosa iscrizioni”<sup>1017</sup> que ahondaban en esa vertiente triunfadora-liberadora del César; Morales, por su parte, añade que en la iglesia de *Santa Maria dell'Itria*, comúnmente conocida como La Pinta, se conserva la única inscripción de aquellos arcos que aún perdura, “(...) y en ella se describe al invicto César, con cuyo triunfo en África había librado a Sicilia, Italia, España y otras islas del Mediterráneo de las incursiones de los musulmanes, estableciendo la paz”<sup>1018</sup>.

La presentación de Carlos V como agente de paz prosiguió a lo largo de todo su recorrido por Italia, cobrando un fuerte impulso en la localidad de Mesina, a cuya entrada se refiere este autor como “(...) la que mejor conocemos y de la que se ha conservado más documentación”<sup>1019</sup>. Piedra angular de ese patrimonio cronístico es el relato de Colagiacomo d'Alibrando, clérigo y poeta, quien en palabras de Monica Capraro

(...) il 15 dicembre 1535 pubblica la descrizione dell'evento dal titolo *Il triumpho il qual fece Messina nella Intrata del Imperator Carlo V...*, oggi noto grazie alla ristampa fattane da Caio Domenico Gallo<sup>1020</sup> nel secondo volume dei suoi *Annali della città di Messina*<sup>1021</sup>.

---

<sup>1015</sup> “Castigador de los traidores”. Traducción propia. Vincenzo Saletta, *Il viaggio...*, 17.

<sup>1016</sup> José Miguel Morales Folguera, “El viaje triunfal de Carlos V por Sicilia tras la victoria de Túnez”, *Imago. Revista de emblemática y cultura visual* 7 (2015): 101.

<sup>1017</sup> Vincenzo Saletta, *Il viaggio...*, 21.

<sup>1018</sup> José Miguel Morales Folguera, “El viaje triunfal...”, 101.

<sup>1019</sup> *Ibidem*, 99.

<sup>1020</sup> Historiador local nacido a finales del siglo XVII y que desarrolló toda su actividad intelectual a lo largo del siglo XVIII. Notable principalmente por sus *Annali della città di Messina*, recogidos en cuatro tomos editados por primera vez en 1758 por el impresor Francesco Gaipa. La edición que manejamos nosotros en este estudio es una reedición posterior (1897).

<sup>1021</sup> “(...) el 15 de diciembre de 1535 publicó la descripción del acontecimiento titulada (...), hoy conocida gracias a la reimpresión realizada por Caio Domenico Gallo en el segundo volumen de sus *Annali...*”. Traducción propia. Monica Capraro (Cur.), “21 Ottobre 1535: L'ingresso di Carlo V a Messina”, *LEXICON: Storie e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo* 5-6 (2007-2008): 95.

Este erudito incluye referencias a los cinco arcos colocados en la vía del Dromo, que atravesó el monarca bajo palio y a lomos de un caballo blanco, para acceder a Mesina, todos coronados por “(...) parole in lettere d’oro”<sup>1022</sup> que en cuatro de ellos recogían virtudes intrínsecas a la figura del emperador: *Vittoria Augusti*, *Fortitudo Augusti*, *Concordia Augusti* y *Pax Augusti*. Enunciados similares a los actuales eslóganes y que, de acuerdo con las afirmaciones de Pilar González-Conde, podría concluirse que establecen una clara conexión analógica del Habsburgo con los emperadores romanos.

Un ejemplo del uso que les fue otorgado puede apreciarse en las monedas. Así, manifiesta esta autora que el tema de la victoria, “(...) asociado en época republicana al Senado y al pueblo, se transforma durante el Imperio en un valor vinculado al prínceps”, añadiendo que *Victoria Augusti* como idea de victoria imperial, en general, “(...) se utilizó especialmente en la propaganda numismática para glorificar éxitos militares que ampliaban los límites del Imperio”<sup>1023</sup>.

La palabra *Fortitudo* se utilizaría, en su opinión, “(...) como valor de salvaguarda del Imperio, inherente a la figura del príncipe”<sup>1024</sup>, sin anular por ello la otra gran uirtus imperial: la Pax, la instauración de la paz con las ventajas socioeconómicas que de ella se derivan. Finalmente la Concordia, en especial durante el gobierno de Trajano, se empleaba como término destinado a reflejar “(...) paz interior, tranquilidad y prosperidad”<sup>1025</sup>.



**Fig. 141.** Algunos ejemplos de inscripciones usadas para los arcos triunfales carolinos que ya aparecían en monedas romanas del periodo imperial. De izq. a der. Reverso de moneda de oro de Vespasiano (ca.75 d.C.), con alegoría de la paz portando cetro y rama de olivo, circundada por la inscripción PAX AVGVSTI; reverso de un doble denario de Probus (ca.280 d.C.), con la inscripción CONCORDIA AVGVSTI rodeando a la personificación de esta diosa en pie

<sup>1022</sup> Caio Domenico Gallo, *Gli annali della città di Messina*, Vol. 2 (Messina: Tipografia Filomena, 1897), 502.

<sup>1023</sup> Pilar González-Conde Puente, *La guerra y la paz bajo Trajano y Adriano* (Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1991), 19.

<sup>1024</sup> *Ibidem*, 48.

<sup>1025</sup> *Ibidem*, 60.

portando dos cornucopias; reverso de una moneda de oro de Antonino Pio (ca. 140-143 d.C.), con Victoria al frente de una cuadriga y la inscripción VICTORIA AUG).

**Fuentes.** The Trustees of the British Museum, Londres (izq.) / Kunsthistorisches Museum-Münzkabinett, Viena (centro y der.).

Las analogías con Escipión no tardaron en hacerse presentes. De hecho, Bonner Mitchell expresa que, en esta ciudad, “(...) las inscripciones de los arcos triunfales saludaban a Carlos como el tercer Africano (después de los dos Escipiones) por su victoria sobre los ‘cartagineses’”<sup>1026</sup>. Así, en el quinto y último arco se emplea el término *mamertini*, en lugar del gentilicio *messinesi*, para referirse a los ciudadanos de Mesina. Con él se hace referencia a los mercenarios de origen mayoritariamente campano que en el siglo III a.C. residieron en la mitad oriental de Sicilia, y que tras no pocos devaneos bélicos instaron a Roma a acogerlos bajo su protección, propiciando el desembarco de Appio Claudio en Mesina y, con ello, el inicio de las hostilidades entre la República y Cartago.

Así pues, a través del uso de este vocablo, el pueblo mesinense juega a desempeñar un papel en el relato moderno que, desde su punto de vista, hallaría su alter ego analógico en un colectivo belicista que actuó como desencadenante de las guerras púnicas; algo que no duda en hacer saber a su regio libertador casi al inicio de su entrada regia. Mensaje que sin duda recibirían el emperador y restantes públicos-audiencias, pues de acuerdo con la crónica de D’Alibrando, los arcos fueron “(...) veduti con molto diletto dell’Imperator, e di tutta la corte”<sup>1027</sup>.

En otro de los arcos triunfales, que de acuerdo con el cronista se encontraba “(...) lontan’ delle mura della citta vn trar di mano”<sup>1028</sup>, se multiplica el contenido ideológico; y con él, también el enriquecimiento del relato. La descripción del mismo la efectúa en castellano el cronista imperial Alonso de Santa Cruz con sumo detalle:

(...) en la orla sobre la columna estaba escrito esto, en prosa latina de la una parte, y de la otra en un renglón de letras de oro grande: “Al Emperador César Carlos V Augusto, conservador de la república cristiana, el Senado y pueblo de Mesina por el vencimiento de África, lo dedica”. Encima de la dicha prosa estaban cuatro versos en latín, dos de la una parte y dos de la otra del arco, en letras de oro, que decían: “¡Oh Europa! El Emperador guerrea para tí; poco ha fué sojuzgada África y ahora tiembla la gran Asia; los que el tiempo pasado venció y domó Roma en tres guerras y en muchos años, en un solo mes venció y

---

<sup>1026</sup> Bonner Mitchell, “Carlos V como triunfador”, en *Carolus V Imperator*, coord. Pedro Navascués Palacio (Barcelona: Lunweg Editores, 1999), 229.

<sup>1027</sup> Caio Domenico Gallo, *Gli annali della città di Messina...*, 503.

<sup>1028</sup> *Ibidem*, 506.

domó el Emperador Carlos”. En la otra parte del arco que estaba hacia la ciudad con semejante orden y semejantes letras de oro estaba escrito en prosa: “Al divino Emperador Carlos V máximo é invencible, por la paz restituida y el Imperio extendido y aumentado, pusieron este arco los de Mesina”<sup>1029</sup>.

Al margen de la cuestión ya citada del gentilicio Mamertini, que es como aparece originalmente en latín y es traducido por Santa Cruz como “los de Mesina”, hay tres cuestiones que desde un punto de vista social-propagandístico interesan en los mensajes de este arco. La primera de ella es el tópico del *Miles Christi*, que en conjunción con el de *Pastor Bonus* presentan a Carlos como conservador de la república cristiana (“*Christianae Reip. Seruatori*” era el mensaje latino original) y de los valores propios de Europa a ella asociados, de un lado, y de otro como promotor de la paz, cumpliendo así con el mandato que le fue otorgado, y él aceptó, en su coronación de Aquisgrán.

Sin embargo, María José Rodríguez Salgado niega ese, en cierto modo, sentido trascendental de la intervención imperial en el Magreb, señalando que si bien Carlos iba “(...) al mando de un ejército cristiano contra el infiel”, no acudía “(...) como caudillo de la cristiandad, sino como monarca de unos estados mediterráneos amenazados por las fuerzas corsario-otomanas”<sup>1030</sup>. Los anfitriones messineses del emperador, sin embargo, interpretaron algo bien distinto, como puede deducirse de sus propias inscripciones.

En segundo lugar, por primera vez se aprecia una analogía explícita entre lo acaecido entonces en Túnez y las guerras púnicas: “(...) los que el tiempo pasado venció y domó Roma en tres guerras y en muchos años, en un solo mes venció y domó el Emperador Carlos”, en palabras del cronista imperial, que D’Alibrando recoge en su original latino como “*Roma tribus condam bellis, et pluribus annis. Quos domuit, solo mense domat Carolus*”<sup>1031</sup>.

Opina el profesor Morales Folguera que el Habsburgo “(...) no sólo es equiparado con los grandes militares de la Antigüedad Clásica, sino que los supera como soldado de Cristo”<sup>1032</sup>; en este caso, también es calificado por los mamertini/messinesi como superior a los Escipiones, pues si ellos, y por extensión Roma, necesitaron tres guerras púnicas para subyugar a las huestes de Aníbal y sus predecesores, a Carlos le bastó “solo mense”

---

<sup>1029</sup> Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, Tomo III (Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia é Intervención Militar, 1922), 296.

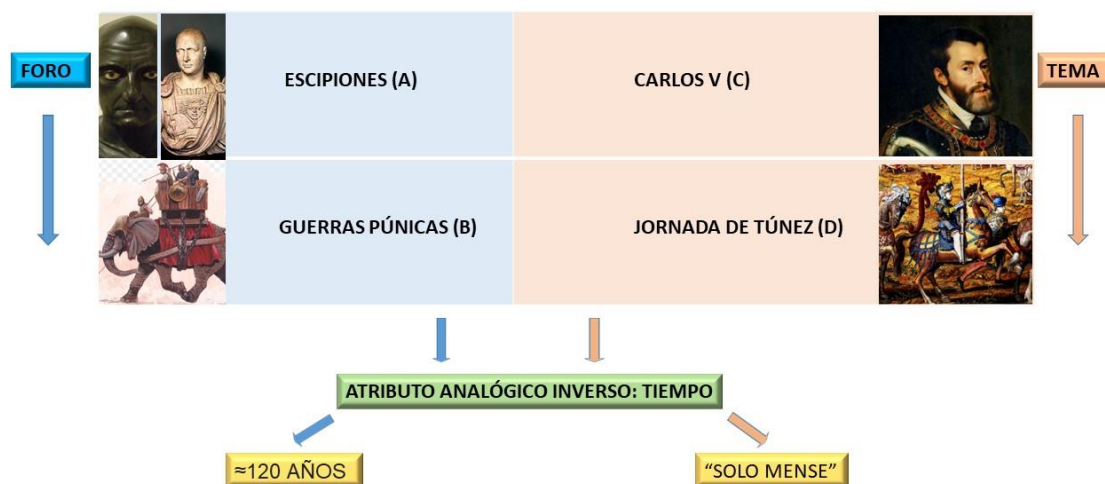
<sup>1030</sup> María José Rodríguez Salgado, “¿*Carolus Africanus?*...”, 488.

<sup>1031</sup> Caio Domenico Gallo, *Gli annali della città di Messina...*, 507.

<sup>1032</sup> José Miguel Morales Folguera, “El viaje triunfal...”, 99.



para desterrar el peligro que suponían Hayradin Barbarroja y los suyos. Usan por tanto una singular analogía de cuatro términos donde, curiosamente, Tema (Carlos V-Jornada de Túnez) y Foro (Escipiones/Roma-guerras púnicas) se contraponen en un atributo: el tiempo, extenso para el Foro (alrededor de 120 años entre el inicio de la Primera Guerra Púnica y la conclusión de la Tercera), y muy limitado (“solo mense”) para el Tema.



**Fig. 142.** Representación gráfica de la analogía entre la Jornada de Túnez y las guerras púnicas, donde Tema y Foro se contraponen sobre la base de un atributo inverso: el tiempo.

**Fuente.** Elaboración propia.

Finalmente apreciamos una posible alusión al gran proyecto político, y al mismo tiempo religioso, de recuperar Constantinopla para la cristiandad. De hecho, la afirmación “(...) poco ha fué sojuzgada África y ahora tiembla la gran Asia”, traducción que realiza Alonso de Santa Cruz del texto latino “Europae Caesar, tibi militat Africa nuper. Sub iuga Missa, tremet maxima nunc asia”, podría interpretarse de dos maneras posibles: una sería alusión directa y general al Imperio Otomano en su espacio metropolitano, equiparando como sinónimos a éste con el continente asiático, donde se erigía su núcleo sociopolítico y poseía una vasta extensión de tierras; la otra sería una alusión concreta, aunque implícita, a Constantinopla, haciéndose en este caso un uso abusivo del lenguaje, como sucede, y ocurrió con Escipión, empleando África para referirse exclusivamente a Túnez.

Esta opción constantinopolitana, sin embargo, adquiere peso cuando se conoce la iconografía representada en la procesión triunfal carolina, y que Roy Strong denomina con la expresión globalizadora “(...) visions of a crusading emperor”<sup>1033</sup>. En ella se usan carros triunfales, definidos por Bonner Mitchell como “(...) A more genuine revival from

<sup>1033</sup> Roy Strong, *Art and Power...*, 82.

ancient practice”<sup>1034</sup>, refiriéndose claramente a los triunfos clásicos, y como explican Santa Cruz y D’Alibrando, se muestran victorias, virtudes cardinales, constelaciones y estrellas, ángeles, niños, e incluso una imagen del Habsburgo con sus atributos imperiales reinando sobre el mundo. Cuando la comitiva llega a la catedral, y tras concluir el oficio religioso, explica el cronista local:

(...) finito il credo si fe un gioco di foco, era in mezza la chiesa una città controfatta come si tunisi fosse con l’arme del turco, venne un’aquila bicipiti con molti folgori, e posi foco in questa città, et in un punto si fe quasi tutta di foco, e dopo alternando i folgori con molto arteficio e tempo si vede detta città rouinata, et abrusata, larme del turco bottò via per terra, et appaue in quel luoco una croce molto bella (...) <sup>1035</sup>.

Santa Cruz no menciona esta atracción, limitándose prácticamente a describir la decoración efímera y sus mensajes, y tampoco la cita el otro gran cronista imperial, Fray Prudencio de Sandoval, en su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, aunque Roy Strong asegura, como ya expusimos, que la ciudad sobrevolada por el águila habsbúrgica, y de la que emergió la cruz, era Constantinopla<sup>1036</sup>.

También Vincenzo Saletta coincide en que se trataba de la metrópolis a orillas del Bósforo: “Nel soffitto della navata centrale [de la catedral] era stata dipinta su tela la città di Costantinopoli con le sue fortificazioni irte di cannoni, da cui si partivano lampi in fuochi artificiali”<sup>1037</sup>, expone.

De estar ambos autores en lo cierto, la puesta en escena mutaría desde una mera celebración hacia, de alguna manera, una reivindicación de tintes mesiánicos. Y la reconquista y recristianización de Constantinopla, sin lugar a dudas, era una fuente de anhelos para buena parte de la sociedad europea de la época que la euforia del momento podría no haber dejado pasar.

---

<sup>1034</sup> Bonner Mitchell, *The Majesty of State...*, 209.

<sup>1035</sup> “(...) concluido el Credo se hizo un juego de fuego, en medio de la iglesia había una ciudad contraconstruida [maqueta] como si fuera Túnez con las armas del turco, vino un águila bicéfala con muchos rayos, e incendió esta ciudad, y llegado un momento fue cubierta casi toda de fuego, y luego, alternando los rayos con mucho arteficio y tiempo, se ve dicha ciudad arruinada y chamuscada, las armas del turco tirada por tierra, y apareció en aquel lugar una cruz muy hermosa (...)”. Traducción propia. Caio Domenico Gallo, *Gli annali della città di Messina...*, 507.

<sup>1036</sup> Ver nota 330 del apartado 3.2.5 de esta tesis.

<sup>1037</sup> “En el techo de la nave central [de la catedral] fue pintada sobre tela la ciudad de Constantinopla, con sus fortificaciones llenas de cañones, desde donde se lanzaban rayos y fuegos artificiales”. Traducción propia. Vincenzo Saletta, *Il viaggio di Carlo V...*, 43.

Regresando a las analogías de Carlos con Escipión, las crónicas recogen que el pórtico de acceso a la catedral estaba flanqueado para la ocasión por dos esculturas, “(...) due miraglie di marmo dal busto in su molto antiche (...)”, especificará D’Alibrando<sup>1038</sup>, correspondientes a Escipión y a Aníbal, acompañadas de sus respectivas inscripciones laudatorias. De acuerdo con el modelo planteado en el capítulo correspondiente de este estudio, se trataría de una analogía de proximidad, ya que el Foro, conformado por esas dos estatuas marmóreas ubicadas junto a las jambas del pórtico, adquiriría su sentido analógico cuando el César habsbúrgico, siendo la victoria tunecina el motivo de la convocatoria, se acercaba al mismo para flanquearlo. Por tanto, sólo en su relación con Carlos, el espectador (en este caso la ciudadanía messinese) es capaz de comprender el sentido de ese elemento.

Con la salida de Mesina, supuestamente en la mañana del martes 2 de noviembre de 1535<sup>1039</sup>, comenzó la travesía de la región casi aneja de Calabria, que le llevó a Catona; Reggio, su capital actual; Fiumara di Muro; Sinopoli; Seminara, en cuya iglesia del Espíritu Santo expone Mario Borretti que se colocó una placa conmemorativa afirmando que el César visitó esta villa “postquam debellavit Carthaginem”<sup>1040</sup>, incidiéndose en la analogía entre turcos otomanos en Túnez y cartagineses; Vibo Valentia; Nicastro, que también quiso participar de la fiebre clasicista despertada por la acogida imperial traduciendo en una placa su nombre por Lissania<sup>1041</sup>, el que ostentaba la villa bajo dominio romano; Carpanzano, Rogliano y Tessano, antes de entrar en Cosenza al mediodía del domingo, 7 de noviembre.

Es sin duda la entrada regia mejor documentada de cuantas se produjeron en esta región italiana, gracias sobre todo a la crónica *Il segnalato et bellissimo apparato nella felecissima entrata di la Maesta Cesaria in la nobil citta di Cosenza facto con lo particular ingresso di essa Maesta ordinatissimamente descrito*, anónima y publicada en 1536. De acuerdo con esta fuente, y al igual que en Mesina se acudió a una tribu de la Edad Antigua para acuñar el gentilicio *Mamertini*, en Cosenza ocurrió lo propio con los

---

<sup>1038</sup> Caio Domenico Gallo, *Gli annali della città di Messina...*, 510.

<sup>1039</sup> Fecha señalada por Saletta en *Il viaggio di Carlo V...*, 46.

<sup>1040</sup> “Tras derrotar a Cartago”. Traducción propia. Mario Borretti, *Il viaggio di Carlo V in Calabria (1535)* (Messina: Grafiche La Sicilia, 1939), 5.

<sup>1041</sup> *Ibidem*, 55.

*Bruttii*, conocidos en castellano como brucios. Por ello el emperador fue recibido con una inscripción que presentaba a la ciudad calabresa como “Brutiorum Metropolis”<sup>1042</sup>.

Sobre la puerta de la ciudad se erigía una personificación femenina de la misma portadora de un pergamino con el vocativo “Carole Africano”, mientras que en una anexa de carácter efímero se colocó la personificación del río Basento, arteria fluvial de la urbe, quien se refería a Carlos como “Lybiae Domitor”, en clara alusión a la campaña militar donde el César acababa de imponerse. Libia, como término empleado a la manera de un sinónimo con respecto a Túnez, también aparece en los versos de Aretusa, poema épico e idílico a un tiempo donde el cosentino Bernardino Martirano canta las glorias imperiales de 1535.

Il magnanimo Cesare Africano;

Ecco per suo valor che Libia cede

La quarta volta, e bacia a Roma il piede (vv.894-896)<sup>1043</sup>.

Sumada al recurso del epíteto ‘Africano’, es interesante observar el empleo de Libia como espacio geográfico equiparable a la antigua Cartago; y sin dudas, la expresión ‘cuarta volta’ va referida a que la campaña carolina ocupa la cuarta posición, tras las tres guerras púnicas, en que el país fue atacado desde Europa. Finalmente, la referencia a Roma, ‘(...) bacia a Roma il piede’, ahonda en la analogía entre Carlos y su campaña de Túnez, de un lado, con Roma y las guerras púnicas, de otro.

Sin embargo, y pese a todo ello, también suponemos que el empleo del vocablo *Lybiae* podría poseer unas fuertes connotaciones religiosas, de lucha contra los herejes: de hecho, la expresión “Lybiae Domitor” también fue empleada, en esos mismos años, por el humanista vicentino Lazzaro Bonamico<sup>1044</sup> en uno de sus *carmina* laudatorios dirigido al cardenal inglés Reginald Pole<sup>1045</sup>, coetáneo del emperador, a quien dedicó su obra *Apologia ad Carolum Quintum Caesarem*. Pole vivió en el exilio por no apoyar el

---

<sup>1042</sup> *Il segnalato et bellissimo apparato nella felecissima entrata di la Maesta Cesaria in la nobil citta di Cosenza facto con lo particular ingresso di essa Maesta ordinatissimamente*, en Domenico Zangari, *L'entrata solenne di Carlo V a Cosenza* (Napoli: Gaspere Casella Editore, 1940), 26.

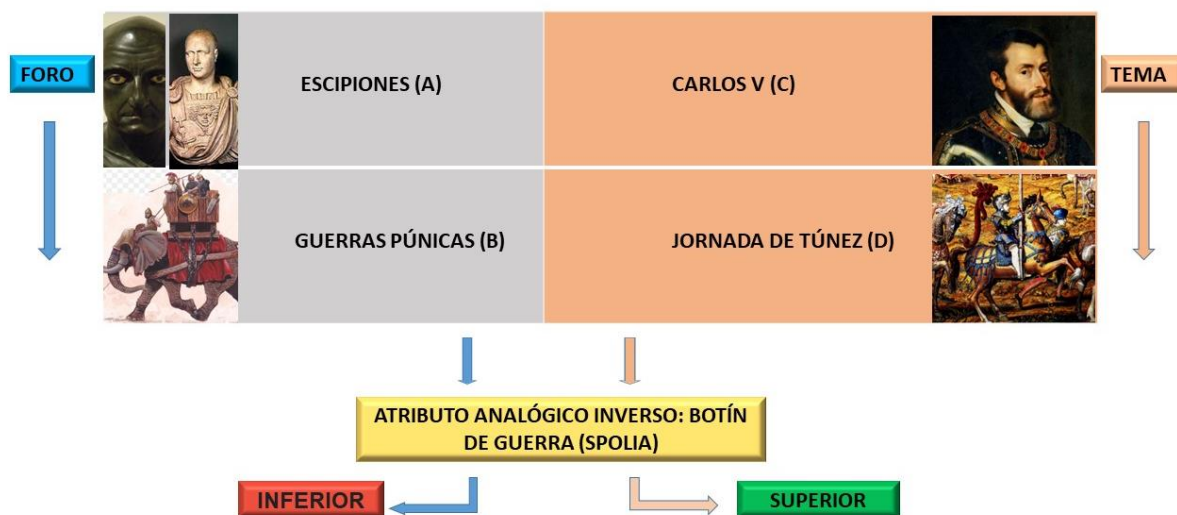
<sup>1043</sup> “El magnánimo César Africano; he aquí que, por su valor, Libia cede/se rinde por cuarta vez [alusión clara a las tres Guerras Púnicas, y a la Jornada de Túnez], y besa a Roma el pie”. Traducción propia.

<sup>1044</sup> Se trata del único uso de la expresión que hemos podido documentar. Así, de acuerdo con nuestra investigación, sólo Carlos V y el cardenal Pole han sido apodados “Lybiae domitor”.

<sup>1045</sup> “Vis potis est animum recto deducere: lí tu / Forte probas. Lybiae domitor quae faepe solebat / Dicere, & egregio de pectore fundere in auras (...)”. En *Carmina selecta ex illustrioribus poetis saeculi XV et XVI Studiosis adolescentibus citra morum labem ad perlegendum proposita*, Pars Prima (Verona: Ex Typographia Petri Antonii Berni Bibliopolae, 1732), 332.

divorcio de Enrique VIII, con las implicaciones de ruptura con Roma que ello implicaría, y durante el reinado de María Tudor centró sus esfuerzos en lograr que Inglaterra volviese al redil petrino, abandonando el anglicanismo.

En la misma cartela donde figura esta expresión, aparecen asimismo referencias a cómo el botín adquirido por Carlos en la contienda tunecina superó al de los dos Escipiones en sus sucesivas guerras púnicas: “(...) quam duo Scipiadae plura ferens spolia”<sup>1046</sup>, se afirma. Repetimos por tanto el esquema analógico donde Tema y Foro se contraponen en un atributo, el botín de guerra, que aun sin especificar se determina, por parte de los organizadores de la entrada regia, superior en la Jornada tunecina pese a su escasa duración (Fig.143).



**Fig. 143.** Nueva representación gráfica de la analogía entre la Jornada de Túnez y las guerras púnicas, donde Tema y Foro se contraponen nuevamente sobre la base de otro atributo inverso: en este caso, el botín (spolia) obtenido de la campaña. A diferencia de lo que sucedía con el caso anterior, aquí no se mide el atributo en cantidades concretas: sólo se dice que fue mayor (plura).

**Fuente.** Creación propia.

El patrimonio clásico analógico derivado de la entrada cosentina se enriquece con nuevas referencias al mundo clásico. Así, junto a la personificación del río Cratis, principal arteria fluvial de Calabria, aparecían estos versos:

SALVE DUX MAIOR NUMIDAE VICTORE IUGHURTAE.  
PLUS TUA SUNT ET ENIM QUAM BENEFACTA MARI<sup>1047</sup>.

<sup>1046</sup> *Il segnalato et bellissimo...*, 26.

<sup>1047</sup> “Salve, oh líder, mayor que el vencedor del númida Yugurta. De hecho tus gestas son mayores que aquellas de Mario”. Traducción propia.

Estas referencias analógicas a Cayo Mario (157-86 a.C.), el “numidae victore Iughurtae”, guardan relación, por una parte, con el papel decisivo desempeñado por el siete veces cónsul, y coetáneo de Escipión, en la victoria sobre el rey númerita Yugurta, y por otra con la posición ocupada por ese antiguo reino de Numidia, ubicado en una franja anexa al actual Túnez. Tras esta victoria, acaecida en el 104 a.C., Mario fue recibido en Roma con un triunfo con el que, probablemente, la ciudadanía de Cosenza trataba de establecer un paralelismo a través de este recibimiento.

Se establece, por consiguiente, una doble analogía entre los derrotados Yugurta y Barbarroja, y los vencedores Carlos V y Mario, poniéndose asimismo en paralelo los reinos magrebís de Túnez y de Numidia.

Otro de los héroes de la guerra de Yugurta fue el cónsul, militar y dictador Lucio Cornelio Sila, que sin dudas habría sido también merecedor del reconocimiento “numidae victore Iughurtae”, ofrecido por Cosenza en las cartelas de sus arcos efímeros; sin embargo, y a pesar de sus incuestionables dotes, Sila pasó a la historia por ser artífice de la alteración violenta del poder en la *caput mundi*, dejándola en manos del cónsul Lucio Cornelio Cina y valiéndose de las propias huestes romanas para violentar la ciudad. La analogía con Sila, con el *Saco de Roma* acaecido hacía menos de una década, hubiera sido tal vez un atrevimiento innecesario.

Finalmente, señala el cronista que en el anverso de uno de los arcos efímeros se representó a un grupo de cautivos liberados, que lucían un peinado “a l’antica per insegna de libertà”, y añade: “(...) ad imitatione di coloro chi cossì appreso gli trionfati Scipione & Flamineo andarono essendo stati da essi liberati dalla cattività di nimici”<sup>1048</sup>. La analogía del César con los grandes héroes militares romanos, como el citado Escipión, se traslada en este caso desde aspectos netamente históricos y militares hacia otros de carácter social y humano, como sucede con la liberación y el regreso al hogar de correligionarios en poder del enemigo. Una importante novedad que aporta Cosenza al repertorio analógico carolino.

Tras recorrer una serie de ciudades menores, el emperador llegó a Nápoles, la joya de sus posesiones en Italia. Allí, de acuerdo con las crónicas, se vivía su visita con verdadero fervor: “Dopo la presa de Tunifi se publicò che l’Imperatore veniva a Napoli: & ognuno così in publico come in privato se apparecchiò a riceverlo con la maggiore demofrazione

---

<sup>1048</sup> *Il segnalato et bellissimo aparato*, 29.

di allegrezza che possèva”<sup>1049</sup>, señala el coetáneo Gregorio Rosso. De acuerdo con este autor, y tras algunos contratiempos derivados de retrasos en los preparativos, la comitiva cesárea entró en Nápoles el 23 de noviembre, día de Santa Catalina: “La città s’era preparata a ricevere Carlo V con meravigliosi allestimenti, opera dei migliori ingegni di quei tempi, fra cui Giovanni di Nola (architetto), Girolamo Santacroce (scultore), Andrea da Salerno (pittore e discepolo di Raffaello)”<sup>1050</sup>, explica Saletta.

La entrada se efectuó por la Porta Capuana, que en palabras de este autor “(...) era stata abbellita con un grandioso arco trionfale, alto 50 palmi, lungo 90 e largo 50. Pieno di statue e di scritte, faceva un effetto grandioso”<sup>1051</sup>, sentencia. Allí colocaron una primera cartela, de carácter netamente argumentativo, que sintetizaba en latín los motivos de tan magna festividad: el líder de la flota turca había sido vencido por tierra y por mar (“triumphatori felicissimo, terra marique duce turcorum classis profligato”); restituyó África, es decir Túnez, a su rey (“Africa suo regi restituta”); liberó a 20.000 prisioneros (“XX milibus captivis liberatis”) y, algo fundamental para la paz y la estabilidad del conjunto de Italia, limpió y liberó la rivera marítima italiana de piratas (“de piratis ubique riparum maris purgata”).

La primera referencia a Escipión tiene lugar en un arco efímero que se erigió en la plaza aneja a Porta Capuana. Allí, en el arquitrabe del mismo, se colocaron según Vincenzo Saletta, “(...) quattro statue colossali, raffiguranti Scipione l’Africano, Giulio Cesare, Annibale, Alessandro Magno”<sup>1052</sup>, destaca. Cuatro figuras del mundo clásico, entre las que se hallaban dos figuras muy concretas de Grecia y Roma, así como el vencedor y el vencido de la contienda análoga a la ahora vivida.

Ahora bien, ¿por qué decidirían los anfitriones napolitanos recurrir en concreto a Julio César y a Alejandro? Las crónicas no aclaran nada, limitándose a describir la presencia de ambas esculturas. A priori podría pensarse que la elección se basa, sencillamente, en

---

<sup>1049</sup> “Tras la captura de Túnez se hizo público que el emperador venía a Nápoles: y cada persona, tanto en público como en privado, se dispuso a recibirlo con la mayor demostración de alegría posible”. Traducción propia. Gregorio Rosso, *Istoria delle cose di Napoli sotto l’Imperio di Carlo V* (Napoli: Nella stamperia di Giovanni Gravier, 1770), 57.

<sup>1050</sup> “La ciudad se había preparado para recibir a Carlos V con maravillosas exhibiciones, obra de los mejores talentos de la época, entre ellos Giovanni di Nola (arquitecto), Girolamo Santacroce (escultor), Andrea da Salerno (pintor y discípulo de Rafael)”. Traducción propia. Vincenzo Saletta, *Il viaggio di Carlo V...*, 89.

<sup>1051</sup> “(...) había sido embellecida con un grandioso arco triunfal, de 50 palmos de alto, 90 de largo y 50 de ancho. Lleno de estatuas y cartelas, tenía un efecto grandioso”. Traducción propia. *Ibidem*, 94.

<sup>1052</sup> *Ibidem*

que ambos representan la culminación en Roma y en Grecia, respectivamente, de los valores imperiales atribuibles a Carlos: el valor, la capacidad estratégica, la victoria en el campo de batalla, el buen gobierno, etcétera.

Sin embargo, existen dos elementos que no pasan desapercibidos: la victoria militar de Julio César en las Galias, y las de Alejandro en oriente. De éste dirá Plutarco en sus *Βίοι Παράλληλοι*, *Vidas paralelas*, que intervino en Panfilia, “(...) venció a los pisidios que se oponían a él y sometió Frigia”, mientras que Paflagonia y Capadocia “(...) se entregaron a él”<sup>1053</sup>; todas ellas regiones de la península de Anatolia, corazón del posterior Imperio Otomano. Señala también el historiador y biógrafo queroneo que acometió con éxito al Imperio Persa, y en concreto a su líder, Darío, “(...) con quien trabó lucha”, consiguiendo una “resonante victoria” donde “(...) quedaron abatidos más de ciento diez mil enemigos” y que se saldó con la huida del propio Darío, la prisión de su mujer, su madre y dos de sus hijas, y “(...) riquezas que ascendían a una suma fabulosa”<sup>1054</sup>. Es posible que, más allá de los indiscutibles valores que adornan a Alejandro Magno en el imaginario colectivo, también estos éxitos militares en Asia Menor y frente a un imperio oriental tan acongojante como el persa del momento, motivasen su elección para entablar una analogía con Carlos de Habsburgo.

Por lo que respecta a Julio César, es indudable que sus cualidades como estadista y militar concuerdan en gran medida con las de Alejandro, y por tanto actuaría también como un referente extraordinario para el hijo de Juana y de Felipe. Sin embargo, más allá de este asunto algo genérico, hay un aspecto que podría haber sido decisivo en la selección de César como figura analógica, y es su victoriosa intervención en las Galias. Plutarco asegura que en los diez años que duró la guerra, “(...) conquistó por la fuerza más de ochocientas ciudades, sometió trescientos pueblos, y habiéndose enfrentado en diferentes ocasiones a un total de tres millones de enemigos, dio muerte en batalla a un millón y capturó presos a otros tantos”<sup>1055</sup>.

Carlos, como es sabido y se ha expuesto en diversos apartados de este estudio, tuvo un problema permanente de relación con Francia, territorio heredero de aquella provincia romana; el último sucedió a raíz de un hecho acaecido, precisamente, durante el recorrido

---

<sup>1053</sup> Plutarco, *Vidas Paralelas. Alejandro-César, Pericles-Fabio Máximo, Alcibíades-Coriolano* (Madrid: Cátedra, col. Letras Universales, 2016), 86-87.

<sup>1054</sup> *Ibidem*, 91.

<sup>1055</sup> *Ibidem*, 191.



carolino por las tierras de Sicilia. Fue entonces cuando falleció sin descendencia Francesco II Sforza, duque de Milán y último miembro de una dinastía que, según el cronista Fray Prudencio de Sandoval, “(...) descendía de Anglo nieto de Eneas, y de Mucio Sceuola varon Romano”<sup>1056</sup>, añadiendo:

Con la muerte del Duque reuiuieron las palliones entre el Emperador, y el Rey Francisco, y nacieron otras ocañones de nuevas guerras: porque la codicia grandissima que el Rey tenia por este Estado no le dexaua viuir con quietud (...).

Expone Santa Cruz que el titular del ducado “(...) dejó su Estado al Emperador, y Antonio de Leiva se apoderó luego de él en su nombre”<sup>1057</sup>. Sin embargo, y pese al testamento del duque Sforza, parece que Carlos tenía algún tipo de acción por parte francesa; así lo afirma el historiador local Giovanni Antonio Summonte: “Hor stando l’Imperadore in Napoli ebbe auiso, che Francesco Rè di Francia allo Stato di Milano pretendeua (...)”<sup>1058</sup>. En este sentido, y como explica Vincenzo Saletta:

(...) la questione più importante era la guerra contro Francesco I, che ormai si profilava come inevitabile, avendo i francesi invaso la Savoia e il Piemonte, manifestando l’intenzione di passare in Lombardia e prendere Milano. Non restava che invadere la Francia dal sud per contringere i francesi a ritirarsi<sup>1059</sup>.

Por tanto, consideramos que estando vivo aún el recuerdo de la batalla acaecida en Pavía durante la década anterior, esta alusión a Julio César, gran vencedor sobre los galos, podría guardar relación con esa histórica rivalidad entre el Habsburgo y Francisco I de Francia, acentuada esta vez por un episodio acaecido nuevamente en Italia.

Así pues, con todos los elementos descritos en la configuración iconográfica de la Piazza Capuana se conformaría una analogía doble, de acuerdo con la siguiente estructura (Fig.144):

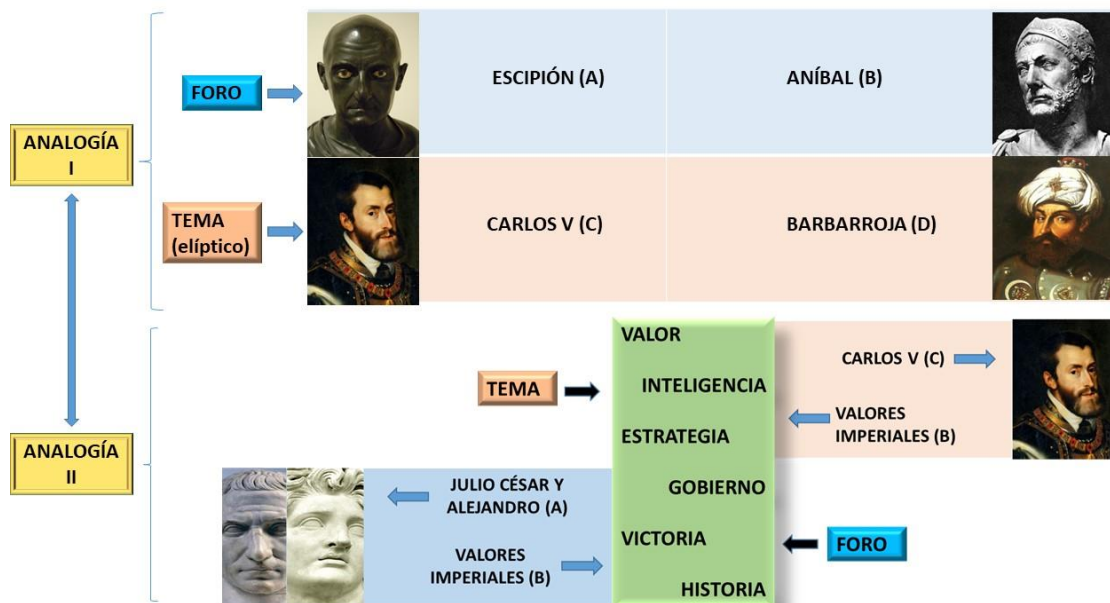
---

<sup>1056</sup> Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* (Pamplona: en casa de Bartholome Paris mercader librero, 1618), 295.

<sup>1057</sup> Alonso de Santa Cruz, *Crónica del emperador Carlos V...*, 318.

<sup>1058</sup> Giovanni Antonio Summonte, *Dell’Historia della Città, e regno di Napoli*, tomo IV (Napoli: A spese di Antonio Bulifon, 1675), 122.

<sup>1059</sup> “(...) el asunto más importante fue la guerra contra Francisco I, que ahora se perfilaba como inevitable, ya que los franceses habían invadido Saboya y Piemonte, demostrando su intención de acceder a Lombardia y tomar Milán. Todo lo que quedaba era [no quedaba más remedio que] invadir Francia desde el sur para obligar a los franceses a retirarse”. Traducción propia. Vincenzo Saletta, *Il viaggio di Carlo V...*, 101.

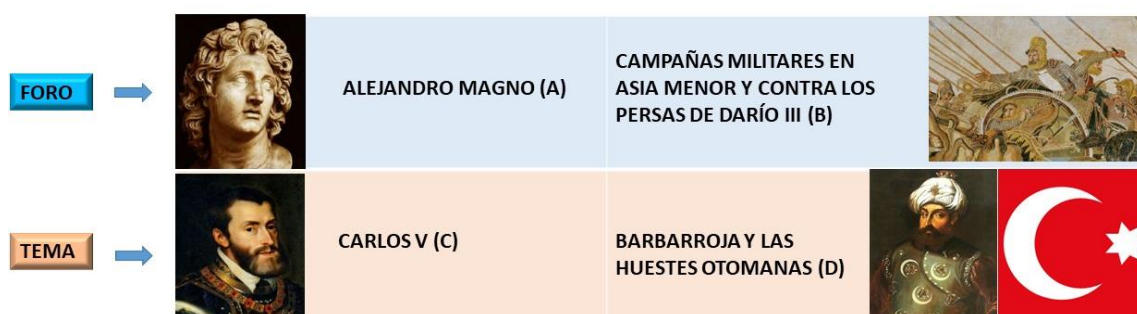


**Fig. 144.** Suma de dos analogías. En la primera, de tema elíptico, Carlos es puesto en paralelo con Escipión, debido a sus respectivos enfrentamientos con Barbarroja y Aníbal. En la segunda, de tres términos, los valores imperiales vinculan a Carlos con Alejandro Magno y Julio César.

**Fuente.** Elaboración propia.

Las figuras de Aníbal y Escipión compondría, de un lado, el Foro de la ya explicada Escipión-Aníbal (Foro)::Carlos V-Barbarroja (Tema), siendo clásica, de cuatro términos y por proximidad, mientras que de otro, Julio César y Alejandro serían meros compendios de virtudes, como valor, poder e inteligencia, con los que Nápoles deseaba comparar a su regio huésped.

Si tomamos en consideración la hipótesis sobre la analogía entre Carlos, Alejandro Magno y Julio César basada en los hechos concretos que se han descrito, daríamos lugar a dos analogías clásicas, de cuatro términos, que responderían a los siguientes esquemas:



**Fig. 145.** Analogía de tipo clásico, con cuatro términos distribuidos entre Tema (Carlos V, y Barbarroja como personificación del poder otomano) y Foro (Alejandro Magno, vencedor de diversas campañas militares en Asia Menor, y Darío III, líder de las tropas persas).

**Fuente.** Elaboración propia.



**Fig. 146.** Otro esquema de analogía de corte clásico y cuatro términos, donde el Foro lo conforman Julio César y las campañas victoriosas en las Galias, y el Tema Carlos V junto con el equivalente de aquellos galos: el monarca Francisco I y las tropas francesas que a él servían.

**Fuente.** Elaboración propia.

En los alrededores de cuatro meses que permaneció en Nápoles, Carlos desarrolló una intensa campaña político-propagandística en la que participaron todos los públicos. Así, fue recibido y homenajeado por familias y nobles en sus palacios partenopeos, como Ferrante Sanseverino y su esposa Isabella Villamarina, el virrey Pedro de Toledo o Ferrante Gonzaga, pues como señala Tobia R. Toscano, la expedición tunecina “(...) era stata l'occasione per molti nobilí napoletani di mostrare il proprio valore in presenza dell'Imperatore”<sup>1060</sup>.

También se organizaron diversas actividades de relaciones públicas, tales como banquetes y reuniones o recepciones con personalidades de la vida social, política y religiosa; se representaron piezas cómicas y teatrales; se convocaron corridas de toros y también diversos juegos, como los que tuvieron lugar el 6 de enero de 1536 en Piazza Carbonara, donde según Rosso “(...) fi fece una belliffima gioftra, e giochi a cavallo di canne alla ufanza di Spagna”<sup>1061</sup>; e incluso hubo ocasión de celebrar en la capital campana la boda de su hija ilegítima, Margarita de Austria, con el duque Alejandro de Medici.

Al margen de todo lo citado, es incuestionable que la visita del emperador a la ciudad del Vesubio propició la creación de un sinfín de textos: desde cartelas para la entrada real, como las descritas, hasta poemas, obras dramáticas para ser representadas o *avvisi*, entre

<sup>1060</sup> Tobia R. Toscano, “Le Muse e i Colossi: apogeo e tramonto dell'umanesimo político napoletano nel «trionfo» di Carlo V (1535)”, en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coord. Jesús Martínez Millán, vol.3 (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 302.

<sup>1061</sup> Gregorio Rosso, *Istoria delle cose di Napoli...*, 66.

otras. Podrían citarse composiciones magnas, como las *Stanze Di M. Lodovico Dolce. Composte nella vittoria Africana*<sup>1062</sup>, una suerte de crónica en octavas con alto contenido religioso y apelaciones mitológicas, obra del mencionado polígrafo veneciano, o *Le Notte d'Aphrica*,<sup>1063</sup> a cargo de Sigismondo Paolucci y dedicado a Eleonora Gonzaga della Rovere, duquesa de Urbino, viuda de Francesco Maria della Rovere y hermana de Federico II Gonzaga, gran aliado imperial en Mantua.

Se trata de obras para las que, según Paolo Ponzú Donato, “(...) l’evento bellico [de Túnez] forniva in realtà un pretesto per emulare, piú o meno scopertamente, il modello recentissimo del *Furioso*”<sup>1064</sup>, composición de Ludovico Ariosto que vio su forma definitiva en 1532. Además de las ya mencionadas pueden citarse otras dos. Una es la ya aludida *Aretusa* de Martirano, a quien Toscano atribuye las funciones de “(...) secretario del Regno” y en cuya vivienda de Leucopetra, “(...) alle porte di Napoli, tra il Vesuvio e il mare, Carlo V sostò tre giorni prima di entrare in città”<sup>1065</sup>, manifiesta este autor. Según Carlos José Hernando Sánchez, fue compuesta “(...) para ensalzar el papel preponderante del reino meridional en el conjunto de Italia”<sup>1066</sup>.

Sin embargo la otra obra notable desde la perspectiva de nuestro estudio es el poema *Carlo Cesare V Affricano*, de Pompeo Bilintani, clérigo veneciano y según Ponzú Donato “(...) cappellano di Sua Maestà Cesarea”<sup>1067</sup>. Se trata de una composición estructurada en diez cantos y 548 octavas, en cuyo canto tercero se recoge la analogía más directa entre Escipión y el Habsburgo.

Quantobor gli debbe la chriftiana fede?

Quanto i luoghi uicini ala marina?

O Pietro quanto la tua fanta fede?

Che udia di fier pirati la rapina.

Questo uince agni iniuria a questo cede

Ogni facce, ogni focco ogni rouina

---

<sup>1062</sup> Ludovico Dolce, *Stanze Di M. Lodovico Dolce. Composte nella vittoria Africana nouamente hauuta dal Sacratissimo Imperatore Carolo Quinto* (Génova: Antonio Bellon, 1535).

<sup>1063</sup> Sigismondo Paolucci, *Le Notte d’Aphrica*, vol. 1 y 2 (Messina: Petruzo Spira, 1535).

<sup>1064</sup> Paolo Ponzú Donato, “Imitatio ariostesca ed echi tassiani nell’*Affricano*” di Pompeo Bilintano (1535)”, *Filologia & Critica*, Anno XLI, fascicolo II (2016): 145.

<sup>1065</sup> Tobia R. Toscano, “Le Muse e i Colossi...”, 302.

<sup>1066</sup> Carlos José Hernando Sánchez, “El Virrey Pedro de Toledo y la Entrada de Carlos V en Nápoles”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea* 7 (1987): 12.

<sup>1067</sup> Paolo Ponzú Donato, “Imitatio ariostesca...”, 148.

che ficilia fara Napoli o Roma

S'Affrica il nuouo scipion non doma?

Como puede apreciarse, en los siete primeros versos se enumeran, mediante preguntas retóricas, las ventajas que ha tenido, y que tendrá en el futuro, la intervención tunecina de las huestes imperiales; en el octavo, a modo de síntesis, se desvela que todo lo positivo antes descrito ha sido posible gracias a ‘el nuevo Escipión’, analogía que sitúa al Habsburgo en el olimpo de los mitos clásicos. Curioso resulta, asimismo, el empleo del verbo *domare* referido a la propia África y, por extensión, también a las tropas turcas: algo que coloca al emperador en un prisma de superioridad frente a sus enemigos, al ser aquél un término empleado comúnmente para sojuzgar a las fieras.

#### 7.2.4. Últimas jornadas en Campania. Entrada en el Lacio y llegada a Roma

“Si partì l’Imperatore dalla nostra Città, con dolore univèrfale di tutti, allì 22. di Marzo (...)”<sup>1068</sup>, explica Gregorio Rosso. En su camino hacia Roma, momento culminante y lleno de simbolismo, fue Capua la urbe que ofreció un recibimiento más interesante desde el punto de vista político-propagandístico. Allí, nuevamente se repitieron las figuras pareadas de emperadores en el arco de entrada a la ciudad, aunque sin duda el elemento más singular ocupó una posición en el arco que antecedió a la sede episcopal; fue una representación escultórica de Decio Magio, a quien Juan de Mariana define como “(...) uno de los principales ciudadanos de Capua, que hizo los mayores esfuerzos para que no se hiciera la paz con los Cartagineses”<sup>1069</sup>, aunque no fue oído y el propio Aníbal, vulnerando lo pactado con el gobierno de esa ciudad, lo deportó al norte de África.

Por eso en la entrada carolina, emulando el *Decíamos ayer* de Fray Luis, el capuano porta una cartela con un dístico elegíaco que reza: “Non minus ultus ades Caesar, quam pontus et unda perfidiam Hannibalis jure habeo charites”<sup>1070</sup>. Por tanto el mayor referente que tenía Capua en su lucha contra los cartagineses, establece un hilo analógico de

---

<sup>1068</sup> *Ibidem*, 70.

<sup>1069</sup> Juan de Mariana, *Historia General de España*, tomo 2 (Madrid: Imprenta de D. Leonardo Núñez de Vargas, 1817), 102.

<sup>1070</sup> “Vienes, oh César, después de vengar la perfidia de Aníbal”, dando las gracias a continuación. Traducción propia.

continuidad entre Aníbal-Barbarroja y este nuevo Escipión habsbúrgico cuya victoria incuestionable, ahora sí, le permitirá descansar.

Tras abandonar esta urbe campana, y pernoctar en otras como Sessa Aurunca, Traietto, Gaeta, Terracina o la basílica de *San Paolo fuori le mura*, el emperador llegó a Roma. Según Fray Prudencio de Sandoval, la entrada en la urbe capitolina se produjo el “Miércoles a cinco de Abril deste año de 1536 (...)”<sup>1071</sup>; acompañado de 1.500 infantes y de 300 caballos, expone Santa Cruz,

(...) vino Su Majestad á la puerta de San Sebastián, dicha antiguamente Capena, porque Su Santidad quiso que viniese por el camino triunfal antiguo, y desde San Pablo hasta la dicha puerta se hizo una llanura ó plaza fácil para poder tornear en ella<sup>1072</sup>.

En efecto, como deja entrever el cronista, la entrada de Carlos V en Roma requirió preparativos de una magnitud desorbitada; algo que puede constatarse acudiendo a fuentes coetáneas como François Rabelais, que señala en una de sus cartas:

Et l'on a fait par le commandement du Pape un chemin nouveau, par le quel il doit entrer. Sçavoir est, de la Porte Sainct Sebastien, tirant au Champ-doly, Templum pacis, & l'Amphi-Theatre; Et le fait on passer, fous les Antiques Arcs Triomphaux, de Conftantin, de Vespasian, & Titus, de Numetianus, & autres<sup>1073</sup>.

Prosigue el escritor francés: “Pour le quel chemin dresser & égaller, on a démoly & abbatu plus de deux cens Maisons, & trois ou quatre Eglise ras terre”<sup>1074</sup>.

De esta descripción de trabajos, así como de la voluntad expresada por Santa Cruz, podría deducirse el propósito de trazar un recorrido análogo al que en la Roma clásica seguían los triunfos, para a través de la vía Sacra, surcar el Foro y así alcanzar el corazón de una ciudad aún convaleciente del saqueo al que fue sometida hacía menos de una década por las tropas del ahora homenajeado.

El pontífice anfitrión, Paulo III, siendo cardenal en la corte pontificia de su predecesor, Clemente VII, había contemplado por sí mismo de los desmanes del Imperio en aquella

---

<sup>1071</sup> Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la Vida y Hechos...*, 302.

<sup>1072</sup> Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 325.

<sup>1073</sup> “Se ha construido un nuevo camino por mandato del papa, por el cual debe entrar [Carlos V]. Parte desde la Puerta de San Sebastián, tirando hacia Champ-doly, Templum Pacis y el Anfiteatro. Y se le hace pasar bajo los antiguos arcos triunfales de Constantino, Vespasiano, Tito, Numeciano y otros”. Traducción propia. François Rabelais, *Les lettres de François Rabelais écrites pendant son voyage d'Italie* (Bruselas: Chez François Foppens, 1710), 20.

<sup>1074</sup> “Para erigir y nivelar el camino, se han demolido más de doscientas casas, y tres o cuatro iglesias desde los cimientos”. Traducción propia. *Ibidem*.

primavera de 1527. Ahora, nueve años después, “(...) era mejor olvidar este amargo pasado y prepararse para abrazar al emperador en la Ciudad Eterna”<sup>1075</sup>, como asegura Marta Carrasco Ferrer. La mano tendida, sin embargo, no paliaba algunas evidencias: por una parte, el pueblo sentía terror pensando que los antiguos saqueadores volverían a transitar las calles de su milenaria ciudad.

De ahí que Saletta recoja una frase atribuida a Paulo Giovio para explicar el estado de ánimo romano: “Noi aspettiamo (...) in publica letizia e privato lutto Sua Cesarea Maestà; dico questo perché il popolo romano in Campitolio ha tratto alla staffa e non vorrebbe contribuire a li archi e colossi”<sup>1076</sup>. Por otra, y como añadidura a ese sentimiento, Roma era una urbe con más pasado que presente, escasos recursos y heridas aún abiertas.

Como ya expusimos en un trabajo anterior, “frente a otras entradas regias previas y magníficas, como las de Mesina, Cosenza o Nápoles, el rasgo distintivo que eligen los organizadores romanos es su pasado clásico”<sup>1077</sup>; es decir, la puesta en valor, de acuerdo con Marta Carrasco, de ruinas cuyo interés revivió gracias, en parte, a la proliferación de hallazgos casuales sucedidos a lo largo de la primera mitad del Quinientos<sup>1078</sup>, entre los que citaríamos el Apolo de Belvedere (Fig.147.1), la Minerva de Campidoglio (Fig.147.2) o dos joyas de la colección Farnese: el Hércules (Fig.147.3) y el Toro (Fig.147.4).



**Fig. 147.** De izquierda a derecha, Apolo de Beldedere (Fig.147.1), Minerva de Campidoglio (Fig.147.2), Hércules Farnese (Fig.147.3) y Toro Farnese (Fig.147.4). Estas esculturas y grupos escultóricos, hoy repartidos entre los museos Vaticani, Archeologico Nazionale di Napoli y Capitolini, fueron algunos de los muchos ejemplares hallados en Roma durante la primera mitad del siglo XVI.

<sup>1075</sup> Marta Carrasco Ferrer, “Carlos V en Roma: el triunfo de un nuevo Escipión”, 84.

<sup>1076</sup> Vincent Saletta, *Il viaggio di Carlo V...*, 126.

<sup>1077</sup> Carlos Jesús Sosa Rubio, “Effigies fasti. El reflejo de las entradas regias en el urbanismo...”. En imprenta.

<sup>1078</sup> Marta Carrasco Ferrer, “Carlos V en Roma: el triunfo de un nuevo Escipión”, 85-86.

**Fuentes.** Musei Vaticani, Roma (Fig.147.1), fotografías realizadas por el autor de este estudio (Figs.147.2 y 147.3), y Musei Capitolini, Roma (Fig.147.4).

Ese contexto, que combinaba una victoria tunecina con aromas a guerra púnica y a Cartago, y el renacimiento del interés por la antigüedad clásica, generaba un sustrato óptimo para abordar la figura del Habsburgo trazando analogías con Escipión y aquellos episodios bélicos que protagonizó en los territorios del Magreb durante el periodo republicano. Puede apreciarse en los siguientes aspectos de la decoración de la Porta San Sebastiano, antigua Porta Capena, por donde el César accedió a la *caput mundi*, que describe en su crónica Andrea Sala:

Negli Torrioni, che mettono in mezzo la porta, dall'un canto à man manca all'entrare è dipinto el triomfo di Scipion maggiore, che fece Cartagine tributaria, dall'altro à man dritta il triomfo di Scipion minore che la disfece. Tra questi due nel quadro sopra la porta sono che fte lettere. CAROLO. V. RO. IMP. AUG. TERTIO AFRICANO<sup>1079</sup>.

A esto añade el cronista la presencia del dístico “Scipiadis médium Caefarte moenibus infers / Quem Lybe deuicto tertia palma manet”<sup>1080</sup>. Se vuelve en este caso a emplear la analogía de Carlos V como tercer Escipión, ya utilizada anteriormente desde una perspectiva conceptual, pues no era ésta la primera vez que calificaban al César de este modo, aunque sí constituía una novedad que los dos primeros Escipiones fuesen representados para conformar una tríada con el Habsburgo pasando bajo sus respectivas figuras: y al mismo tiempo, una analogía de proximidad que, como tal, adquiriría plena fuerza en presencia del monarca.

Ahora bien, la verdadera aportación de Roma al patrimonio analógico imperial se produjo en otros elementos empleados para revestir la citada Porta, como explica Sala:

Ne due quadri fuera de toreoni è dipinta nell'uno da man dritta, quando Annibale fotto le mura di Roma fu ributtato dalla tempesta, con queste lettere sotto. DEO PRO NOBIS STANTE AFRI DEPVLISI. Nell'altro quadro à sinistra, è dipinto, quando. Q. Flacco partito

---

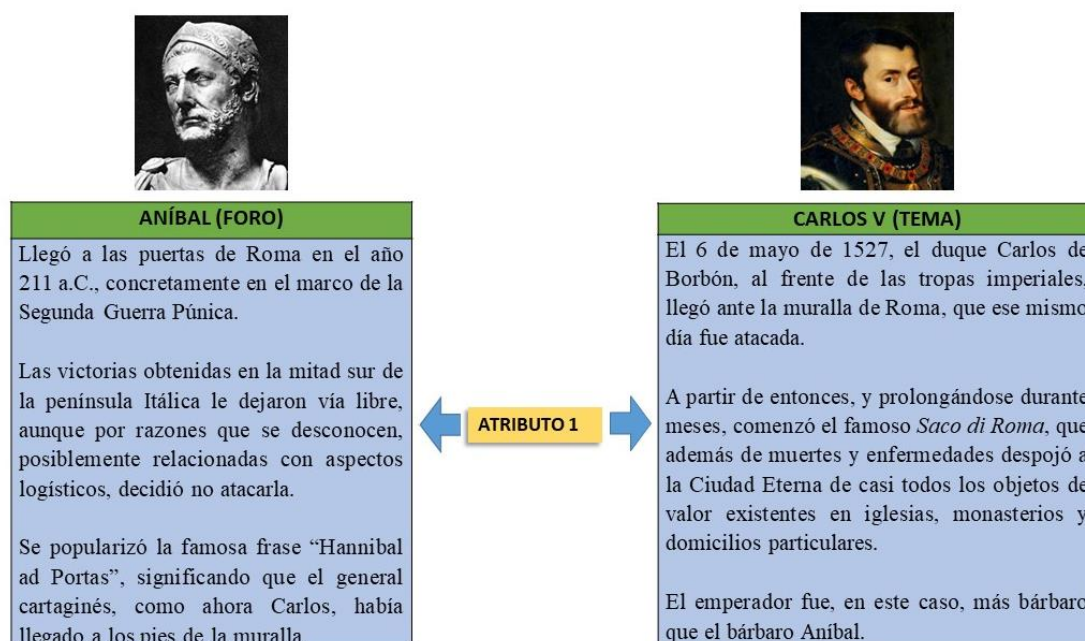
<sup>1079</sup> “En los torreones, que tienen entre ambos la puerta, de un lado a mano izquierda se pintó el triunfo de Escipión el Mayor, que hizo tributaria a Cartago; por el otro a mano derecha el triunfo de Escipión el Menor, que la deshizo. Entre ambos, en el cuadro que hay sobre la puerta, aparecen estas palabras: A Carlos V...”. Traducción propia. Andrea Sala, *Ordine, pompe, apparati, et cerimonie, delle solenne intrate, di Carlo V Imp. sempre aug.nella città di Roma, Siena et Fiorenza* (Roma: Antonio Blado, 1536). Sin paginar.

<sup>1080</sup> *Ibidem*



dall'assedio di Capua entró per detta porta al foccorfo di Roma contra Annibale, con queste parole. Q. FLACCVS CAPENA INGRESSVS AFROS DEPVLIT<sup>1081</sup>.

Como puede apreciarse, y a diferencia de la línea argumental e iconográfica mantenida a lo largo de las visitas anteriores, en esta ocasión Roma no carga las tintas en Escipión o en otros héroes clásicos, sino en Aníbal. Así, gestó una analogía de Carlos V con el general cartaginés (Fig.148) basada en un único atributo: también él se dirigió a Roma, concretamente en el año 211 a.C. y en el marco de la Segunda Guerra Púnica.



**Fig. 148.** El asalto a Roma, tentativo en el primer caso y consumado en el segundo, como atributo vertebrador de la analogía entre el general cartaginés Aníbal y el emperador Carlos V.

**Fuente.** Producción propia.

A primera vista, y como expresa Marta Carrasco, ambos cuadros “no tienen más razón que ser que relatar un acontecimiento histórico ocurrido en la Puerta Capena (...) y relacionarlo con un combate contra los cartagineses, es decir, contra los tunecinos de la antigüedad”<sup>1082</sup>. Sin embargo, existirían intencionalidades comunicativas no explicitadas en estos lienzos, que relacionarían lo vivido por Roma en el 211 a.C. y lo sucedido en el

<sup>1081</sup> “En las dos pinturas [ubicadas] fuera de los torreones, en la [situada] a mano derecha [se representaba] cuando Aníbal fue rechazado por la tempestad bajo los muros de Roma, con esta cartela debajo: Dios, estando de nuestro lado, desvió a los cartagineses [africanos]. En el otro lienzo a la izquierda se representó cuando Quinto Flacco, tras partir desde el asedio de Capua, entró por dicha puerta [Porta Capena] para socorrer a Roma contra Aníbal, con estas palabras: Quinto Flacco derrotó a los cartagineses [africanos] atravesando Porta Capena”. Traducción propia.

<sup>1082</sup> Marta Carrasco Ferrer, “Carlos V en Roma: el triunfo de un nuevo Escipión”, 92.

año 1527 de nuestra era: “(...) a ningún romano se le ocultaba un trasfondo realmente irónico: muy probablemente, en años anteriores, el personaje de Aníbal, el bárbaro que (...) vino a destruir Roma, debió ser identificado una y otra vez con el propio emperador”<sup>1083</sup>.

Fue un curioso guiño, un mensaje sin duda en clave interna, y tal vez consecuencia de la situación algo caótica que se vivió en Roma cuando la ciudadanía descubrió que recibirían la visita del Habsburgo. Como señala Vincent Saletta:

Romani avevano preso ad abbandonare la città, mentre Marcello Alberini non si stancava di gridare alta la sua contrarietà per quella visita. Fue necesario un bando del Papa, che proibisse l'uscita dalla città e chiunque, per frenare quell'esodo e tranquillizzare i romani<sup>1084</sup>.

Una manera pontifical, por tanto, de contentar a las audiencias locales. Sin embargo, el resto del programa iconográfico iba en consonancia con lo ya descrito, aunque en el caso de Roma, y por razones lógicas, se acentuaron más los mensajes de Carlos como protector de la fe. De ahí que en las entradas de San Pedro se colocasen las cartelas “Carolo V Aug.Christianae Reip. Propagatori”, situando al César como gran valedor de la República Cristiana, y “Carolo. V. Semper. Aug. Maumetanorum Pavori Pallorique”, donde se resalta el efecto de pavor y de palidez que generaba no en los enemigos, con carácter general, sino particularmente en los musulmanes; como explicábamos en un estudio previo, rencores y recelos no impedían que en Carlos V se viese a la única fuerza con capacidad real de frenar el peligro turco:

Por eso, en el arco triunfal efímero diseñado por Antonio de Sangallo y erigido junto al palacio romano de San Marco se optó por un programa iconográfico que conmemoraba la toma de la ciudad mesenia de Coron, en el Peloponeso, por parte de las huestes que dirigía Andrea Doria<sup>1085</sup>.

Por tanto, la de Roma no fue una entrada como las de Nápoles, Mesina o Palermo, ya que la ciudad había vivido una experiencia traumática recientemente derivada de la política habsbúrgica. De ahí que frente a quienes han visto en la entrada de Roma sólo una mera reedición de la triunfalista que efectuara Escipión unos 1.700 años atrás, tras su victoria sobre Aníbal, crónicas y fuentes revelan críticas sutiles en clave interna, deseos de

---

<sup>1083</sup> *Ibidem*

<sup>1084</sup> “Los romanos habían comenzado a abandonar la ciudad, mientras que Marcello Alberini no se cansaba de gritar su oposición a esa visita. Fue necesaria una proclama del Papa, prohibiendo a cualquiera salir de la ciudad, para frenar ese éxodo y tranquilizar a los romanos”. Traducción propia. Vincent Saletta, *Il viaggio di Carlo V in Italia*, 126.

<sup>1085</sup> Carlos Jesús Sosa Rubio, “Las entradas reales durante el reinado de Carlos V...”, 83.

seguridad y, por qué no, también un proyecto político-religioso a gran escala que alejase definitivamente el peligro turco de las costas italianas y, por extensión, de toda la cristiandad.

### **7.2.5. *La spada al fianco ognor, la penna in mano. Garcilaso de la Vega y sus contribuciones literarias a la glorificación de la empresa de Túnez***

Explica Manuel Fernández Álvarez que en el recuento de las huestes concentradas en el puerto de Barcelona, antes de partir hacia Túnez, “(...) pudieron contarse hasta 1.500 caballeros de su corte, desde el duque de Alba hasta el inmortal Garcilaso de la Vega”<sup>1086</sup>. En efecto la vida militar del vate toledano corre paralela a la de su señor, pues como recuerda John Lynch con apenas veinte años participó en la defensa de Rodas, poco después en la de Fuenterrabía frente a los franceses y en 1529 acudió en defensa de una Viena asediada por las tropas otomanas<sup>1087</sup>. En el marco de la tercera guerra contra Francisco I de Francia, resultó mortalmente herido durante el asalto a la fortaleza de Le Muy, falleciendo días más tarde en Niza. Pocos fueron tan doctos como él manejando la pluma y la espada; de ahí el soneto “Spirito gentil, che con la cetra al collo”, que le dedicó su amigo, el también poeta Luigi Tansillo, y cuyo segundo endecasílabo figura en el título de este apartado.

Si bien el encuentro de 1526 entre Juan Boscán y Navaggiero fue, como se ha expuesto, el detonante para la eclosión de la poesía *all’italico modo* con sus diversas formas estróficas, es incuestionable que desde una perspectiva netamente propagandística sus cotas más altas corresponden a Garcilaso de la Vega. Tal vez porque, al igual que se valora de modo especial el cronismo de un Vermeyen desplazado expresamente al Magreb para hacer propaganda, se había obtenido un resultado similar, aunque ni tan intencional ni tan excesivo, con el autor de las églogas. En este sentido, Garcilaso había vivido y sufrido la política imperial en Túnez, y de hecho recuerda Juan Matas Caballero que en La Goleta “(...) había sido herido en la mano derecha y en la boca por dos golpes de lanza”<sup>1088</sup>, de los que se recuperó posteriormente en Sicilia.

---

<sup>1086</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa...*, 183.

<sup>1087</sup> John Lynch, *Monarquía e imperio: el reinado de Carlos V...*, 224-225.

<sup>1088</sup> Juan Matas Caballero, “Elegía II”, en *500 años de Garcilaso. Anotaciones de obra*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 2001. <<https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/versos/matas.htm>> [Consultado: 14/12/2020].

Sin embargo, y pese a la intensidad de los episodios allí vividos, el vate toledano no creó ningún poema explícitamente laudatorio hacia el emperador, aunque sí ahondó en una serie de conceptos interesantes que contribuyeron a profundizar en esa analogía de la Jornada de Túnez con las guerras púnicas, y por consiguiente de Carlos V con Escipión.

Así, el soneto XXXV, conocido como “Boscán, las armas y el furor de Marte”, cuyo texto completo reproducimos:

Boscán, las armas y el furor de Marte,  
que con su propia sangre el africano  
suelo regando, hacen que el romano  
imperio reverdesca en esta parte,

han reducido a la memoria el arte  
y el antiguo valor italiano,  
por cuya fuerza y valerosa mano  
África se aterró de parte a parte.

Aquí donde el romano encendimiento,  
donde el fuego y la llama licenciosa  
solo el nombre dejaron a Cartago,

vuelve y revuelve amor mi pensamiento,  
hiere y enciende el alma temerosa,  
y en llanto y en ceniza me deshago.

Según Consuelo Burell fue escrito en 1535 desde La Goleta<sup>1089</sup>. Sin dudas se erige en este contexto bélico como obra referencial, ya que genera una analogía pasado-presente de manera gradual, en dos pasos. Así, primero establece la conexión analógica entre los hechos bélicos tunecinos de ese mismo año y la Roma clásica, al afirmar “(...) hacen que el romano imperio reverdesca en esta parte” (vv.3-4), para seguidamente expresar la grandeza de los hechos de armas allí ocurridos, en los que él fue parte activa y que no sólo recogen el testigo de los acaecidos en el pasado, sino que los llegan a superar, “han reducido a la memoria el arte y el antiguo valor italiano” (vv.5-6). Todo ello sin

---

<sup>1089</sup> Consuelo Burell, “Introducción”, en *Poesía Castellana Completa* (Madrid: Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 1999), 202.

menospreciar ni infravalorar lo acaecido en las guerras púnicas, cuando “África se aterró de parte a parte” (v.8).

En sus dos tercetos, a la vez, se hallaría implícito el trágico final de la historia de Dido, relatada por Virgilio al final del libro IV de su *Eneida*, y que concluye con la reina cartaginesa arrojándose a una pira por amor. Así lo cree José María Rodríguez García: “Although in sonnet XXXIII<sup>1090</sup> Dido is not mentioned by name, the two tercets which narrate the destruction of a world not unlike that of Carthage, echo the scene of her death in the *Aeneid*”<sup>1091</sup>, afirma.

Como conclusión, este autor opina que el soneto cuyo contenido ideológico analizamos “(...) ends by paying homage to the lyric voice of a mythic queen who by the sixteenth century has become the embodiment of tragic self-destruction and of random action”<sup>1092</sup>. Existiría, por tanto, una conexión semántica entre el páramo en que Cartago fue convertido tras la Tercera Guerra Púnica, la reina Dido transformada en cenizas y el espíritu herido del poeta, que también se ve reducido al polvo y casi a la nada: “y en llanto y en ceniza me deshago” (v.14). Todo ello, además, sobre un trasfondo de victoria imperial, cuyas consecuencias sobre la integridad paisajística y urbanística de aquel territorio son fácilmente equiparables a aquéllas del pasado.

Por su parte, Mary Barnard realiza un interesante ejercicio de transversalidad comparando este soneto de Garcilaso, así como la oda latina a dedicada por este autor a su amigo Juan Ginés de Sepúlveda, con los doce tapices sobre la Jornada de Túnez realizados por Jan Cornelisz Vermeyen, que ya hemos citado en otros apartados de esta tesis. Así, en sintonía con lo ya expuesto, recuerda que tanto Vermeyen como De la Vega fueron testigos directos de lo allí vivido, y por consiguiente sería posible detectar una complementariedad ideológica entre sus creaciones: “Tapestries and poems, originating from the same place, time, and event, provide a notable example of how different media process the intersection of history, memory, and the ideology of empire”<sup>1093</sup>, manifiesta.

---

<sup>1090</sup> XXXV en la clasificación que Consuelo Burell efectúa para la edición que manejamos.

<sup>1091</sup> “Aunque en el soneto XXXIII no se menciona a Dido por su nombre, los dos tercetos que narran la destrucción de un mundo no muy diferente al de Cartago, hacen eco de la escena de su muerte en la *Eneida*”. Traducción propia. José María Rodríguez García, “Epos Delendum Est: The Subject of Carthage in Garcilaso’s ‘A Boscán Desde ‘La Goleta’” *Hispanic Review* 66, n. 2 (1998): 152–153.

<sup>1092</sup> “(...) termina rindiendo homenaje a la voz lírica de una reina mítica que en el siglo XVI se convirtió en la encarnación de la trágica autodestrucción y de la acción azarosa”. Traducción propia. *Ibidem*

<sup>1093</sup> “Tapices y poemas, que tienen su origen en el mismo lugar, tiempo y evento, brindan un ejemplo notable de cómo diferentes medios procesan la intersección de la historia, la memoria y la ideología del imperio”.

Tras la conclusión de la jornada de Túnez y el inicio de la gira italiana, en Sicilia no sólo se produjo el desembarco de Carlos, sino también el de todas las huestes vencedoras. Justo en esos días Garcilaso creó, también para Boscán, su conocida elegía segunda, una composición *ad amicum* que a juicio de Burell es más bien una epístola<sup>1094</sup>.

De ella nos interesan especialmente los primeros tercetos, que sirven para contextualizar el lugar y la fecha de creación, siendo asimismo los que concentran toda su fuerza ideológica.

Aquí, Boscán, donde del buen troyano  
Anquises con eterno nombre y vida  
conserva la ceniza el Mantuano,  
  
debajo de la seña esclarecida  
de César Africano nos hallamos,  
la vencedora gente recogida:

Así, y al igual que sucede en el soneto anterior, continúa estableciendo conexiones entre el episodio tunecino y sus precedentes en la Roma de los césares; además, pone de manifiesto la fuerte conexión de Sicilia con Eneas<sup>1095</sup>, progenitor del pueblo romano, cuyo padre Anquises, al que Garcilaso se refiere con la perífrasis “el buen troyano” (v.1), descansa en esa isla.

En tercer lugar, también él utiliza el apelativo “César Africano”, presente en el verso 5 y siendo tal vez uno de los primeros autores en recogerlo, si bien en adelante se plasmará en decenas de entradas triunfales, elementos arquitectónicos o en cientos de escritos surgidos de la pluma de eruditos en todos los rincones del imperio; de manera especial en la gira triunfal italiana de 1535 y 1536. No obstante, y en relación a este asunto, Antonio Prieto habla con acierto del “recuerdo petrarquesco de Escipión el Africano”<sup>1096</sup>, personaje epicentro del poema épico *L’Africa*, desarrollado por Petrarca con el trasfondo

---

Traducción propia. Mary Barnard, *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe* (Toronto: University of Toronto Press, 2014), 36.

<sup>1094</sup> Consuelo Burell, “Introducción”, en *Poesía Castellana Completa*, 147.

<sup>1095</sup> Las analogías entre Carlos V y Eneas fueron habituales. No parece casualidad, por tanto, que Garcilaso de la Vega haga esa reflexión sobre Anquises sin tener presente que si él está en Sicilia en ese momento es gracias a la acción bélica libertadora del ‘nuevo Eneas’, a quien sirve y por quien lucha.

<sup>1096</sup> Antonio Prieto, “Garci Laso de la Vega”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*. Accesible en <<http://dbe.rah.es/biografias/10459/garci-laso-de-la-vega>> [Consultado: 15/12/2020].

temático de la Segunda Guerra Púnica; es bastante probable que al residir en Nápoles y contactar con la intelectualidad humanística del momento, Garcilaso descubriera los temas y enfoques de esta obra magna del poeta de Arezzo, quien le influyó sobremanera<sup>1097</sup>, trasladando al presente algunos de sus aspectos para loar a su propio rey.

En la ciudad campana, recuerda Eugenio Mele, el toledano trabó amistad con Antonio Telesio, Jerónimo Borgia, el cardenal Pompeo Colonna, Cosme Anicio o Escipión Capece, además de con Pietro Bembo, de quien este hispanista italiano dirá que “(...) fue honrado sobre todos los literatos de su tiempo, (...) cabeza y guía de la cultura de su tiempo”<sup>1098</sup>, o con Mario Galeota, a quien el toledano dedicó su soneto XXXIII (“Mario, el ingrato amor, como testigo). Todos formaban una comunidad con la que De la Vega se relacionó tras su llegada a Nápoles en el segundo semestre de 1532, donde arribó tras concluir su destierro centroeuropeo, decretado por el emperador.

Mucho más compleja es, desde el punto de vista ideológico, la oda en latín compuesta por Garcilaso para su amigo Juan Ginés de Sepúlveda, cronista del emperador y que según Juan Francisco Alcina “(...) es un breve poema dicatorio, quizá pensado para los preliminares de la *Historia de Carlos V* que está preparando Sepúlveda en 1535”<sup>1099</sup>. Aun siendo bastante desconocida, la obra poética latina de Garcilaso ocupa una posición relevante en el contexto de su obra, quizás no tanto por razones de cantidad, aunque sí de calidad: “The Neo-Latin poetry is, however, substantial—nearly two hundred lines—and thus a large part of the extant corpus of a writer whose complete work fits in a single slim volumen”, opina Andrew F. Gray<sup>1100</sup>.

---

<sup>1097</sup> <sup>1097</sup> A este respecto señala Giuliana Antonella Giacobbe: “(...) per quanto riguarda la Spagna e la sua letteratura, Petrarca fu introdotto da Garcilaso de la Vega e da Juan Boscán. Garcilaso de la Vega, come studioso umanista si recò in Italia per conoscere e studiare autori come Virgilio, Orazio e Ovidio. Grazie a questo suo approccio con la cultura latina e italiana e all’apprendimento di queste, a lui dobbiamo attribuire il merito della diffusione della lirica italiana: sonetti, ottave e verso libero”. Cita extraída de Giuliana Antonella Giacobbe, “L’italiano trecentesco come lingua madre della cultura e letteratura europea”, en *Literatura y cultura italianas. Entre Humanismo y Renacimiento*, coord.. Vicente González Martín et al. (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2019), 174.

<sup>1098</sup> Eugenio Mele, “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia”, *Bulletin Hispanique* 25, n.2 (1923): 137.

<sup>1099</sup> Juan Francisco Alcina, “La poesía Latina de Garcilaso”, en *500 años de Garcilaso. Anotaciones de obra*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 2001. Edición online disponible en <<https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/>> [Consultado: 15/12/2020].

<sup>1100</sup> “La poesía neolatina es, en cualquier caso, sustancial –casi doscientos versos– y por lo tanto una parte reseñable del corpus perviviente de un escritor cuya obra completa cabe en un solo volumen delgado”. Traducción propia. Andrew F. Gray, “Garcilaso at home in Naples: on the neo-latin muse of the *Príncipe*

En estos versos latinos se recogen varias cuestiones relacionadas con la Jornada de Túnez y la imagen imperial que merece la pena señalar. En primer lugar se hallaría lo que Bienvenido Morros denomina “(...) reconciliación de la práctica militar con las enseñanzas de Cristo”<sup>1101</sup>, algo que vertebra la línea argumental mantenida por De Sepúlveda en su *Diálogo* y que pese a los principios erasmistas fue una constante en la vida del emperador, así como detonante de algunas de sus campañas más cruciales. También destacan las alusiones directas a dicha campaña y a la figura del Habsburgo, sin escatimar halagos: “(...) Africam / incumbit pavitatem / sub rege intrepido et pio” (vv.6-8).

Señala asimismo su habilidad en el manejo de las armas (“fervidus hasta / letalem quaetiens manu”, vv.11-12) y el temor que despierta en sus enemigos, con esposas pidiendo a sus maridos que se mantengan alejados del César, pues las fuerzas entre él y el resto son demasiado favorables para el Habsburgo (“vitate imparibus viribus armaque / congressusque nefandos”, vv. 26-27). Aquí se hallaría la parte principal del poema, su núcleo ideológico, que para Audrey Lumsdem “(...) concerned with a glorification of Charles V in the manner of a Classical hero”<sup>1102</sup>, trazándose una imagen victoriosa del César a lomos de un caballo con el que vence a los vientos blandiendo una lanza<sup>1103</sup> (vv.9-12) y regresando de nuevo la analogía entre Carlos V y el león<sup>1104</sup> (vv.17-20), a la que ya nos hemos referido y que figura en algunos romances.

Por último, tras ciertos juegos de palabras que identifican a Carlos V con Julio César, y describir los orígenes mitológicos del general romano, el poeta sentencia: “(...) genus hinc est caesarum, vv.30-31”, ahondando en la conexión, incluso genética, entre ambos personajes.

---

*de los poetas castellanos*”, *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 21, n.1 (2016): 24.

<sup>1101</sup> Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*. Edición, prólogo y notas de Bienvenido Morros (Barcelona: Crítica, 2007), 252.

<sup>1102</sup> Andrew Lumsdem, “Garcilaso De La Vega as a Latin Poet”, *The Modern Language Review* 42, n.3 (1947): 340.

<sup>1103</sup> qui insigni maculis vectus equo citos  
 praevortit rapidus densa per agmina  
 ventos, fervidus hastam  
 letalem quatiens manu;

<sup>1104</sup> Pugnax perpetuo dum trépidos agit  
 giro, saevus uti Massylas leo  
 per sylvas Numidasve  
 imbelles agitat feras,



Andrew F. Gray afirma, como conclusión, que la composición parece ser un ejercicio de *epideixis*:

The speaker adopts a conversational posture, beginning with a direct address (“uni musa tibi, docte Sepúlveda, / concessit” [5-6]; “Only to you, learned Sepúlveda, did the muse concede...”), proceeding to evoke the emperor’s military prowess in battle, and concluding with a direct question voiced by a group of women stricken with terror at the advance of imperial troops in North Africa<sup>1105</sup>.

De Sepúlveda ejerce como un “fervent supporter of the crown’s imperial exploits”, según Gray, aprovechando su proximidad al Habsburgo para trasladarle, en situaciones heterogéneas, mensajes de hondo calado programático. Así lo hizo, explica Francisco Castilla Urbano, en el desembarco del César en Génova para acudir a Bolonia:

Es el año 1529, y el humanista no deja escapar la ocasión de mostrar su habilidad retórica componiendo un brillante discurso para la ocasión, la *Cohortatio*, en la que anima al que iba a ser coronado emperador en Bolonia (febrero de 1530), a hacer la guerra contra los turcos que amenazan Viena y a ampliar sus dominios para llevar la religión cristiana a todos los rincones<sup>1106</sup>.

Mary Barnard, por su parte, cree que el Carlos revelado por Garcilaso en estos versos anticipa no solo al tejido en los tapices de Vermeyen, sino también a que alumbraron los pinceles de Tiziano en su magistral retrato ecuestre de la batalla de Mühlberg:

This is Charles displayed yet again as the exalted emperor warrior – like the new Scipio Africanus of the Goleta sonnet and the African Caesar [el César Africano] of the Second Elegy (v. 5) – an iconic image that anticipates the Caesar of the Tunis tapestries and Titian’s equestrian painting of Charles with a lance at the battle of Mühlberg<sup>1107</sup>.

Sin embargo, y pese a todo lo expuesto, Andrew F. Gray realiza un fuerte viraje interpretativo y hace una lectura muy personal de estos versos latinos, considerando que existe en ellos un espíritu antibelicista. Así, recuerda citando a Maravall que en otras

---

<sup>1105</sup> “El hablante/narrador adopta una postura conversacional, comenzando con una alocución directa (“uni musa tibi, docte Sepúlveda, / concessit” [5-6]; “Sólo a ti, erudito Sepúlveda, la musa concedió...”), procediendo a evocar la destreza militar del emperador en la batalla, y concluyendo con una pregunta directa expresada por un grupo de mujeres aterrorizadas por el avance de las tropas imperiales en el norte de África”. Traducción propia. Andrew F. Gray, “Garcilaso at home in Naples...”, 21.

<sup>1106</sup> Francisco Castilla Urbano, “Estudio preliminar”, en *Diálogo llamado Demócrates*, Juan Ginés de Sepúlveda (Madrid: Tecnos, 2012), XV.

<sup>1107</sup> “Es Carlos representado una vez más como el exaltado emperador guerrero –como el nuevo Escipión Africano del soneto de la Goleta y el César Africano de la Segunda Elegía (v. 5)–, imagen icónica que anticipa al César de los tapices de Túnez y la pintura ecuestre de Tiziano de Carlos con una lanza en la batalla de Mühlberg”. Traducción propia. Mary Barnard, *Garcilaso de la Vega and the Material Culture...*, 58.

creaciones de Garcilaso ya hay referencias explícitas en este mismo sentido. Es el caso de los versos 82 a 90 de la Elegía I, dedicada al duque de Alba con ocasión de la muerte de su hermano Bernardino de Toledo, religioso que había fallecido en Trapani en 1535, precisamente a su regreso de la Jornada de Túnez:

¿A quién ya de nosotros el exceso  
de guerras, de peligros y destierro  
no toca, y no ha cansado el gran proceso?

¿Quién no vio desparcir su sangre al hierro  
del enemigo? ¿Quién no vio su vida  
perder mil veces y escapar por yerro?

¿De cuántos queda y quedará perdida  
la casa y la mujer y la memoria,  
y de otros la hacienda despedida?

También del terceto creado por los versos 1065-1067 de la égloga II:

y en éste, con la propia, la inhumana  
furia infernal, por otro nombre guerra,  
lo tiñe, y lo arruina y lo profana.

Garcilaso, como se ha recogido, no dedica explícitamente ningún poema a Carlos, ni su obra poética podría considerarse épica en modo alguno, pero sea en latín o castellano posee dos fortalezas incuestionables desde una perspectiva ideológico-propagandística: de un lado, los vínculos del poeta con el entorno cortesano, la alta sociedad y los intelectuales incrementan el conocimiento de sus creaciones, e incluso la imitación, también entre sus homólogos italianos; y de otro, crea una atmósfera de corte clásico, con raíces temáticas también petrarquistas, según se ha expuesto, que es probablemente una de las contribuciones propagandísticas más singulares y trascendentes recibidas por el Habsburgo en sus 58 años de vida. Entendemos, no obstante, que es un terreno abonado para futuras investigaciones.

### 7.3. De emperadores, héroes y dioses. Las otras analogías clásicas de Carlos V

En su prominente estudio sobre los reflejos e influencias de Carlos V en el arte y en su propia imagen, Fernando Checa alude a “(...) las continuas referencias a la Antigüedad y al paralelismo tipológico con personajes de esa época (...)”<sup>1108</sup>. En efecto, al margen de las ya analizadas sobre Marco Aurelio o Escipión el Africano, existen otras muchas analogías, algunas verdaderamente singulares, sobre las que merece la pena reflexionar.

Ante todo, se podría aludir a una cierta analogía ‘neutra’, y entrecomillamos el calificativo, del César con los máximos dignatarios, generales o héroes de la Roma clásica. Empleamos ese término porque en estos grabados, artes suntuarias, expresiones o monedas no existe una correlación específica de la imagen habsbúrgica con la de un personaje concreto, aunque sí elementos que permiten vincular al emperador con las grandes figuras de esa época pasada.

Ocurre, por ejemplo, en las apelaciones a Carlos como César, término empleado como sinónimo de emperador, o en algunas otras que incluso podrían ser consideradas heréticas para un emperador *miles Christi*; factor que, pese a ello, nunca retrajo a súbditos y artistas de emplearlo. Así se aprecia en el ofrecimiento de la colección de grabados “Los Triunfos de Carlos V”, dedicados “al divino Carlos”, “DIVI CAROLI V. IMP. OPT”, o en detalles de la entrada real que tanto Carlos como Isabel protagonizaron en Sevilla en 1526; así, en la ya mencionada *Feste et archi triumphali che furono fatti in la intrata de lo inuittissimo Cesare Carolo V...*, una de las crónicas que la narran, se explica que en “Lo Archo settimo & ultimo”, ubicado “(...) alle scalle della Chiefa magiore”, podía leerse “DIVVS CAROLVS ET DIVA ELISABET”<sup>1109</sup> en una de sus cartelas.

En general, términos con fuertes connotaciones clásicas como *augustus*, *caesar*, *maximus*, *Imp.Rom*, *optimus*, *germanicus* o *africanus*, en latín o en lenguas vernáculas, resultaban habituales en obras gráficas y textuales (Fig. 149), monedas o entradas regias concebidas para el emperador.

---

<sup>1108</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 17.

<sup>1109</sup> *Feste et archi triumphali che furono fatti in la intrata de lo inuittissimo Cesare Carolo V...* Sin paginar.



**Fig. 149.** Divus Carolus Caesar Augustus Imperator. Grabado de mediados del siglo XVI.

**Fuente.** <gallica.bnf.fr>, Bibliothèque Nationale de France, París.

También se constata en este camafeo (Fig.150.1) de elaboración italiana (ca. 1550), donde el emperador aparece en un retrato juvenil, idealizado, portando corona de laurel y franjas de protección para los hombros, presentes en la clásica *lorica segmentata* romana que formaba parte del atavío de legionarios y generales.

Del mismo modo es un ejemplo destacable la siguiente moneda en bronce (Fig.150.2), posiblemente acuñada hacia mediados del siglo XVI, y donde Carlos aparece nuevamente portando la *laurea* o corona triunfal de laurel, manto imperial anudado al hombro y una imagen de la Medusa ubicada sobre el pecho, que desde la Edad Antigua funcionaba como amuleto y protección en el campo de batalla<sup>1110</sup>.

---

<sup>1110</sup> Volverá a ser tratado este asunto en el capítulo 8, dedicado a las polianalogías.



**Fig. 150.** Efigies imperiales. A la izquierda, camafeo de ágata blanca y calcedonia gris, obra de origen italiano (Fig.150.1). A la derecha, medalla con el emperador Carlos V ataviado igualmente a la romana (Fig.150.2). Ambas obras fueron creadas alrededor de 1550.

**Fuentes.** Marie-Lan Nguyen / *Cabinet des Médailles*, París, Francia (izq.) y *Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Estados Unidos (der.).

Las aportaciones manieristas de Pompeo y Leone Leoni, que serán abordadas más adelante, se impregnan asimismo de aire clásico; e incluso en reproducciones posteriores, fraguadas una vez muerto el emperador, se mantuvo esa analogía estética del mismo con sus homólogos de la antigua Roma, basada fundamentalmente en la incorporación de elementos como los ya expuestos.

Así ocurre con el banco o predela de un armario relicario gubiado por Alonso de Mena en la primera mitad del siglo XVII para la Capilla Real de Granada (Fig.151.1), y donde aparece el emperador de perfil y tocado con la laurea en compañía de su esposa, la emperatriz Isabel.

Incluso ya en la recta final del siglo XIX, el orfebre francés Alfred André elaboró un camafeo en metales preciosos, perlas y lapislázuli (Fig.151.2) donde figura nuevamente el César portando la corona de laurel y cubierto por el manto púrpura imperial. Es ésta, y gracias a analogías con figuras del mundo clásico, la imagen de Carlos de Habsburgo que ha pasado a la posteridad.



**Fig. 151.** Imágenes de estética clásica fraguadas con posterioridad a la muerte de Carlos V. A la izquierda, detalle de la puerta de armario relicario que hizo Alonso de Mena (1587-1646) para la Capilla Real de Granada (Fig.151.1). A la derecha, detalle de camafeo decimonónico de origen francés (151.2), atribuido al orfebre Alfred André (1839-1919).

**Fuente.** Capilla Real de Granada, España (izq.) / Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos (der.).

Centrándonos ahora en figuras concretas, existen asimismo otros tres elementos, al margen de los ya citados, que contribuyen a generar analogías entre Carlos V y Julio César<sup>1111</sup>. Uno de ellos, como explica Antonio Gozalbo, es la presencia de artistas en sus acciones militares: “Carlos V, al igual que César en sus campañas, fue acompañado por artistas y escritores destinados a dejar constancia de la acción bélica, creando con sus obras un potente entramado laudatorio”<sup>1112</sup>, señala este autor.

Del mismo modo, cuando en la recta final de su vida el Habsburgo opta por escribir sus memorias con su puño y letra, a las que Fernando Checa se refiere como “(...) relación puntual de hechos políticos y militares desde la óptica imperial”, tiene una intencionalidad muy clara, según este profesor: “(...) tengamos en cuenta que con esta actividad ‘literaria’ es a un príncipe y literato clásico a quien se pretende emular: Julio César”<sup>1113</sup>.

Por último, téngase en cuenta que uno de los cronistas imperiales, el mencionado Juan Ginés de Sepúlveda, compuso la obra *De Bello Africo*, donde narra las gestas bélicas

<sup>1111</sup> No incluimos aquí las analogías entre la batalla de Mühlberg y la guerra civil romana en la que Julio César cruzó el Rubicón, y que serán tratadas en el análisis del lienzo “Carlos V en la Batalla de Mühlberg”, también correspondiente al capítulo 8 de esta tesis, dedicado a las polianalogías.

<sup>1112</sup> Antonio Gozalbo Nadal, “Tapices y crónica, imagen y textos...”, 111.

<sup>1113</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 16.

del emperador en Túnez. No ha de ser casual la existencia de un libro homónimo que recoge las hazañas de Julio César en el norte de África, ni tampoco la similitud de su título con el de la obra cumbre cesárea: *De Bello Gallico*.

También existen analogías de Carlos V con el primer emperador romano, César Augusto, sucesor del mencionado Julio César. Una de las más interesantes tiene como escenario la sacristía de la Sacra Capilla del Salvador, en Úbeda, Jaén, aunque a diferencia de lo que sucede con el resto de figuras clásicas analizadas hasta el momento, la jiennense no hunde sus raíces en la Roma imperial, en este caso, sino en una leyenda medieval.

Se trataría de la Visión de Augusto, recogida por el beato Jacopo della Voragine en su *Legenda Aurea*, y cuyo sentido explicamos en un trabajo ya publicado:

De acuerdo con este texto medieval, Octavio Augusto preguntó a la Sibila de Tibur si alguna vez nacería alguien que le superase en gloria y poder. La profetisa, tras realizar las interpretaciones oportunas, hizo que el emperador contemplase una aparición celestial acaecida dentro de un círculo de oro, y donde una Virgen hermosísima portaba a un Niño en sus brazos, mientras una voz decía “Esta es el altar del cielo”<sup>1114</sup>.

Este episodio, que se produciría el día de Navidad, concluyó cuando la sibila informó a Augusto cuál era la verdadera identidad de ese Niño y le instó a adorarlo con las palabras “Hic Te Maior Est”.

En la representación que figura sobre el acceso a la sacristía de este templo ubetense (Fig.152), promovido por Francisco de los Cobos, natural de este municipio, secretario privado y secretario de Estado de Carlos I, la figura principal es Augusto, aquí llamado Ottaviano. Éste se arrodilla frente a la Virgen y al Niño que conformaron esa visión, y hacia ellos señala la Sibila Tiburtina, artífice de la profecía, que se sitúa a la derecha de la composición escultórica.

Sin embargo, el punto de mayor interés reside en la semejanza anatómica de Augusto-Ottaviano con Carlos V (Fig.152.2): “(...) y además, en un claro ejercicio de anacronía intencional, el emperador romano porta el Toisón de Oro, corona y manto imperial”<sup>1115</sup>, señalamos.

---

<sup>1114</sup> Carlos Jesús Sosa Rubio, “Dominus dat sapientiam. Erasmismo y sabiduría como elementos vertebradores de la acción y de la imagen de Carlos V”, *Mirabilia Journal* 34 (2022): 309.

<sup>1115</sup> *Ibidem*, 310.



**Fig. 152.** Hic Te Maior Est. A la izquierda (Fig.152.1), composición de la visión que tuvo el emperador Augusto-Ottaviano, figurando él en la parte izquierda de la imagen, la Virgen con el Niño en el centro, y la sibila Tiburtina en la derecha. La siguiente imagen (Fig.152.2) es un detalle de la figura del sucesor de Julio César.

**Fuente.** Sacra Capilla del Salvador, Úbeda, España. Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

Se trata, por tanto, de una analogía *correction d'image*, siguiendo la terminología de Bréhier: en este caso, los atributos imperiales carolinos que, proyectados en la figura de Ottaviano (Foro), de notable parecido físico con el Habsburgo, hacen a éste (Tema) partícipe de aquella vivencia profética.

Sin embargo, parecido físico, vestimenta moderna y los elementos portados forjan tal grado de identificación entre este Augusto orante y Carlos V que, de no ser por el cartel situado a sus plantas donde figura el nombre Ottaviano, incluso podría decirse que se trata del propio Habsburgo, transformando de este modo una analogía en metáfora (A es B) al adquirir el hijo de Juana y de Felipe la condición de aquel predecesor de la dinastía Julio-Claudia.

Una de las analogías imperiales menos conocida, y sin duda la que menos registros ha legado, es la que vincula a Carlos con Justiniano: sólo una, de acuerdo con nuestras averiguaciones, aunque sumamente rica y original.

Se trata de *L'Italia liberata dai Goti*, poema heroico compuesto en endecasílabos por el poeta de Vicenza Giangiorgio Trissino (1478-1550) cuyos primeros nueve cantos o libros vieron la luz en 1547.



La razón fundamental para impulsar esta analogía reside es que el emperador bizantino expulsó de Italia a los pueblos godos, tratando con ello de revivir las glorias imperiales de un imperio romano unificado.

Ya en la dedicatoria, que es el texto más interesante para nuestros propósitos, el autor deja claras sus posiciones:

ficcome effo Giuftiniano (...) liberò la Italia dalla fervitù de'Goti, e tolfe l'Africa a i Vandali, e raffrenò nell'Asia l'impeto dei Perfì; così parimente Vostra Maestà fi è pofta a far'emendare gli abufi, e gli finistre interpretazioni delle Leggi della Criftiana Religione, ha pacata la Italia, e liberatala dalle guerre, ha tolta l'Africa dalle man dei Turchi, ha unita la Francia all'amicizia fua, e corretta la Germania, per ridurla al vero culto della Chiefa Cattolica<sup>1116</sup>.

El autor prosigue con una profecía:

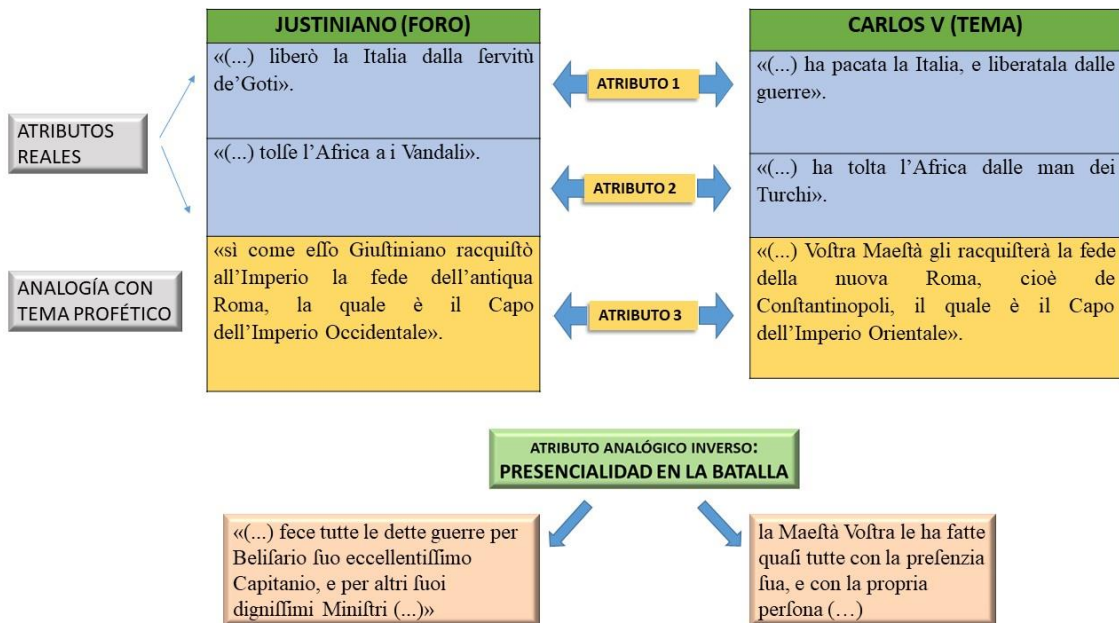
(...) e, piacendo a Dio, tofto libererà l'Àfia, e tutta la Criftianità dalla fevizia degli Othomani: e sì come effo Giuftiniano racquiftò all'Imperio la fede dell'antiqua Roma, la quale è il Capo dell'Imperio Occidentale; così, piacendo a Dio, Vostra Maestà gli racquifterà la fede della nuova Roma, cioè de Conftantinopoli, il quale è il Capo dell'Imperio Orientale (...) <sup>1117</sup>.

La analogía Carlos-Justiniano respondería en consecuencia al siguiente esquema de composición:

---

<sup>1116</sup> “Así como Justiniano (...) liberó a Italia de la servidumbre de los godos, y arrebató África a los vándalos, y detuvo el ímpetu de los persas en Asia; así también Vuestra Majestad se ha encargado de hacer enmendar los abusos y siniestras interpretaciones de las leyes de la Religión Cristiana, ha calmado a Italia y la ha librado de las guerras, ha arrebatado a África de manos de los turcos, ha unido a Francia a su amistad, y ha corregido a Alemania, para reconducirla al verdadero culto de la Iglesia Católica”. Traducción propia. Giangiorgio Trissino, *L'Italia liberata dai Goti. Poema eroico* (Londres: Tom. Masi e Comp., 1779), XXXII.

<sup>1117</sup> “(...) y, complaciendo a Dios, libraré pronto a Asia y a toda la cristiandad de la atrocidad de los otomanos: y así como Justiniano recuperó para el Imperio la fe de la antigua Roma, que es la Cabeza del Imperio de Occidente; así, si Dios lo quiere, Vuestra Majestad recobrará la fe de la nueva Roma, es decir de Constantinopla, que es la Cabeza del Imperio de Oriente. Traducción propia. *Ibidem*, XXXIII.



**Fig. 153.** Representación gráfica de la analogía entre Justiniano y Carlos V, de acuerdo con el contenido que aparece en *L'Italia liberata dai Goti*.

**Fuente.** Producción propia.

Así, puede apreciarse una estructura analógica clásica y perfecta desde el punto de vista formal, donde se ponen en relación las figuras de Carlos V (Tema), Justiniano (Foro) y sus respectivas acciones político-militares. Sin embargo, esa perfección formal no se traslada al contenido semántico de la misma, percibiéndose que sólo hay coincidencia en dos atributos.

El primero de ellos alude a la liberación de Italia; a partir de la muerte de Teodorico (526 d.C.), y hasta que a mediados del siglo Italia se convirtió en provincia del imperio, Belisario llevó a efecto sucesivas campañas militares contra los ostrogodos, mientras que la liberación italiana en el caso de Carlos V tuvo que ver con la supresión del riesgo de guerra gracias, en opinión de Marie Tanner<sup>1118</sup>, a las consecuencias de la batalla de Pavía, aunque probablemente haya que añadir la alineación de Roma con el imperio a raíz del *Saco* y el alejamiento del peligro otomano por la victoria de Túnez. Por tanto, sobre la base de este primer atributo ambos emperadores liberaron a Italia, si bien uno de la opresión bárbara y el otro de la guerra y sus consecuencias.

El segundo se centra en la actuación en Túnez, donde en su deseo de recomponer el viejo imperio romano Justiniano llevó a efecto la que, en palabras de Emilio Cabrera, sería “(...)

<sup>1118</sup> Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas...*, 118.

la primera operación de ‘reconquista’<sup>1119</sup>, en este caso luchando contra los vándalos allí asentados. Según este autor, citando el testimonio de Procopio, se emplearon para ello “(...) 500 barcos y unos 15.000 soldados, un tercio de los cuales combatían a caballo”<sup>1120</sup>. Entre septiembre y diciembre, el gobernante cartaginés Gelimer fue derrotado y este reino anexionado al imperio; y, como recuerda Cabrera, la victoria permitió a Justiniano el uso del calificativo *Africanus*. Por tanto, en el seno de este atributo se fragua asimismo una conexión analógica entre los turcos y los vándalos, e implícitamente entre el depuesto rey Gelimer y Barbarroja.

El resto de los elementos que figuran en el texto de Trissino no llegan a constituir atributo, ya que el autor se limita a enumerar algunos logros de ambos monarcas (Justiniano frenó a los persas, Carlos fortaleció la paz con Francia y llevó a Alemania por la senda de la religión verdadera) sin hallar una correspondencia en su alter ego.

Sí existen, sin embargo, dos elementos que merece la pena destacar, por su singularidad. El primero, una analogía que combina un Foro real, histórico, con un Tema profético, algo que se logra contraponiendo de un lado los esfuerzos de Justiniano por lograr la unidad religiosa del imperio, luchando contra herejías como el monofisismo o el paganismo y auspiciando la unidad de la fe, y de otro la reedición de ese logro mediante la toma de Constantinopla y su regreso al redil de Cristo: objetivo que, como se expuso al analizar las entradas carolinas en Mesina o en Roma, sólo estaba al alcance del Habsburgo.

El segundo elemento reseñable es un atributo analógico inverso que favorece a Carlos frente a Justiniano, incrementando su gloria, como detalla el autor:

[Giustiniano] fece tutte le dette guerre per Belifario fuo eccellentissimo Capitano, e per altri fuoi dignissimi Ministri; e la Maestà Vostra le ha fatte quasi tutte con la preferenzia sua, e con la propria persona (...) <sup>1121</sup>.

En este caso, según puede observarse, el emperador Habsburgo aporta ese cariz presencialidad en la batalla, capitaneando a sus tropas como a lo largo de los siglos

---

<sup>1119</sup> Emilio Cabrera, *Historia de Bizancio* (Barcelona: Ariel Historia, 1998), 44.

<sup>1120</sup> *Ibidem*

<sup>1121</sup> “[Justiniano] hizo todas las guerras a través de Belisario, su excelentísimo capitán, y por otros de sus dignísimos ministros; [pero] Vuestra Majestad las ha hecho casi todas con su presencia, y con su propia persona”. Traducción propia. Giangiorgio Trissino, *L’Italia liberata dai Goti...*, XXXIII.

hicieron Leónidas, Héctor, Aquiles, el propio Alejandro Magno, Julio César o el Cid, y que por tanto genera un incuestionable valor añadido frente a su homólogo bizantino.

### 7.3.1. Semidioses y dioses: las analogías con Hércules y Atlas

Con independencia de lo ya expuesto sobre emperadores y generales del mundo clásico, también la mitología, y especialmente los héroes y los dioses olímpicos, tuvieron un reflejo en la configuración propagandística de Carlos de Habsburgo, así como en el patrimonio analógico a él asociado. Sin duda el personaje más vinculado a su figura fue Hércules, posiblemente por los nexos establecidos desde antaño entre los monarcas españoles y el hijo de Júpiter. Así lo explica Santiago Sebastián:

La vinculación de Hércules con España queda bien clara por cuanto algunas de sus empresas transcurrieron en la Península. Los cronistas del siglo XVI hacen variados comentarios sobre la presencia di: este héroe en España, como Florián de Ocampo, que publicó en 1543 su *Crónica General*, dedicando nada menos que tres capítulos a aclarar esto. Hércules entró por Cádiz y allí levantó las famosas columnas y luego se dedicó a una amplia labor civilizadora de nuestra patria, por esto se le consideró como patrono de los reyes hispanos. Así se explica que Luis Morliani creara una empresa para el Emperador con el tema de su venida a España para luchar contra Gerión, al que añadió el mote Plus Ultra<sup>1122</sup>.

El primer elemento que les vincula, como ya se ha expuesto, son las columnas diseñadas por Luigi Marliani, y que se convirtieron en emblema del emperador durante toda su vida. Eran, expone Maria Antonietta Visceglia, “(...) simbolo in senso metaforico dei termini fissati da Ercole per valore e virtù e in senso geografico allusione ai nuovi spazi conquistati oltreoceano (...)”<sup>1123</sup>. Esos nuevos espacios conquistados allende el océano, a los que se refiere esta autora, convierten a Carlos en un ser más poderoso que el mismo Hércules: el mundo de éste finalizaba en sus columnas, y más allá sólo se extendía el abismo; por el contrario, el de Carlos trasciende sobradamente esos límites, y cada vez que un espectador percibía el emblema de las columnas con el lema Plus Ultra escrito en la filacteria que las envuelve, automáticamente trazaba una analogía entre la grandeza de su señor y la del semidiós clásico.

---

<sup>1122</sup> Santiago Sebastián, “La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI”, *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts* 5 (1971): 110.

<sup>1123</sup> Maria Antonietta Visceglia, “Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi”..., 141.

Sin embargo, y al margen de este recurso emblemático que estuvo presente durante toda la vida y el gobierno del César, el número de nexos analógicos entre ambas figuras podría calificarse como incontable, sin temor a equivocarnos; no todas, obviamente, con el mismo grado de relevancia histórico-artística o de trascendencia para la configuración de la imagen cesárea, aunque sí se han conservado algunas muy importantes, en ese sentido.

Fundamentalmente las analogías que hemos hallado entre Carlos V y Hércules quedan registradas en soportes de tres tipos: lienzos y otras creaciones artísticas; grabados, técnica que facilita la difusión de la imagen y los conceptos que se le vinculan; y especialmente entradas reales, con todas las elaboraciones anejas que éstas implican, tales como arquitectura efímera, cartelas, representaciones tipo *tableaux vivant*; poemas, etc.

Una de las obras pictóricas más relevantes, en este sentido, emerge en el marco geográfico y político italiano durante los años de transición en que se pasa de la imagen borgoñona a otra más transversal de corte clásico. Se trata del retrato alegórico de Carlos V (Fig.154.1) que, según Miguel Falomir, creara Parmigianino “(...) en Bolonia en 1530 a instancias de Pietro Aretino”<sup>1124</sup>. Fue subastado por Sotheby’s en 2011, tras haber pertenecido a la *Cook Collection* de Richmond y a la galería neoyorquina *Rosenberg & Stiebel, Inc.*; existe, además, una versión posterior de Rubens algo más simplificada (Fig.154.1) que se conserva en la *Residenzgalerie* de Salzburgo.

Sobre el lienzo pintado por el artista de Parma resalta William Eisler: “(...) epitomizes the immense authority of Charles V at the moment of his coronation”, siendo a su vez “(...) the first painted portrayal of the ruler by an Italian artist”. Asimismo este autor, citando a Sydney J. Freedberg, recuerda que consiste en un primer intento “(...) to describe by symbols the station and function of a ruler, rather than his person or personality”<sup>1125</sup>.

A esta obra se refiere Vasari en sus *Vite*:

Quando l'imperadore Carlo Quinto fu a Bologna perché l'incoronasse Clemente Settimo, Francesco, andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo l'immagine di esso Cesare a olio in un quadro grandissimo: & in quello dipinse la Fama che lo coronava di lauro & un

---

<sup>1124</sup> Miguel Falomir, “El retrato de corte”, 118.

<sup>1125</sup> “(...) personifica la inmensa autoridad de Carlos V en el momento de su coronación”, “el primer retrato del mandatario pintado por un artista italiano”, “(...) describir mediante símbolos el puesto y la función de un gobernante, más que su persona o personalidad”. Traducción propia. William Eisler, “The Impact of the Emperor Charles V upon the Italian Visual Culture 1529-1533”, *Arte Lombarda* 65 (2) (1983): 99.

fanciullo in forma d'un Ercole piccolino che gli porgeua il mondo quasi dandogliene il dominio<sup>1126</sup>.

Efectivamente en la obra aparece la Fama alada, que ofrece al emperador una rama de olivo con su mano derecha mientras utiliza la izquierda para superponer otra de laurel a la cabeza del soberano. Por su parte un Hércules infante, cubierto con la piel del León de Nemea, porta el globo terráqueo, brindándolo al Habsburgo.

Aparte de estas dos referencias herculinas, aparece una tercera: las columnas que conformaban el ya citado *motto* imperial, y que figuran representadas en la funda de la espada. Así, se conforma una analogía por presencia o proximidad, ya que el Foro (Hércules) contagia al Tema (Carlos V) de su riqueza semántica, haciendo a éste partícipe de la fuerza sobrehumana y legendaria que le caracteriza. Ambos, Foro y Tema, comparten un mismo plano y conforman una misma imagen para lanzar el mismo mensaje.

Eisler ha observado que el espacio geográfico representado en la esfera del mundo se corresponde con Europa y el mundo mediterráneo, “(...) the area of imperial expansion at a particular historical momento”; una región, al mismo tiempo, “sanctified by his coronation by Clement VII”<sup>1127</sup>, asegura.

Sin embargo, y en referencia a la cuestión cartográfica del lienzo, William Eisler menciona un dibujo preparatorio del mismo depositado en la *Morgan Library* de Nueva York (Fig.154.2) donde, en lugar de ser Hércules el portador del globo terráqueo, es un grupo de *putti* quien lleva a cabo esa labor: “In this variant, the globe represents the imperial orb, the ancient symbol of worldly authority”<sup>1128</sup>, añade.

Así, el boceto rompe la analogía y simplifica el mensaje de la obra, focalizando la atención exclusivamente en un Carlos *rector orbis*. Además, aquí no aparece la Fama alada, que tampoco está presente en el lienzo de Rubens (Fig.154.3); en este último, y a

---

<sup>1126</sup> “Cuando el emperador Carlos V fue a Bolonia para ser coronado por Clemente VII, Francisco, yendo de vez en cuando a verle mientras comía, hizo sin retratarlo la imagen cesárea en un cuadro grandísimo: y en él pintó a la Fama que lo coronaba de laurel y un angelote con forma de pequeño Hércules que le entregaba el mundo como dándole su dominio”. Traducción propia. Giorgio Vasari, *Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori: scritte da M. Giorgio Vasari, Pittore et architetto aretino* (Florencia: Appresso i Giunti, 1568), 235.

<sup>1127</sup> William Eisler, “The Impact of the Emperor...”, 100.

<sup>1128</sup> *Ibidem*

diferencia de lo que sucede con su predecesor, no se marca explícitamente una región geográfica y, por el contrario, sí se representan los símbolos imperiales: corona y cetro.



**Fig. 154.** Retratos alegóricos de Carlos V. De izquierda a derecha, “Alegoría del emperador Carlos V como gobernante del mundo”, obra de Parmigianino hacia 1529 (izq., fig.154.1)); estudio preparatorio de esta obra, a cargo de Parmigianino, donde Hércules es sustituido por un grupo de putti (centro, fig.154.2); versión del cuadro por parte de Peter Paul Rubens (der., fig.154.3).

**Fuentes.** <www.meisterdrucke.es> (izq.), The Morgan Library & Museum, Nueva York, EE.UU. (centro) y Residenzgalerie, Salzburgo, Austria.

Miguel Falomir, pese a todo, asegura que Carlos V tenía ciertas reticencias hacia la alegoría como género, que se explicarían por la confluencia de principios inculcados y carácter propio: o, como expone este autor, “por la sobria herencia del retrato borgoñón y su educación erasmista”, de un lado, y “por su capacidad para adivinar los intereses que subyacían tras los ejercicios de adulación con que le celebraban artistas y escritores (...)”, de otro<sup>1129</sup>.

Por lo que respecta a la obra gráfica, la aportación analógica más importante entre el Habsburgo y Hércules se produce en los ya citados *Triunfos de Carlos V*, doce grabados diseñados por Maarten van Heemskerck, según Bart Rosier<sup>1130</sup>, y obra de Dirck Volckertsen Coornhert y Cornelis Bos, que fueron publicados por Hieronymus Cock en serie dedicada a Felipe II (1556). Juan Francisco Pardo Molero se refiere a ellos como “(...) elocuente síntesis de los grandes hechos de armas protagonizados por él [Carlos V] y sus ejércitos”, aludiendo asimismo a su “(...) evidente intención propagandística”<sup>1131</sup>.

<sup>1129</sup> Miguel Falomir, “El retrato de corte”, 119.

<sup>1130</sup> Bart Rosier, “The Victories of Charles V...”, 24.

<sup>1131</sup> Juan Francisco Pardo Molero, “Los Triunfos de Carlos V. Transferencias culturales y políticas en la exaltación de la monarquía”, en *Las monarquías española y francesa (siglos XVI-XVIII). ¿Dos modelos*

De acuerdo con Pardo Molero, existiría un paralelismo entre cada una de las escenas recogidas en estos grabados, de un lado, y los doce trabajos de Hércules, de otro: “Tanto el número de las imágenes como ciertos contenidos lo sugieren”<sup>1132</sup>, sentencia.



**Fig. 155.** Primera estampa de Los Triunfos del Emperador (1556).

**Fuente.** *The Trustees of the British Museum*, Londres, Reino Unido.

La primera de esas estampas (Fig.155) recoge al emperador sentado en un trono que forman, en su base, el águila habsbúrgica, y en el respaldo las columnas de Hércules diseñadas por Marliani. La vestimenta imperial, con botas a la romana y coraza, es una clara analogía mediante la integración de elementos, que como ya hemos expuesto se activa mediante la incorporación en el Tema, la realidad de Carlos V, de recursos procedentes del Foro, en este caso el mundo clásico. La propia posición imperial, en un

*políticos?*, Anne Dubet y José Javier Ruiz Ibáñez (dir.) (Madrid: Casa de Velázquez, 2010). Online. <<http://books.openedition.org/cvz/970>>.

<sup>1132</sup> *Ibidem*



escorzo que marca su musculatura de manera sublime y recuerda en cierto modo a la del Laocoonte helenístico, es asimismo una evocación antigua.

A derecha e izquierda se distribuyen sus enemigos vencidos de modo simétrico: el papa Clemente VII, el rey Francisco I de Francia, el sultán Solimán (apodado ‘El Magnífico’), a quienes derrotó sucesivamente en el *Saco de Roma*, Pavía y Túnez, aparecen a su derecha, mientras que Juan Federico I de Sajonia, el landgrave Felipe I de Hesse y Guillermo V de Cléveris, nobles alemanes, se sitúan a su izquierda. Todos, menos Solimán, van atados, algo que Bart Rosier relaciona con la coyuntura política del momento: “The Turkish threat had evidently not been finally quashed yet”<sup>1133</sup>, sentencia.

De acuerdo con la catalogación analógica que efectúan Perelman y Olbrechts-Tyteca, todos ellos actuarían como antimodelos desde la perspectiva imperial, contrarios a los valores morales de la rectitud, la fe verdadera o la lealtad, entre otros, e ilustran por oposición cuál es el camino verdadero y las consecuencias de contravenirlo.

Asimismo, y siguiendo con la perspectiva analógica, manifiesta Pardo Molero que esta primera estampa “(...) nos presenta una multitud de cabezas tan difíciles de doblegar como la Hidra de Lerna”<sup>1134</sup>; composición similar, aunque de corte menos clásico, forma el grabado que cierra la serie (Fig.156), donde el landgrave de Hesse aparece arrodillado ante el emperador.

En relación a éste y a los otros enemigos imperiales reflejados en estas doce composiciones, añade este autor: “(...) la ferocidad de los rivales, señalada por las leyendas de los grabados (por ejemplo, el «fiero» o *indomitus* landgrave de Hesse), recuerda a las fieras, como el león de Nemea, con que tiene que enfrentarse el tebano”<sup>1135</sup>. Enemigos que resultan muy diversos, heterogéneos, y a los que el César subyuga. Otro ejemplo singular de este logro se aprecia en la lámina VI, dedicada al cambio de actitud de los indios que comían carne humana, y “Con virtud y con fuerza soberana” fueron “domesticados”<sup>1136</sup> por el Habsburgo.

---

<sup>1133</sup> “La amenaza turca aún no había sido totalmente sofocada”. Traducción propia. Bart Rosier, “The Victories of Charles V...”, 26.

<sup>1134</sup> Juan Francisco Pardo Molero, “Los Triunfos de Carlos V...”.

<sup>1135</sup> *Ibidem*

<sup>1136</sup> Maarten van Heemskerck, *Divi Caroli V. imp. opt. max. victoriae, ex multis praecipuae* (Amberes: Aupres la bourse neuue en la mayson de Hieronymus Cocq peintre, 1556). Edición sin paginar.



Fig.156. Decimosegunda estampa de *Los Triunfos del Emperador* (1556).

Fuente. The Trustees of the British Museum, Londres, Reino Unido.

Del mismo modo, Pardo opina que el cruce del Elba por parte de las huestes imperiales “(...) evoca a Hércules cegando el río Estrimón, que se negaba a facilitarle el paso”<sup>1137</sup>. Y así, sucesivamente, se van fraguando analogías entre Carlos V, su figura y su acción política y de gobierno, por una parte, y el mito de Hércules y sus trabajos, por otra.

Estas referencias a los trabajos de Hércules también se pusieron de manifiesto en la entrada del emperador en Florencia, durante el recorrido triunfal por Italia que llevó a cabo a partir del verano de 1535. Algunas, más implícitas, recurrían a términos como “Domitori Africae”<sup>1138</sup>, domador de África, que podría tener vínculos con la victoria de Hércules sobre el león de Nemea. Otras, sin embargo, son analogías perfectas que conectan al César con el tebano; a ello se refiere Alonso de Santa Cruz en su *Crónica del*

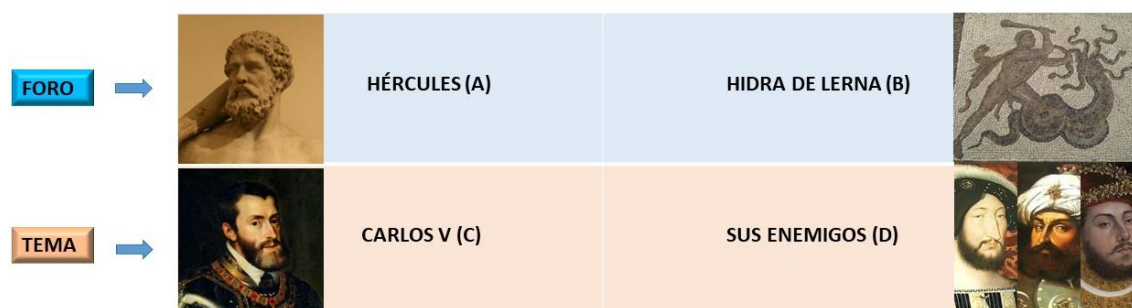
<sup>1137</sup> Juan Francisco Pardo Molero, “Los Triunfos de Carlos V...”.

<sup>1138</sup> Andrea Sala, *Ordine, pompe, apparati, et cerimonie...*

*Emperador Carlos V*, cuando al describir esta entrada florentina se centra en las cartelas situadas en un arco por el que pasó el César:

(...) pasó por otro arco, donde estaba un gran Hércules plateado con una grande hidra que le rodeaba dorada con un escrito en la basa que decía: «Este Hércules con mucho trabajo y fatigas domó varios géneros de monstruos; así el Emperador con virtud y clemencia, vencidos y aplacados sus enemigos puso paz y holganza en toda la tierra»<sup>1139</sup>.

Se trata de una analogía clásica, de cuatro términos, donde el binomio Hércules-Hidra de Lerna configuraría el Foro, mientras que el Tema lo conforman Carlos y sus enemigos, tan variopintos éstos como las cabezas del ser monstruoso defenestrado por el hijo de Júpiter. Responde por tanto al siguiente esquema:



**Fig. 157.** Esquema analógico correspondiente a la cartela antes mencionada y que figuraba en un arco triunfal efímero de Florencia, Italia.

**Fuente.** Creación propia.

También hubo una referencia a los trabajos herculinos en la entrada regia de Mallorca (1541), donde según Santiago Sebastián se aludía a Carlos como “(...) el nuevo Hércules”<sup>1140</sup>. Así, en el arco de la Universidad se representó al héroe “(...) como personaje de gran estatura, arrojando lejos de sí la clava y la piel de león, al mismo tiempo que señalaba con la mano al Emperador (...)”<sup>1141</sup>. Existe por tanto una cesión de testigo de Hércules al Habsburgo, y por tanto el heleno ya no precisa su piel-armadura, que será recogida por el César para continuar la gran labor del tebanos.

Además de recogerse un argumento de autoridad, al ser el propio hijo de Júpiter y de Alcmena quien identifica al verdadero “lustrator orbis”, se produce una analogía de tema elíptico, ya que éste sólo adquiere forma cuando el Habsburgo se encuentre en las proximidades del arco donde figura el Foro. El esquema es muy similar al expuesto para

<sup>1139</sup> Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, Tomo III, 357.

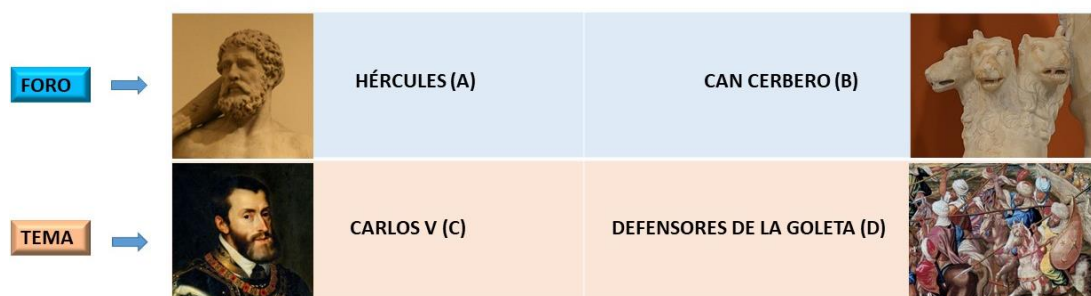
<sup>1140</sup> Santiago Sebastián, “La exaltación de Carlos V...”, 110.

<sup>1141</sup> *Ibidem*

la entrada en Florencia, si bien se reflejan dos singularidades: de un lado el mal, los enemigos del imperio, no se identifica con la hidra, sino con el león de Nemea; de otro el Tema está elíptico, por tanto la analogía sólo será correctamente decodificada en el intelecto del espectador cuando el César, a quien señala el héroe, haga acto de presencia.

Otro trabajo de Hércules analogado con la acción bélica y de gobierno de Carlos V fue el rapto del Can Cerbero. Sucedió en Cosenza, donde en el envés de un arco triunfal efímero se dibujó lo que Vincent Saletta denomina “(...) la scena più drammatica dell’espugnazione della Goletta”<sup>1142</sup>, acompañada de la siguiente inscripción: “Sic Stytgio Alcides Invito Tartara Rege Irrupit Monstrum Perdomuitque Triceps”<sup>1143</sup>. Por tanto la analogía es clara, respondiendo a un esquema de cuatro términos donde Hércules-Cerbero conforman el Foro y Carlos-defensores de La Goleta hacen lo propio con el tema (Fig.158). Así es reflejada por el autor de la anónima crónica *Il segnalato et bellissimo apparato...*:

(...) come Hercole contro il voler di Plutone per forza intrò al’ inferno & domò Cerbero tripicite, così la Mae. Cesarea invito Thurcarum rege, espugnò La Goletta, la quale non era altro che un Inferno per la gran copia d’artelleria & altre fuochi artificiali che ivi erano; & dommò tre Capitani chi quella guardavano<sup>1144</sup>.



**Fig. 158.** Esquema de la analogía que conforman Hércules y el Can Cerbero, de un lado (Foro), y Carlos V y los defensores de La Goleta, de otro (Tema). Se produce así una equiparación entre el héroe tebano y el monarca, frente al infierno que era la ciudad tunecina, donde el emperador accedió empleando la fuerza a imitación de su análogo.

**Fuente.** Creación propia.

<sup>1142</sup> Vincent Saletta, *Il viaggio di Carlo V...*, 62-63.

<sup>1143</sup> “Así Hércules, contra la voluntad del rey estigio [Plutón], irrumpió en el Tártaro y domó al monstruo de las tres cabezas [Cerberus]”. Texto original latino extraído de la crónica *Il segnalato et bellissimo apparato...*, 28. Traducción al castellano realizada por el autor de este estudio.

<sup>1144</sup> “(...) así como Hércules entró en el infierno por la fuerza y contra la voluntad de Plutón, y domó a Cerberus, de tres cabezas, así la Majestad Cesárea derrotó al rey Thurcarum, conquistó La Goletta, que no era más que un infierno por la gran cantidad de artillería y otros fuegos artificiales que allí había; & dobló a los tres capitanes que la estaban protegiendo”. Traducción propia. *Il segnalato et bellissimo aparato...*, 28.

Finalmente, incluimos breves reflexiones sobre un tercer grupo de elementos que fortalecen la analogía del emperador con el héroe tebano: las armas. Al margen de las ya analizadas en capítulos anteriores, consideramos oportuno abordar someramente la existencia de dos en concreto cuya utilidad para establecer conexiones analógicas es incuestionable. Una es el casco atribuido a Filippo Negroli realizado hacia 1550 y que se encuentra en el vienés *Kunsthistorisches Museum* (Fig. 159).



**Fig. 159.** Visiones laterales del yelmo con forma de león atribuido a Filippo Negroli (ca.1550).

**Fuente.** Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

Su concepción va estrechamente relacionada con uno de los trabajos hercúlicos, la muerte del león de Nemea, que habitaba en los bosques del territorio homónimo en la Argólida y atemorizaba a las poblaciones. Hércules, como recuerda el clásico Enrique de Villena, “(...) derribó el corporiento león e desnudó la piel de los sus miembros e fizo a sí d’ella vestidura bien adobada, que traía sobre las armas”<sup>1145</sup>. Conservó asimismo las poderosas garras y la cabeza del felino, que empleó como yelmo.

Así pues, Carlos de Habsburgo crea una analogía con Hércules mediante la incorporación de un elemento, en este caso un yelmo con forma de león que permite al César conectar con el atributo principal del héroe tebano: su valor, ingrediente fundamental en el campo de batalla. Por tanto, de acuerdo con la clasificación de Davis P. Wright sería una analogía incompleta, pues es un único atributo el que vincula a Tema (Carlos V) y Foro (Hércules);

<sup>1145</sup> Enrique de Villena, *Los doce trabajos de Hércules*. Estudios de Pedro M. Cátedra y Paolo Cherchi (Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007), 26,

basándonos en Jorgensen, una analogía convergente, pues Hércules es un prototipo incuestionable de fuerza y de valor socialmente conocido y aceptado como tal en la mitad del Quinientos; finalmente, tomando en consideración las aportaciones de Joe Khatena estaríamos ante una analogía directa y también fantástica, ya que el Foro es un elemento legendario, inexistente.

El empleo de un yelmo con cabeza de león, parangonando a Hércules, no es una aportación novedosa de Carlos. De hecho, en el Museo Capitolino de Roma se conserva un busto en mármol de Lucio Aurelio Comodo (Fig.160), último emperador de la dinastía Antonina, que también lo porta. La verdadera aportación de Carlos consiste en crear deliberadamente una analogía plena con el hijo de Júpiter que abarca elementos de todo tipo, y por consiguiente lanza constantes mensajes en ese sentido a públicos muy diversos.



**Fig. 160.** Busto en mármol del emperador Lucio Aurelio Comodo portando como yelmo la cabeza del león de Nemea, así como sus garras, ca.180-193 d.C.

**Fuente.** Musei Capitolini, Roma, Italia.

Otro elemento concebido para el campo de batalla que fortalece la analogía entre Carlos V y Hércules es la conocida como Rodela del Plus Ultra (Fig.161.1), producción lombarda también fraguada hacia mediados del siglo y casi idéntica a un dibujo de Giulio Romano (Fig.161.2) que se conserva en el *Teylers Museum* de Haarlem, Países Bajos, y que sin duda le sirvió de modelo.

La composición gesta una apoteosis donde la figura principal es el emperador victorioso en África, para quien fue concebida esta obra, mientras que las demás conforman lo que

Fernando Checa ha calificado como “(...) un excelente compendio de los elementos de la mitología heroica (...), aludiéndose con ello “(...) a la actividad guerrera, conquistadora expansiva del César”<sup>1146</sup>.



**Fig. 161.** A la izquierda, rodela conocida como de la Apoteosis o del Plus Ultra (Fig.161.1), obra de talleres italianos fraguada hacia mediados del siglo XVI; a la derecha, dibujo a cargo de Giulio Romano (Fig.161.2), ca.1540.

**Fuente.** Patrimonio Nacional, Museo Real Armería de Madrid, España (izq.) / Teylers Museum, aangekocht van de Odescalchi erfgenamen te Rome, 1790.

María Isabel Rodríguez López sintetiza con notable acierto y rigor el contenido iconográfico que se plasma en la citada rodela:

El emperador, ataviado como un César romano, se yergue altivo sobre un birreme, precedido por la personificación de la Fama, y seguido por una Victoria alada que le concede la corona laureada como claro signo de su triunfo. El poderoso Hércules transporta sus columnas desde los límites antiguos (Gibraltar) hasta más allá de éstos, es decir, hasta África, mientras el soberano del mar, Neptuno, cede parte de su potestad al emperador, ayudando con su mano —que empuja una de las columnas— a que se amplíen los dominios marítimos de éste. En la zona inferior de la composición aparecen representados una hermosa personificación del misterioso Océano Atlántico (o el río Betis, según han señalado algunos autores), que se recuesta majestuoso con un cántaro manante y un cuerno repleto de frutos<sup>45</sup>, y una personificación femenina de África, el nuevo continente sometido por Carlos V<sup>1147</sup>.

Se trata, por tanto, de una analogía por presencia, que se consigue mediante la inserción del Tema, Carlos V, en un Foro que conforman dioses del Olimpo, héroes y seres

<sup>1146</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 113.

<sup>1147</sup> María Isabel Rodríguez López, “Iconografía clásica del asunto marino en la Real Armería de Madrid”, *Gladius XXII* (2002): 247.

mitológicos. El mensaje del autor está claro: con la victoria de Túnez, Carlos ha trascendido, convirtiéndose en algo más que un monarca.

Por su ubicación, nitidez y tamaño, la figura de Hércules destaca sobre el conjunto, situándose en paralelo a la del emperador y ocupando, junto a él, el espacio central de la composición. No es casualidad, asimismo, que porte las columnas, símbolo emblemático del gobierno cesáreo, demostrando asimismo con ello su fuerza descomunal; también va ataviado con la piel del león de Nemea, incluida su cabeza como yelmo.

Así pues, en esta escena coral de dioses y seres mitológicos, quizás por su exhibición de los dones precisos para la guerra como el valor o la fuerza, quizás por sus vínculos con la Monarquía Hispánica, Hércules es sin dudas la voz principal.

Para concluir este análisis, sería oportuno describir brevemente la presencia de Hércules en el programa iconográfico de dos edificios fuertemente vinculados al emperador: se trata del edificio de la antigua Lonja de Tarazona (Zaragoza), actual sede del ayuntamiento, y de la Casa Consistorial de Sevilla.

En ambos se funden la tradición local, pues los orígenes de sus respectivas urbes se atribuyen al hijo de Júpiter (“Hercules me reaedificavit”, sentencia el escudo de la villa), y el halago imperial, siendo ambos inmuebles concebidos y ejecutados, al menos parcialmente, durante el reinado de Carlos de Habsburgo.

En relación a la Lonja turiasonense (1563), Paulette Gabaudan describe dos relieves en yeso que aparecen en la fachada, donde se representan, de un lado, una escena de la historia del tebano y Caco, y de otro a Hércules luchando contra el león (Figs.162.1 y 162.2)<sup>1148</sup>; e incluso vincula a ese propósito de loa la colocación del ya mencionado friso donde se representa la coronación imperial de Bolonia: “La intención es mostrar a Carlos como Emperador, en el momento preciso de recibir la corona, adornado con todas las virtudes de Hércules. La relación Carlos-Hércules es patente”<sup>1149</sup>, sentencia.

---

<sup>1148</sup> Existe un tercer relieve, análogo a los otros dos citados y descritos por Gabaudan, del que no se tiene certeza sobre la identidad de la figura representada. A priori podría ser el mismo Hércules, aunque dado que los orígenes de la ciudad están muy vinculados a la figura de un personaje bíblico, Tubalcaín, hijo de Lamec, es posible que se trate de él.

<sup>1149</sup> Paulette Gabaudan, *El mito imperial...*, 58.





**Fig. 162.** De izquierda a derecha, imagen de Hércules, portador de la clava, luchando contra el león de Nemea (izq., fig.162.1); en el centro, recuperando parte del ganado robado por el gigante Caco (Fig.162.2); en relación a la tercera imagen, no existe constancia de su identidad, aunque también podría ser Hércules recubierto por la piel del león y portando nuevamente la clava (Fig.162.3).

**Fuente.** Fundación Tarazona Monumental.

Jesus Criado Mainar, por su parte, reconoce que el friso “(...) es contemporáneo de las divisas heráldicas del reino de Aragón, del emperador y la propia ciudad”, que también figuran en la fachada, y por consiguiente todo podría formar parte de un programa iconográfico de loas imperiales, si bien añade que el resto, “(...) dedicado a glosar la legendaria refundación de la ciudad por Hércules y a proclamar las virtudes que deben presidir el gobierno ciudadano, se añadió en 1571 (...)”<sup>1150</sup>.

Este caso, y frente a lo expuesto por Paulette Gabaudan, bien podría tratarse simplemente de un programa iconográfico en el que, como explicamos en un trabajo anterior, se consume “(...) esa mezcla de lo universal y lo local que suele hacerse presente en las entradas regias habsbúrgicas a lo largo de todos los territorios bajo su gobierno”<sup>1151</sup>.

Situaciones similares, donde los mitos particulares y el halago imperial se unen y se confunden, también pueden apreciarse en la fachada del Ayuntamiento de Sevilla (Fig.163), al que el historiador local del siglo XVI Luis de Peraza denomina “Imperial Casa de Cabildo” y lo describe sin escatimar halagos: “(...) que de cantería

<sup>1150</sup> Jesús Criado Mainar, “La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona...”, 211.

<sup>1151</sup> Carlos Jesús Sosa Rubio, “*Effigies fasti*. El reflejo de las entradas regias...”, en imprenta.

solemnísimamente edificó la cibdad de Sevilla, a cuya excelencia no sé si edificio en toda España se osaría igualar”<sup>1152</sup>.

El bachiller hispalense añade que está en la plaza “(...) más principal que hay en toda la cibdad [llamada ya entonces, como ahora, de San Francisco, tomando nombre del monasterio anejo]”, y donde “(...) hacen las fiestas más principales de reyes o duques o grandes señores que hacen en Sevilla”<sup>1153</sup>.

El programa iconográfico de este edificio, cuyas obras comenzaron en 1527 bajo la dirección de Diego de Riaño<sup>1154</sup>, explica Vicente Lleó, bien podría ser la traslación a piedra del arte efímero que se desarrolló para la entrada regia de 1526; de ahí que sea definido por Álvaro Recio Mir como “(...) homenaje parlante a la monarquía castellana, sobre todo a su entonces titular, Carlos V”<sup>1155</sup>.



**Fig. 163.** Fachada renacentista del Ayuntamiento de Sevilla, ca.1527.

**Fuente.** Fotografía del autor.

Esa consideración casa perfectamente con el discurso figurativo elegido, y que mezcla referencias clásicas e imperiales muy claras, como las columnas de Luigi Marliani, la heráldica imperial y referencias a Borgoña o al Toisón de Oro, con otras que sin dejar

---

<sup>1152</sup> Luis de Peraza, *Historia de la Ciudad de Sevilla*, edición, introducción e índices por Silvia María Pérez González, vol.II (Sevilla: Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento, col. Clásicos Sevillanos, 1997), 367. Cfr. Luis de Peraza, *Historia de Sevilla*, transcripción, estudio y notas por Francisco Morales Padrón (Sevilla: Egondi Artes Gráficas, 1996), 104; Francisco Morales Padrón, “La *Historia de Sevilla* de Luis de Peraza”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 6 (1978): 167.

<sup>1153</sup> Luis de Peraza, *Historia de la Ciudad de Sevilla*, ed. Silvia María Pérez González, vol.II, 366.

<sup>1154</sup> Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y urbanismo...*, 266.

<sup>1155</sup> Álvaro Recio Mir, “Realidad y proyecto en la arquitectura de la imperial Sevilla”..., 61.

atrás los vínculos con el Habsburgo, son asimismo los fundamentos míticos de la ciudad de Sevilla, como sucede con la imagen de Julio César o, nuevamente, de Hércules.



**Fig. 164.** Arco del Ayuntamiento de Sevilla, donde las estatuas de Hércules (izq.) y Julio César (der.) que lo flanquean conviven con otros signos imperiales y renacentistas.

**Fuentes.** Fotografía del autor.

De hecho, el título que ostenta la copia de la obra de Peraza conservada en la Biblioteca Nacional de España es *Antiquísimo origen de la ciudad de Sevilla, su fundación por Hércules Tebano y possession de Reyes que la habitaron en todos los tiempos hasta ser poseída de los moros*, haciendo hincapié ya desde el principio en los orígenes legendarios de Hispalis y, con ello, también en la vinculación de esta urbe con el semidiós, a quien dedicó una de sus puertas principales, como explica Juan de Mal Lara:

[La Puerta Real] Era antiguamente llamada puerta de Hércules, o de Hercoles, y después corrompiéndose el vocablo se llamó de Goles, porque de unos a otros ha venido esta memoria de Hércules a Sevilla (...) <sup>1156</sup>.

---

<sup>1156</sup> Juan de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M del Rey D. Felipe II (Con una breve descripción de la ciudad y su tierra)* Edición, estudio y notas de Manuel Bernal Rodríguez (Sevilla: Universidad de Sevilla – Secretariado de Publicaciones, 1992), 92.

Expone asimismo que en la entrada real protagonizada por Felipe II a Sevilla en 1570, y a la que va referida su *Recibimiento...*, se erigió un arco efímero con una estatua del tebano, a cuyas plantas figuraba una cartela en latín que traduce el propio erudito sevillano: “Yo fundé esta ciudad; Julio César puso los muros en tu servicio; Carlos la adornó y tú [Felipe] le darás cosas mejores”<sup>1157</sup>. Por su parte, el profesor Lleó, recuerda que Guillermo Pérez de la Calzada, abad del monasterio de San Facundo, atribuyó la fundación de Sevilla a Julio César<sup>1158</sup>.

Cobra fuerza, por tanto, el binomio analógico Carlos/Hércules y Felipe/Julio César, como también sucede, y ya explicamos, con Carlos/Rey David y Felipe/Rey Salomón. Prueba de ello fue la construcción de la Alameda de Hércules (Fig.165) en el marco global de reformas ejecutadas en la ciudad de Sevilla, y que al igual que sucedió con el edificio consistorial y la entrada de Carlos e Isabel en 1526, aquí, en virtud de la cita de Mal Lara, se lleva a efecto “(...) la realización de las aspiraciones expresadas en el recibimiento real de 1570”<sup>1159</sup>, como expresa Antonio José Albaronedo.



**Fig. 165.** Alameda de Hércules, Sevilla, ca. 1645. Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Este espacio, en palabras del profesor Albaronedo, constituyó la materialización de la “ciudad vegetal”, un lugar antes inhóspito, a tiro de piedra

<sup>1157</sup> *Ibidem*, 98.

<sup>1158</sup> Vicente Lleó, *Nueva Roma...*, 213.

<sup>1159</sup> Antonio José Albaronedo Freire, “Carlos V en la Alameda de Sevilla”, en *El Emperador Carlos y su tiempo: actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar. Sevilla 24-28 de mayo de 1999*, AA.VV. (Madrid: Deimos, 2000), 901.

del corazón de Sevilla, y en el que ahora confluyen la imagen simbólica, la naturaleza, el arte y lo social (paseo, encuentro, diálogo).

**Fuente.** Hispanic Society of America, Nueva York, Estados Unidos de América.

A juicio de este autor, transcurridos tres años desde el recibimiento al Rey Prudente, el Cabildo “quiso tributar en la Alameda, quizá a instancias del Rey, un homenaje al Emperador que tan buenos recuerdos había dejado por la gloria imperial y su boda en el Alcázar”, de manera que Carlos V y Felipe II “(...) no serían ya simples continuadores de la hegemonía de la ciudad, sino que ambos por su grandeza pasaron a ser identificados con los fundadores legendarios Hércules y Julio César”, expone el profesor Albardonedo<sup>1160</sup>.

La doble analogía Carlos/Hércules y Felipe/Julio César estaba por tanto consumada. Lo que no ha trascendido han sido, afirma este autor, los atributos vertebradores de la misma, es decir, “(...) los argumentos usados [por el Cabildo] en defensa del homenaje dedicado a Carlos V y a su hijo Felipe, o del programa iconográfico adoptado (...)”<sup>1161</sup>. Albardonedo, sin embargo, aporta varias hipótesis: la equiparación de la hegemonía española en general, y la sevillana en particular, a la gloria romana, eligiéndose para ello a dos figuras que responderían perfectamente al patrón actual de lo “glocal”. El espíritu humanista de exaltación de lo heroico y la glorificación dinástica, enlazando el esplendor del Quinientos con un pasado mítico con el que los Habsburgo estaban emparentados<sup>1162</sup>.

No obstante, es posible que existan otros elementos adicionales que refuercen la conexión analógica entre Carlos V y Hércules. Así, si existe un descriptor que definía al tebanos en el contexto hispalense, éste era sin duda fundador. Ya Luis de Peraza, en su *Historia de la Ciudad de Sevilla*, menciona al semidiós como fundador de la ciudad andaluza, citando entre otras fuentes a Alfonso X el Sabio y a San Isidoro:

(...) ganoso [i.e. Hércules] de ver tan excelente tierra como le parecía la del Andalucía (...) determinó bajarse poco a poco por el río abajo hasta el lugar donde la gran ciudad de Sevilla la Vieja aún se nos demuestra. Y allí le vino en deseo de querer fundar la primera fundación o población en que en alguna manera descansase de sus trabajos y fuese muestra de su gran voluntad<sup>1163</sup>.

---

<sup>1160</sup> *Ibidem*, 902.

<sup>1161</sup> *Ibidem*

<sup>1162</sup> *Ibidem*, 907.

<sup>1163</sup> Luis de Peraza, *Historia de la Ciudad de Sevilla*, Libro II, cap.I, 99.

Carlos, por su parte, fue fundador de una dinastía, al ser el primer Habsburgo reinante en España, y de un singular imperio, sin precedentes históricos al ser el primero transoceánico de la historia, como lo denomina Víctor Mínguez<sup>1164</sup>, según expusimos. Ese carácter fundacional, unido a la fortaleza casi legendaria demostrada por el monarca frente a sus enemigos, bien pudieron ser otros atributos, complementarios a los citados por Albaronedo, que vertebrasen la analogía entre ambos personajes.

Por lo que respecta a Felipe, y al igual que Julio César, su papel preponderante es la gestión del legado recibido en un caso del predecesor en el trono, y en el otro del héroe fundador. El vencedor de la guerra civil romana es presentado, ante todo, como un estadista. En la *Historia de la Ciudad de Sevilla*, las primeras menciones a Julio César se suceden en el Cabildo, hablando ante el senado local, si bien no oculta Peraza el deseo del romano de imitar en todo lo posible al tebano: (...) pensó luego el gran emperador Julio César cuan gran gloria sería la suya si en ciudad cuyo fundamento y edificio tanto Hércules (...) había trabajado (...) si él hiciese alguna gran memoria o algún sumptuoso edificio en tan nobilísima ciudad como Sevilla”<sup>1165</sup>, recoge.

Las primeras decisiones de Julio César, llevadas a la práctica “(...) para que con las obras del gran thebano Hércules igualase, al cual él tenía el propósito de imitar”<sup>1166</sup>, expone De Peraza, fueron construir la muralla, poblar la urbe y llamar a Sevilla Julia Romulea, al igual que en tiempos de Hércules se le llamó Hispalis por Híspalo, virtuoso hijo del héroe.

Por consiguiente ese deseo, manifestado en los años 30 de la centuria a través de la obra de Luis de Peraza, de que un gran estadista (Julio César, Felipe II) imitase a un gigante (Hércules, Carlos V) y la beneficiaria de tal acción fuese la ciudad de Sevilla, era un patrón analógico que cuadraría perfectamente con la voluntad de prosperidad, y de singularidad, del pueblo sevillano. De ahí que en la visita de 1570, el programa iconográfico descrito por Juan de Mal Lara aludiese a Felipe con una expresión inconclusa, centrada en la prosperidad que su reinado tendría para Sevilla: “Y tú [i.e. Felipe] le darás cosas mejores”, podía leerse en el primer arco atravesado por la comitiva regia.

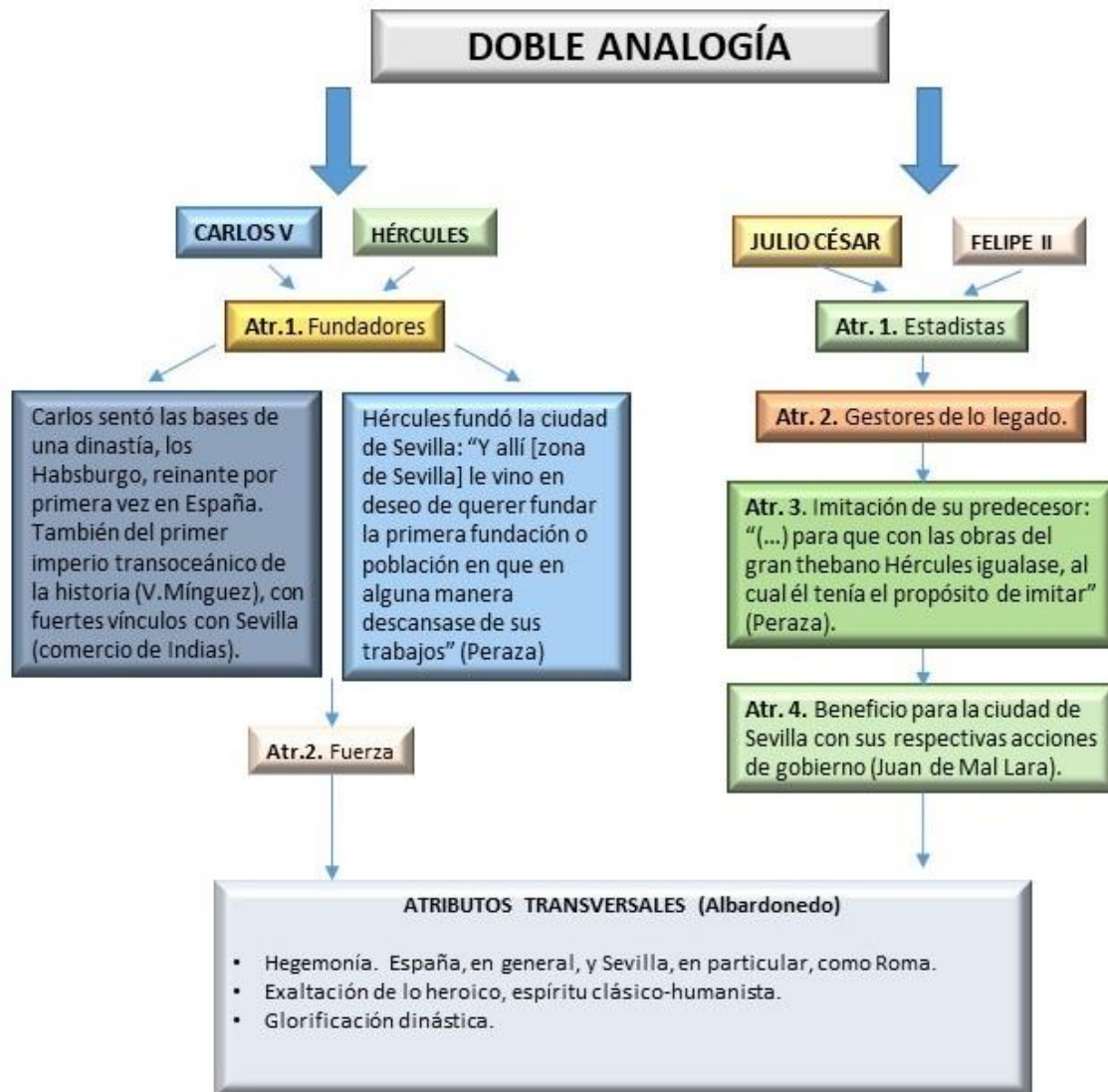
---

<sup>1164</sup> Ver nota 135.

<sup>1165</sup> Luis de Peraza, *Historia de la Ciudad de Sevilla*, Libro III, cap.II, 128.

<sup>1166</sup> *Ibidem*, 129.

Así pues, calidad como estadista, imitación del predecesor y beneficio con su acción de gobierno para una ciudad como Sevilla, de origen mítico, bien pudieron ser otros atributos vertebradores de la analogía entre Felipe II y Julio César.



**Fig. 166.** Representación gráfica de la analogía Carlos V (Tema)/Hércules (Foro) y Felipe II (Tema)/Julio César (Foro). Hemos establecido una serie de atributos particulares para cada binomio, y otros transversales aplicables a los dos Austrias mayores.

**Fuente.** Creación propia.

Finalmente, y con independencia de todo lo expuesto hasta el momento, las vinculaciones analógicas de Carlos V con los dioses y héroes grecorromanos no concluyen aquí. De

hecho, Calvete de Estrella relata cómo a lo largo del *Felicísimo Viaje* se identificó en varias ocasiones al binomio Carlos-Felipe con Atlas-Hércules<sup>1167</sup>.

Es este episodio, a juicio de Teresa Zapata Fernández de la Hoz, “(...) el que más fortuna alcanzó en España durante la época de los Austrias”, ya que se empleaba como representación figurada “(...) de la pesada carga del Gobierno que el monarca debía soportar, y la ayuda que el primer ministro, el príncipe heredero (...) podían prestarle”<sup>1168</sup>.

Así se plasmó, por ejemplo, en el arco efímero erigido ante la puerta principal del Duomo milanés: “(...) avía sobre la cornija un frontispicio que contenía un Hércules, a quien Atlante ponía el mundo sobre sus espaldas”<sup>1169</sup>, describe el cronista, en clara alusión a la inminente cesión del testigo de gobierno que el César haría en su hijo años después.

La misma escena se repitió en Mons (actual Bélgica), donde fueron colocadas sobre un pedestal “(...) dos estatuas muy grandes que en sus hombros sostenían el cielo; eran del thebano Hércules y Atlante, rey de Mauritania, que estando ya muy cansado llegó Hércules a ayudarle y a sostener el demasiado peso (...)”. La cartela que las acompañaba recogía la frase “Hercvleis hvmeris coelvm aptat maximvs Atlas”, que el propio autor traduce como “El grande rey Atlas pone el cielo sobre sus ombros de Hércules (...)”<sup>1170</sup>.

El esquema analógico (Fig.167) se vertebra mediante una analogía clásica, de cuatro términos: como Atlas cede el peso del mundo a Hércules (Foro), Carlos V cederá el gobierno de su imperio al joven y vigoroso Felipe II (Tema). Hay por tanto un traspaso de atributos entre los dos cedentes, revestidos de un inmenso poder, y los dos cesionarios, cuya fuerza para asumir la tarea encomendada, gracias a la analogía, queda en el caso de Felipe fuera de toda duda.

---

<sup>1167</sup> Omitiremos en este caso las referencias a la medalla realizada por Poggini en 1557 con motivo de la subida al trono de Felipe II, y en cuyo reverso se lee “Ut quiescat Atlas”, a la que ya nos referiremos en el apartado 7.3.2 de este mismo estudio.

<sup>1168</sup> Teresa Zapata Fernández de la Hoz, “Atlas-Hércules. Metáfora del poder y gobierno de los Austrias”, en *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, coord.. Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López (Pamplona: Universidad de Navarra, 2011), 787.

<sup>1169</sup> Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje...*, 92.

<sup>1170</sup> *Ibidem*, 363.





**Fig. 167.** Esquema analógico Atlas-Hércules y Carlos V-Felipe II.

**Fuente.** Creación propia.

También Júpiter fue una referencia analógica frecuente. Al margen de en los respectivos salones de Mantua y Génova, que ya han sido descritos, la caída de los gigantes asociada a la acción política y de gobierno carolinas también quedó recogida en la medalla que fraguara Leone Leoni en 1549 (Fig.168). En el anverso figura el rostro de Carlos V de perfil, tocado por una laurea y portando una armadura con peto de parada a la romana, en cuyo pecho figuran el manto imperial, el Toisón y la cabeza de la Medusa.



**Fig. 168.** Medalla de Carlos V (anverso, izquierda) y de Júpiter fulminando a los gigantes (reverso, derecha). Leone Leoni, 1549.

**Fuente.** Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

En el reverso aparece de nuevo la escena del “dios de dioses”, sentado sobre un águila y fulminando con su rayo a los titanes que intentan asaltar el Olimpo, tal y como la describe Ovidio en su *Metamorfosis* (Gigantomaquia, Libro I, 151-163):

(...) cuentan que los Gigantes intentaron alcanzar el reino celestial, y que dispusieron montes apiñados hasta los elevados astros. Entonces el padre omnipotente, tras haber enviado un

rayo, quebró el Olimpo y arrancó el Pelio de Osa que lo sostenía; mientras los feroces cuerpos yacían sepultados por su propia mole, dicen que la Tierra se humedeció empapada por la abundante sangre de sus hijos (...) <sup>1171</sup>.

La analogía, en este caso, pone en paralelo la tarea desempeñada por Carlos en Mühlberg, luchando contra los príncipes rebeldes, y la de Júpiter frente a los gigantes sublevados. Rodea la escena una inscripción, “Discite Iustitiam Moniti” (“Aprended la justicia, ¡oh vosotros advertidos!”), que también tiene su origen en la literatura clásica: concretamente en la *Eneida* virgiliana (Libro VI, 620).

Esta misma analogía, también relacionada con la batalla de Mühlberg aunque con una variación sustancial, es reproducida por Paulo Giovio en su *Dialogo de las empresas militares, y amorosas, compuesto en lengua italiana...*, donde realiza una peculiar descripción de los hechos:

Ultimamente quando el Papa Paulo III lo embio por Legado ala guerra de Alemaña, con la flor de los soldados de Italia en foccorro del Emperador Don Carlos, para domar los superbos Tudescos, que por la mayor parte fe hauian tornado Lutheranos, y alçandofe cõtra fu Cefarea Magestad, le di por empresa el Fulmine Trifulco, ques la verdadera arma de Iuppiter, quãdo quiere castigar el arrogãcia, y poca religion de los hõbres; como lo hizo al tiempo de los Gigãtes, conel mote que dezia, HOC VNO IVPPITER VLTOR. Comparando las defcomuniones con el Fulmine, y al Papa con Iuppiter. Y aßi como seruee en gran parte por este foccorro que en el principio dela guerra huuo el Emperador en fu mayor neceßidad, fãlio victoriofo, e inuencible <sup>1172</sup>.

Aquí, por tanto, el emperador cede el testigo analógico a Paulo III, pontífice aliado de Carlos V en esta intervención militar y religiosa, que en lugar del rayo tridentino lanzará bulas de excomuni3n como arma de guerra. Giovio gesta una analogía perfecta de cuatro t3rminos; de este modo, el Habsburgo y el Farnesio comparten este recurso ret3rico con un mismo fin: proyectarse como l3deres de fuerza sin igual, dotados de armas poderosas (bulas uno, poder temporal el otro) y capaces de lograr que los titanes rebeldes, en este caso pr3ncipes germánicos, sean derribados en su asalto al Olimpo y vuelvan al redil de la fe verdadera.

---

<sup>1171</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, edici3n de Consuelo 3lvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias (Madrid: C3tedra, col. Letras Universales, 2009), 201.

<sup>1172</sup> Paulo Giovio, *Dialogo de las empresas militares, y amorosas, compuesto en lengua italiana...* (Lyon: En casa de Guilliellmo Roville, 1562), 126.

Por último, existen asimismo registros de haber recurrido al “dios de dioses” como parte de la escenografía en algunas entradas reales. Sucedió por ejemplo en Nápoles (1535), cerca de la Porta Capuana, donde se situaron dos estatus sobre pedestales:

(...) el uno era el dios Júpiter, desnudo de la cintura arriba y de la cintura abajo vestido, y estaba sentado con un águila á los pies, y en la una mano tenía un escrito y en la otra un rayo con un letrero en su asiento (que decía en verso: «Básteme á mí el cielo; de aquí adelante sean tuyos los rayos»<sup>1173</sup>).

Carlos, el *nuevo Júpiter*, supera en poder al esposo de Juno y padre de Minerva, y por eso éste le cede sus rayos, que le serán más necesarios para atacar a su vez a los *nuevos gigantes* o, por extensión, a quienes osen sublevarse contra él.

### 7.3.2. Epílogo: romance “Carlos Quinto de este nombre”, *ut quiescat Atlas*

El ejemplar del *Cancionero general que contiene muchas obras de diuersos autores antiguos* depositado en la Biblioteca Nacional de España (signatura U/926, fol. cccxcix y cccc), fechado en 1557, ya incluye uno de los romances más conocidos sobre Carlos V. Se trata de “Carlos Quinto de este nombre”, donde se narra la abdicación del Habsburgo en favor de su hijo Felipe. Esta composición, de 158 versos octosílabos, fue por tanto publicada apenas dos años después de las Abdicaciones de Bruselas, algo que pone de manifiesto la relevancia que adquiriría el romance, cualquier romance en general, a la hora de narrar unos hechos memorables que debieran perdurar en la conciencia social.

Este gran poema habla del cansancio que llevó al emperador a ceder el trono a su hijo Felipe, y del cariño, la humildad y la empatía que demostró al hacerlo. Posee un notable valor cronístico, pues detalla el año, el mes, el día e incluso la hora en que se produjo el encuentro de padre e hijo para proceder a la cesión:

a veynte y cinco de Octubre  
concertado lo tenían,  
Año de mil y quinientos  
cincuenta y cinco corrían,  
viernes era por la tarde,  
a las tres horas sería (vv.25-30)

---

<sup>1173</sup> Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, tomo III, 304-305.

La descripción del transcurso del evento también aparece detallada. La colocación de sillas con dosel, la decoración de la sala, quién ocupó la presidencia, la notable cantidad de asistentes y las razones de su convocatoria, que el narrador expone ya en los primeros versos:

cansado de los trabajos  
muchos que passado auia  
enfermo esta de la gota  
muy poca salud tenia,  
y viendo que ya no puede  
gobernar como soluia (...)  
acuerda dejarlo todo (...) (vv.5-10 / 15)

Como puede observarse, los motivos para la abdicación esgrimidos por parte del autor del romance casan perfectamente con el lema que figura en la moneda conmemorativa diseñada por Giampaolo Poggini y acuñada en bronce dorado (Fig.169), en cuyo anverso figura Felipe II rodeado por la inscripción “Philippus D. G. et Car. V. Aug. Pat. Benignit. Hisp. Rex. 1557”<sup>1174</sup>, mientras que en el reverso una figura de Hércules, vestido con la piel del león de Nemea, soporta sobre sus hombros el peso del mundo.



**Fig. 169.** Giampaolo Poggini. Anverso y reverso de la medalla conocida como “El gigante Atlas”, 1557.

**Fuente.** Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

<sup>1174</sup> “Felipe, rey de España por la gracia de Dios y por la bondad de su augusto padre, Carlos V”. Traducción propia.

Se retoma, por tanto, la analogía de cuatro términos Atlas/Carlos V y Hércules/Felipe representada en el arco efímero del Duomo milanés<sup>1175</sup>, erigido para recibir al entonces príncipe Felipe durante el *Felicísimo viaje*, y donde Atlas cede el peso del orbe a Hércules, figura heroica de estrecha vinculación con la Monarquía Hispánica, según expusimos. En el caso de esta moneda dedicada a un Felipe ya rey, quien hasta ahora ha sido casi siempre el Tema de la analogía (Carlos V) pasa a ser Foro, quedando además elíptico, pues sólo se representan el eco de su descanso y su vinculación con Atlas.

Por lo que respecta al romance, son esgrimidas dos razones para que Carlos dé semejante paso; una es la obvia de reposar, ya descrita; la otra es el bien común, pues a todos beneficia la llegada de un nuevo monarca más joven, con principios y la fuerza o el ímpetu propios de la menor edad.

qu'el Emperador quería  
traspasar al Rep su hijo,  
todo quanto posseya,  
que lo tuuiessen por bien,  
pues a todos conuenia,  
y a el para deseargarse  
del trabajo que tenia (vv.66-72)

Aparte de su valor cronístico y descriptivo, y de las razones alegadas para la celebración de estas abdicaciones bruselenses, hay otros dos aspectos interesantes que toca el narrador; uno de ellos, estrechamente relacionado con el principio del bien común, es la solvencia de Felipe II como gobernante, contrastada por su padre en episodios anteriores donde el hijo de Carlos e Isabel ya había demostrado su bondad y dotes para el mando:

Porque ya le auia prouado  
en otros reynos y via  
quan bien auia gouernado  
quelo mismo agora haría.  
Porque si esto no supieise

---

<sup>1175</sup> Ver nota 1167 de esta tesis doctoral.

el iamas los dexaria (vv.103-108)

El otro, interesante asimismo, es la humildad de ambos monarcas: del hijo que no duda en postrarse ante su padre para rendirle los honores que merece como progenitor y emperador:

hincandose de rodillas  
el Rey la mano pedia  
para besarla a su padre (vv.122-124)

Carlos, sin embargo, reacciona viendo en Felipe a un hijo, más que a un rey:

que darse la no quería  
echóle al cuello los braços  
que se leuante porfía (vv.125-127)

Esta porfía, explica el cronista, terminó generando una eclosión sentimental generalizada, desembocando en un mar de lágrimas del que ni siquiera se libró la reina María de Inglaterra, allí presente.

Lloraron Reyes y Reyna  
Y los grandes que allí auia (vv.130-131)

Por todo lo expuesto es el romance que mejor cumple los objetivos propagandísticos, pues pone de manifiesto la humanidad de los monarcas sin prescindir de la pompa ni de la solemnidad que les es propia, y generando con ello, según nuestro punto de vista, una corriente de simpatía y de complicidad hacia la causa de los Habsburgo.

## 8. Polianalogías, ejemplos y metáforas: los otros recursos analógicos

---

De acuerdo con lo ya expuesto en el capítulo 5 de este estudio, la familia analógica constaría, en palabras de Perelman y Olbrechts-Tyteca, de la analogía propiamente dicha, el ejemplo y la metáfora. Todos ellos, en su conjunto, constituirían los recursos analógicos; leídos éstos desde la perspectiva argumentativa, Philippe Breton habla de una familia concreta, los argumentos de analogía, basados en una constante transferencia de cualidades.

Sin embargo, el trabajo documental efectuado para el desarrollo de esta tesis nos ha llevado a descubrir una serie de creaciones donde, a diferencia de lo que resulta habitual, confluyen dos o más analogías en un mismo soporte. Se trata, por tanto, de obras donde el patrimonio analógico carolino alcanza el cénit de la complejidad y los mensajes se multiplican, de manera que distintas audiencias van a ser capaces de percibir, en unas ocasiones, o de interpretar, en otras, mensajes diferentes, aunque complementarios.

Aquí, fundamentalmente, hablaríamos de la Rodela de la Medusa, atribuida a la escuela del orfebre milanés Filippo Negroli; del gran retrato ecuestre “Carlos V en la batalla de Mühlberg”, extraordinaria obra pictórica de Tiziano; y de “Carlos V y el Furor”, creación escultórica por antonomasia del Habsburgo y su poder. Todas ellas tienen su origen al final del reinado del César, entre las décadas de los años 40 y 50 del Quinientos, coincidiendo además con el periodo en que el manierismo alcanza su cénit.

## 8.1. Rodela de la Medusa

Cronológicamente, una de las últimas creaciones reseñables de su género sería la conocida como Rodela de la Medusa (Fig.170), probable obra de la escuela de Filippo Negroli depositada en el vienés *Kunsthistorisches Museum*. De acuerdo con las fechas que ofrece esta institución, habría sido fraguada entre 1550 y 1555 como obsequio al emperador por parte de su hermano Fernando, quien de este modo querría conmemorar la victoria del Habsburgo en Túnez<sup>1176</sup> tres lustros atrás. Fernando Checa, sin embargo, retrotrae la datación hasta principios de los años cuarenta, “(...) en la época en que el

---

<sup>1176</sup> “Ensemble von seinem Bruder Ferdinand I. als Erinnerung an seinen Afrikafeldzug geschenkt”, se afirma literalmente en <<https://www.khm.at/objektdb/detail/373119/?offset=1&lv=list>> [Consultado: 28/02/2021].



emperador estaba empeñado directamente en la lucha contra los turcos (...) en el momento de la fallida campaña de Argel”<sup>1177</sup>.



**Fig. 170.** Rodela de la Medusa, obra del taller de Filippo Negroli. Sue origen se hallaría entre los años 1541 y 1555, según las diversas fuentes consultadas.

**Fuente.** Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

Según este autor, se trata “de una evocación de la figura de Carlos V en su relación con figuras de la mitología clásica, y las historias bíblicas y de la Antigüedad, uno de los *topoi* más frecuentes en la construcción de la imagen heroica del emperador”<sup>1178</sup>. La cabeza decapitada de este ente mitológico convierte a quien la porta en una suerte de nuevo Perseo, mientras que el escudo en sí actúa como trasunto de la égida, una especie de piel

<sup>1177</sup> Fernando Checa, “Ficha de La rodela de la Medusa”, en *Carolus*, 424.

<sup>1178</sup> *Ibidem*

de cabra usada por Zeus para protegerse y en cuyo centro figuraba la cabeza serpentina de ese ser mitológico.

De ahí que al dios de dioses se le defina frecuentemente en la *Ilíada* con el epíteto “portador de la égida” (canto I, vv.202 y 222; canto II, vv.157, 349, etc.); y tal vez por ello, en el mundo romano fuese frecuente incluir una reproducción de la Medusa en las representaciones de los emperadores cuando estaban preparados para el combate. Sirvan como ejemplos éstas que figuran a continuación de Trajano (Fig.171.1), Adriano (Fig.171.2) y del propio Alejandro Magno romanizado (Fig.171.3).



**Fig. 171.** Diversos emperadores portando la Medusa. A la izquierda (Fig.171.1), imagen en mármol del emperador Trajano en traje de batalla, esculpida en torno al año 100 d.C. En el centro (Fig.171.2), busto de Adriano, del siglo II d.C. A la derecha (Fig.171.3), fragmento de mosaico pompeyano donde se representa la lucha de Alejandro Magno contra Darío. Todos se caracterizan por portar en el pecho una imagen de la Medusa.

**Fuentes.** Museo del Prado (izq.), Museo Arqueológico de Sevilla (centro) y Museo Nazionale di Archeologia di Napoli (der.).

En consecuencia, los recursos que se perciben al analizar esta rodela desde una perspectiva analógica son fundamentalmente dos: de un lado se establece conexión con el mundo mitológico, ya que Carlos, como Zeus, se protege con una rodela de la que, al igual que sucedía con la égida, también pende la cabeza de la Medusa; la égida, expondrá Homero, tuvo un papel relevante en las hazañas bélicas contra los troyanos, quienes ocupaban parte del territorio en Asia Menor que en el Quinientos se hallaba precisamente bajo dominio otomano; de otro, Carlos, llevando a la Medusa en sus útiles de guerra, también actúa como los emperadores romanos, a quienes emulaba.

En un segundo plano, coexistente con el mitológico ya descrito, aparece la figura de David, unida en este caso a las de otros dos personajes bíblicos, Sansón y Judith. Los tres son artífices de grandes gestas donde media el valor y la fuerza, aunque siempre con un

punto común: actuaban cumpliendo el plan de Dios. Así, en el *Libro de los Jueces* se narra cómo Sansón fue invadido por el Espíritu del Señor “y mató a treinta hombres” (Jue 14,19), y más adelante, gracias de nuevo al mismo don, logró matar a mil hombres con una quijada de asno (Jue 15, 14-15). David, por mediación de Dios, venció a Goliat (“El Señor, que me ha librado de las garras del león y de las zarpas del oso, me librará de las manos de ese filisteo”, dirá en 1 Sam 17,37), mientras que Judith, antes de matar al general asirio Holofernes, pidió fuerzas a Dios y dijo: “Fíjate ahora en lo que voy a realizar para exaltación de Jerusalén; porque éste es el momento de ayudar a tu heredad” (Jud 13,4-5).

Por tanto el valor y la fuerza de estos tres israelitas provenía directamente del mismo Dios, que les utilizaba en beneficio de su pueblo y de su plan divino. Además, en el caso de David con Goliat y Judith con Holofernes, las víctimas fueron decapitadas, como la Medusa a manos de Perseo. Es fácil trazar una analogía si se tiene en cuenta la fabricación de esta rodela en un contexto de tensión y de luchas contra los otomanos.

A éstos se suman en el mismo círculo Hércules, muy vinculado con la Monarquía Hispánica y en el caso concreto del emperador también motivo de inspiración para su lema ‘Plus Ultra’, así como la Victoria y la Fama. Tres figuras procedentes de la literatura sacra y otras tres de la profana que vinculan sus respectivas historias y rasgos distintivos a la mayor gloria del Habsburgo.

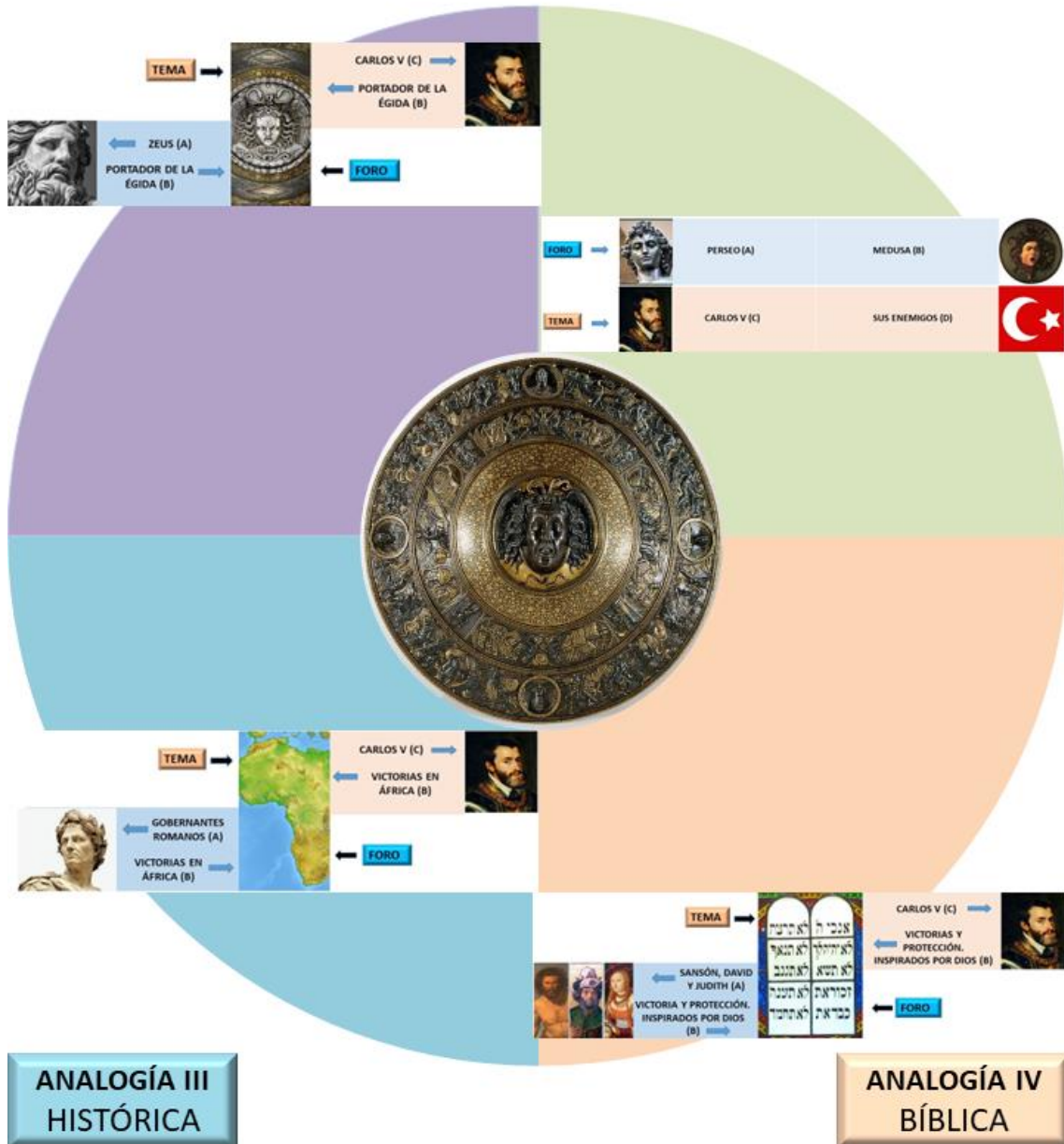
El círculo tercero y último recoge, a su vez, cuatro tondos o medallones con las efigies del emperador Augusto, conquistador de amplias zonas en el África nororiental; de Julio César, pacificador de África y anexionador de Numidia, cuyas acciones quedaron recogidas en *Bellum Africum*; y de Tiberio Claudio Nerón, cuyas acciones bélicas desarrolladas en el norte de África entre los años 41 y 43 culminaron con la creación de dos provincias (*Mauretania Tingitana* y *Mauretania Caesariensis*). También aparece el busto del cónsul Escipión, general romano vencedor sobre Aníbal en la Segunda Guerra Púnica y apodado ‘Africano’, igual que Carlos tras la victoria de Túnez en 1535.

Se trata, por tanto, de cuatro gobernantes cuyo currículum bélico otorga una relevancia notable a las gestas norteafricanas, y por consiguiente puede apreciarse la intencionalidad ideológica que subyace tras el programa iconográfico elegido para decorar esta rodela.

ANALOGÍA I  
MITOLÓGICA

REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE  
POLIANALOGÍA  
RODELA DE LA MEDUSA

ANALOGÍA II  
MITOLÓGICA



ANALOGÍA III  
HISTÓRICA

ANALOGÍA IV  
BÍBLICA

## 8.2. Retrato ecuestre del emperador en la batalla de Mühlberg

La creación pictórica más relevante de todo este periodo, definida por Alfred Köhler como “(...) obra capital de todos los retratos que se hicieron en la época de la familia

imperial”<sup>1179</sup>, fue sin lugar a dudas el magno lienzo, en categoría y proporciones, del emperador habsbúrgico en la batalla de Mühlberg (Fig.172). Sus trazos plasman una escena del hecho bélico acaecido el 24 de abril de 1547 y que José Julio García Arranz denomina “episodio crucial del enfrentamiento que Carlos V mantuvo con los príncipes y ciudades de Alemania que, en 1531, se habían agrupado en la Liga de Smalkalda”<sup>1180</sup>.



**Fig. 172.** Carlos V en la batalla de Mühlberg. Tiziano, 1548.

**Fuente.** Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>1179</sup> Alfred Köhler, “Representación y propaganda de Carlos V”..., 16.

<sup>1180</sup> José Julio García Arranz, “Documento histórico y exaltación simbólica en un grabado de Enea Vico: el ejército del emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg”, *Norba-Arte* vol.XXII-XXIII (2002-2003): 6.

### 8.2.1. Contexto sociopolítico de la batalla

Desde el punto de vista militar, Mühlberg fue “la última gran victoria (...) del Emperador”, relata Fernando Checa, mientras que en una perspectiva netamente estética, artística, señala este autor que semejante hito “supone la fijación definitiva de la imagen del héroe guerrero, interventor de manera directa en los acontecimientos bélicos”<sup>1181</sup>.

La batalla fue el punto culminante de unas tensiones que vinieron fraguándose desde la década anterior. Ya en 1531, expone Diane H. Bodart, “(...) los protestantes se negaron a reconocer a Fernando [de Habsburgo, hermano del César] Rey de Romanos, y esta elección forzada contribuyó, entre otras cosas, a la creación de la Liga de Smalkalda”<sup>1182</sup>. Existía por tanto un trasfondo religioso, como recuerda María José Rodríguez Salgado: “La correspondencia [del César] con España no deja lugar a dudas: la guerra en el Sacro Imperio era una guerra santa para destruir la herejía”, añadiendo la existencia de otros elementos que podrían reforzar esa hipótesis como *casus belli*, entre otros la fe profunda del emperador y la existencia, a su juicio, de “(...) ciertos indicios de que su sensibilidad religiosa se intensificó en estos años”<sup>1183</sup>.

Sin embargo, a nadie escapa la existencia de factores adicionales en el planteamiento de una batalla que, como sintetiza el profesor Manuel Fernández Álvarez, “(...) dio al emperador el dominio de toda Alemania”<sup>1184</sup>: “Es evidente que [la religión] no fue el único móvil”, explica Rodríguez Salgado, añadiendo incluso que la propaganda imperial “(...) no mencionó la religión porque Carlos V dependía de sus alianzas con príncipes protestantes dentro y fuera de Alemania”, y de hecho no se trataba de una política de bloques, pues ya en aquel periodo existían divisiones en el seno de las nuevas sensibilidades cristianas que esta autora califica como “irremediables”<sup>1185</sup>.

Por ese motivo, y para mitigar la posibilidad de que se gestaran bloques religiosos muy definidos, el César negaba hábilmente ante ciertos interlocutores el *affaire* religioso que alumbró la contienda: “Cuando se le preguntó si hacía la guerra ‘por lo de la religión’, lo

---

<sup>1181</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 124-125.

<sup>1182</sup> Diane H. Bodart, “Algunos casos de anacronismo en los retratos de Carlos V”, *Boletín del Museo del Prado* vol.18, nº36 (2000): 20.

<sup>1183</sup> María José Rodríguez Salgado, “*El perfecto capitán. Carlos V en los años cuarenta*”, en *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001), 27-28.

<sup>1184</sup> Manuel Fernández Álvarez, *Carlos V. Un hombre para Europa*, 258.

<sup>1185</sup> *Ibidem*, 32.

negó rotundamente (...)”<sup>1186</sup>, añade Rodríguez. Sin embargo, “a sus reinos, a sus deudos y al papa les dijo lo contrario, explicando que estas declaraciones las hacía ‘por mayor justificación’ y para mantener divididos a los protestantes”<sup>1187</sup>, concluye esta autora.

### 8.2.2. La obra y su contenido analógico

Ya en 1548, alrededor de un año después de la batalla de Mühlberg, el emperador citó a Tiziano: “Le hizo reunirse con él en Augsburgo donde le distinguió con grandes honores -entre ellos ser alojado en habitaciones cercanas a sus propias estancias- y le encargó el que sería su más célebre retrato: *Carlos V en la batalla de Mühlberg*”, explica John Lynch<sup>1188</sup>. Este detalle lleva a Erwin Panofsky a afirmar que la relación entre ambos “(...) puede compararse a la de Apeles con Alejandro Magno (¡fue el único pintor al que encargó su retrato!)”, y que el emperador trató al Vecellio “como un igual en espíritu, si no en rango (...)”<sup>1189</sup>.

Con respecto al lienzo que nos ocupa, y que según Miguel Falomir “carece de precedentes en la pintura italiana” en la que se encuadra su autor, opina este especialista que habrían de ser buscadas sus referencias en la estatuaria clásica o del Renacimiento, en las creaciones de Durero o en la obra del pintor y grabador augsburgués Hans Burgkmair el Viejo, que trabajó en proyectos similares para Maximiliano I, abuelo y predecesor de Carlos en el trono imperial<sup>1190</sup>.

Sin embargo, nada de esto impidió que el maestro veneciano gestase una obra de perfecto equilibrio entre lo real y lo sublime, sin ser ausente al sello de idealización que desde los años 30 imprimía a todas sus creaciones pictóricas imperiales. Es un lienzo polifónico, cuyo contenido e interpretaciones permiten abordarlo desde prismas muy distintos, y como consecuencia se transforma en una obra de arte inagotable. Tal vez, de esa manera, el maestro veneciano otorgase argumentos acordes a la ideología del espectador, pues como se ha explicado fue el propio Carlos quien propiciaba la confusión al decir que el origen de lo acontecido en Mühlberg se hallaba en la política o en la religión.

---

<sup>1186</sup> *Ibidem*

<sup>1187</sup> *Ibidem*

<sup>1188</sup> John Lynch, *Monarquía e Imperio...*, 262-265.

<sup>1189</sup> Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemas de iconografía* (Madrid: Akal, 2003), 31.

<sup>1190</sup> Miguel Falomir, ficha de “Carlos V en la batalla de Mühlberg”, en *El retrato del Renacimiento...*, 388.

A nuestro juicio ese factor lo convierte en un perfecto ejemplo de obra polianalógica, como explicaremos a continuación, y buena prueba de ello puede ser hallada en una sencilla frase de Fernando Collar de Cáceres:

Singular mención hay que hacer del *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, en el que el gran pintor de Pieve da Cadore mostró al invicto emperador, tantas veces ‘último cruzado’ - vencedor de herejes y de infieles (Túnez, La Goleta, el Danubio...)-, como *Miles Christi*, a la par que moderno Marco Aurelio<sup>1191</sup>.

Dirá Fernando Checa que entre el lenguaje alegórico sugerido por Pietro Aretino y una representación más realista, Tiziano opta por la segunda, inspirándose para ello en la crónica oficial de Luis de Ávila y Zúñiga, cuyo texto describe “incluso la peculiar iluminación atmosférica de la jornada”<sup>1192</sup>.

Basándonos en la crónica de Ávila, concretamente en el contenido de su libro segundo, sorprende la captación extraordinaria y detallada que hace el Vecellio de las condiciones ambientales, atmosféricas y lumínicas en que se desarrolló la contienda:

Hizo aquella mañana una niebla tan oscura, que ninguna parte deste exercito veia, por donde iba la otra, y desto vi quejarse el Emperador, diciendo: Estas nieblas nos han de perseguir siempre estando cerca de nuestros enemigos. Mas ya que llegamos cerca del rio, se fue alzando la oscuridad, y comenzamos á descubrir el Albis, y á los enemigos alojados de la otra vanda<sup>1193</sup>.

A ello nos referimos en un trabajo anterior:

La pincelada suelta y la maestría en el uso del color logran que Tiziano capte perfectamente la hora del día, con el sol apreciándose al fondo. Cielo y horizonte se funden en armonía cromática, gestándose esa bruma que el placentino describe en su obra. Condiciones ambientales que constituyen un sustrato épico (...) Tiziano ha puesto sus pinceles y su dominio de la técnica y del color al servicio de la captación de un instante único y decisivo para la configuración del mito carolino<sup>1194</sup>.

---

<sup>1191</sup> Fernando Collar de Cáceres, “Aficiones, residencias y colecciones del monarca”, en *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 92.

<sup>1192</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 132-133.

<sup>1193</sup> Luis de Ávila y Zúñiga, *Comentario del ilustre señor D. Luis de Ávila y Zúñiga, comendador mayor de Alcántara, de la guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, en el año de MDXLVI y MDXLVII* (Madrid: Imprenta de Francisco Xavier García, 1767), 254.

<sup>1194</sup> Carlos Jesús Sosa Rubio y José Antonio Muñiz Velázquez, “La evolución del color en la retratística carolina...”, 178.



También es conveniente apreciar el detallismo que emplea De Ávila para explicar esta escena, y la pulcritud de Tiziano al transformar el atavío imperial en imágenes:

Iba el Emperador en un caballo Español castaño oscuro, el qual le havia presentado Mosiur de Ri caballero del orden del Tuson y su primer camarero; llevaba un caparazon de terciopelo carmesí con franjas de oro, y unas armas blancas y doradas, y no llevaba sobre ellas otra cosa, sino la vanda muy ancha de tafetan carmesí listada de oro y un morrion Tudesco, y una media hasta [asta], casi venablo en las manos. Fue como la que escriben de Julio Cesar cuando pasó el Rubicon, y dixo aquellas palabras tan señaladas<sup>1195</sup>.

En páginas posteriores, el propio de Ávila rememora esas “palabras tan señaladas”, adaptándolas para incluir el nombre de Dios y otorgando así, por consiguiente, un sentido religioso a esa contienda germánica:

Esta victoria tan grande el Emperador la atribuyó a Dios, como cosa dada por su mano, y asi dixo aquellas tres palabras de Cesar trocando la tercera, como un principe Christianisimo debe hacer, reconociendo el bien que Dios le hace, y asi dixo: Vine, y vi, y Dios venció<sup>1196</sup>.

A esa conocida máxima se referirá también Alfred Kohler, profundizando en la analogía Carlos V-Julio César que inicia Luis de Ávila y, cómo éste, otorgándole un significado no sólo político, que conecta este episodio bélico germánico y el cruce del río Rubicón, determinante para el inicio de la segunda guerra civil de la república romana, sino también religioso:

En el Emperador, (...), y ante el trasfondo de un paisaje con un río -¿el Elba o el Rubicón?-, cabe ver la personificación del poder pero también es éste un monumento del Emperador como *defensor fidei* en el sentido de la exclamación de Ávila [Juan de Ávila y Zúñiga] “Veni, vidi, Deus vicit”<sup>1197</sup>.

Una significación y un contenido que también percibe José Martínez Millán:

The mythification of this battle was in my opinion given a decidedly Catholic confessional tone (...) because, according to the chroniclers, the Emperor was said to have exclaimed “Veni, vidi, Deus vicit”, in clear reference to Julius Caesar’s famous line. In this way he sought to proclaim that the true faith after the division of the Christian world in the first half of the sixteenth century was that of Rome<sup>1198</sup>.

---

<sup>1195</sup> *Ibidem*, 267-268.

<sup>1196</sup> *Ibidem*, 291.

<sup>1197</sup> Alfred Kóhler, “Representación y propaganda...”, 16.

<sup>1198</sup> “A la mitificación de esta batalla se le dio, en mi opinión, un tono confesional decididamente católico (...) porque, según los cronistas, se dice que el Emperador exclamó “Veni, vidi, Deus vicit”, en clara referencia al célebre adagio de Julio César. De esta forma pretendía proclamar que, tras la división del mundo cristiano en la primera mitad del siglo XVI, la verdadera fe era la de Roma”. Traducción propia.

Pero al margen de todo lo expuesto, Köhler observa un elemento en el cuadro, completamente ajeno a la descripción efectuada por Luis de Ávila y Zúñiga, que de ser cierta su interpretación –compartida con Panofsky- reforzaría considerablemente el sentido religioso del lienzo. Se trata de la lanza que porta el Habsburgo. Como se puede observar en el lienzo, y se ha recogido en párrafos anteriores, las condiciones ambientales coinciden con las descritas por el plasentino en su crónica; también el caballo castaño oscuro del emperador, la banda de tafetán carmesí, el morrión e incluso Santiago Arroyo y Elena Vázquez se ha percatado de que el arnés que porta Carlos es obra de Helmschmid y todavía hoy se conserva en la Real Armería de Madrid<sup>1199</sup>.

Sin embargo existiría un desajuste, probablemente intencionado, en la representación de la lanza, que no es “una media hasta [asta], casi venablo”, como la define Ávila, sino “(...) una larga, que sería una alusión a la lanza santa que desde los tiempos del emperador Otto el Grande constituye, junto con los clavos de Cristo, una de las reliquias del Santo Imperio Romano”, en palabras de Kohler, sentenciando que “al incluirla [Tiziano] en el retrato habría querido establecer un vínculo con el emperador Constantino”<sup>1200</sup>.

Ahora bien, aun estando de acuerdo en la interpretación religiosa de la lanza, Erwin Panofsky no cree que se trate de la reliquia conservada en la *Kaiserliche Schatzkammer* de Viena: “(...) ese venerable pero incómodo objeto (...) tiene un aspecto totalmente diferente”<sup>1201</sup>, sentencia. A su juicio serían dos las razones que llevan a desterrar del lienzo a la auténtica media asta: “En primer lugar, la lanza es arma de los valientes matadores de dragones (es decir, de herejes) como san Jorge y, con mucha frecuencia, san Miguel; más generalmente aún, es el arma del ‘caballero cristiano’ (...)”<sup>1202</sup>, señala este autor.

La relación de la lanza con el *Miles Christianus*, vinculación de la que Carlos ha participado a lo largo de toda su existencia, tiene raíces estrictamente medievales. Ya en su *Llibre de l'orde de cavalleria*, el escritor mallorquín Ramon Llull, quien afirma

---

José Martínez Millán, “Carlos V”, en *Princes and princely culture 1450-1650* Vol.II, ed. Martin Gosman, Alasdair MacDonald y Arjo Vanderjagt (Leiden: Brill, 2005), 246-247.

<sup>1199</sup> Santiago Arroyo Esteban y Elena Vázquez Dueñas, “Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las Fuentes impresas de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, *Pecia Complutense* 8 (2011): 35.

<sup>1200</sup> Alfred Köhler, “Representación y propaganda...”, 16.

<sup>1201</sup> Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemas de iconografía*, 95.

<sup>1202</sup> *Ibidem*

taxativamente que “Oficio de caballero es mantener y defender la santa fe católica (...)”, también explica el significado que poseen sus armas, y al describir la lanza señala:

(...) se le da al caballero para significar la verdad, pues la verdad es recta y no torcida, y la verdad va por delante de la falsedad; y el hierro de la lanza significa la fuerza que la verdad tiene sobre la falsedad; y el pendón significa que la verdad se muestra ante todos y que no se puede engañar ni falsear nada. Y la verdad es el estribo de la esperanza, y así son las demás cosas que se refieren a la verdad que significa la lanza del caballero<sup>1203</sup>.

Maurice Keen, por su parte, reconoce la importancia que tuvo a partir del siglo XI el empleo de la lanza como táctica de caballería: “(...) aparece la táctica consistente en cargar al enemigo con la lanza en posición horizontal (...), lo que podía decidir la batalla”, señala, describiendo hasta cuatro maneras de emplearla y recordando que las representaciones de caballeros atacando con lanza en posición horizontal “(...) fueron bastante frecuentes unos treinta años después de que fuera acabado el Tapiz de Bayeux”<sup>1204</sup>. Se trataba, por tanto, de una innovación militar en plena Edad Media, que estuvo de moda y como tal fue difundida en las artes y en las letras del momento. No es extraño, por tanto, que dado su potencial (Keen califica al trinomio caballo, jinete y lanza como “proyectil humano”<sup>1205</sup>) y carácter novedoso fuese puesto al servicio del *Miles Christi*.

Asimismo, algunos de los episodios más señeros de las novelas de caballería y de la narrativa caballeresca medieval europea, a la que tan aficionado eran miembros de la Casa de Borgoña como Carlos y su abuelo Maximiliano, y cuyos argumentos él sin duda conocería, tienen como protagonistas a una lanza. Sucede, por citar algunos ejemplos, en *Le Chevalier de la Charrete*, obra del poeta francés Chrétien de Troyes, en la que una misteriosa lanza ardiente con punta de hierro cae del techo en una habitación donde se encuentran Gauvain y un misterioso caballero que resulta ser Lancelot, quien sin perder la serenidad apagó el fuego, arrojó la lanza y volvió a la cama donde previamente descansaba<sup>1206</sup>.

---

<sup>1203</sup> Ramon Llull, *Libro de la Orden de Caballería*, edición y traducción de Javier Martín Lalanda (Madrid: Siruela-Biblioteca Medieval, 2009), 90-91.

<sup>1204</sup> Maurice Keen, *La caballería. La vida caballeresca en la Edad Media* (Barcelona: Ariel Historia, 2010), 40-42.

<sup>1205</sup> *Ibidem*, 41.

<sup>1206</sup> El episodio, que en el original francés se reproduce entre los versos 514 y 534, aparece descrito en prosa en la edición que Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca prepararon para la editorial Siruela. Chrétien de Troyes, *El Caballero de la Carreta*. Traducción de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca (Madrid: Ediciones Siruela – Biblioteca Medieval, 2000), 55.

Este pasaje también se reproduce en *Lancelot du Lac*, obra anónima del siglo XIII y magna por su calidad y dimensiones, mientras que frecuentes son los episodios de *Tirant lo Blanch* y *Amadís de Gaula* donde sus respectivos protagonistas acuden a una lanza para solventar situaciones que así lo requerían.

Otra posibilidad, que desde el punto de vista de este profesor podría ser “la más importante”, es que “(...) para los romanos de la Antigüedad (a diferencia de los griegos) la lanza, y no el cetro, era lo que constituía el símbolo esencial, la encarnación misma del poder supremo”, añadiendo:

Era con la lanza en la mano *-hasta, summa Imperii-* como los emperadores romanos, los antecesores legales de Carlos V, hacían su entrada solemne en la ciudad, según un ritual conocido con el nombre de *Adventu Augusti*, y era también con la lanza en la mano como entraban en campaña y como se dirigían hacia una batalla decisiva, un ritual llamado *Profectio Augusti*. Estas escenas aparecen representadas con mucha frecuencia en el arte romano, especialmente en las medallas y monedas; y en tales *Profectio* invariablemente el emperador va a caballo, con una lanza en la mano<sup>1207</sup>.

Para constatar la analogía entre el Habsburgo y sus “antecesores legales”, como los denomina este autor, basta realizar una somera selección de monedas acuñadas durante el periodo imperial romano, y podrá observarse que en todas ellas, con independencia de que el evento representado sea *Adventu Augusti* o *Profectio Augusti* (Fig. 173), los *Nobilissimi Caesares* aparecen representados a lomos de un caballo, y siempre portando además una lanza de grandes dimensiones.



<sup>1207</sup> Erwin Panofsky, Tiziano. *Problemas de iconografía*, 95.



**Fig. 173.** Monedas acuñadas durante el periodo imperial romano. De izquierda a derecha, arriba, reverso de áureo de Septimio Severo (año 206 d.C.-origen ciudad de Roma), donde el emperador aparece con la lanza en reposo, y reverso de moneda de cobre con profectio de Alejandro Severo (ca. 222-235 d.C. – origen Roma), acompañado de sus soldados y a quien antecede Victoria con una ofrenda floral. En el centro, reverso de moneda en latón con profectio augusti de Marco Aurelio (ca.170 d.C.- origen Roma), que porta en diagonal lanza de gran tamaño, y reverso de áureo con profectio de Lucio Vero (162 d.C.- origen Roma), portador de una gran lanza. Debajo, adventus augusti de Antonino Pio en reverso de áureo (219 d.C. – origen Roma) y otro de Aureliano (año 271 d.C. – origen Milán). Como puede apreciarse, de acuerdo con lo ya expuesto, adventus y profectioes tienen en común que el emperador se desplaza a caballo y portando una lanza de grandes dimensiones.

**Fuente.** The Trustees of the British Museum, Londres, Reino Unido (Septimio Severo) / Kunsthistorisches Museum-Münzkabinett, Viena, Austria (todas las demás).

También se ha relacionado con Longinos, el centurión romano que atravesó el costado de Cristo en la cruz y *doríforo* neotestamentario por excelencia<sup>1208</sup>. En cualquier caso, con relación a la analogía Carlos V-San Jorge, Sylvia Ferino-Padgen añade que es difícil saber “si el emperador deseaba verse identificado con San Jorge en este retrato, dado que su tropa había ganado la batalla bajo la advocación de este santo, o bien si simplemente se

<sup>1208</sup> Lo referencia Miguel Falomir en *El retrato del Renacimiento*, 388.

trataba de una asociación artístico-formal”, añadiendo que este tipo de simbiosis “(...) se hace extensiva a Santiago”<sup>1209</sup>.



<sup>1209</sup> Sylvia Ferino-Padgen, “La imagen ideal y ‘natural’ del poder: los retratos de Carlos V por Tiziano”, en *Carolus*, (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 76.

Sintetizando, y de acuerdo a lo expuesto, existiría un triple plano de analogías histórico-políticas claramente superpuestas. En primer lugar se hallan las referencias a Julio César, que controló la política de la República romana tras imponerse en la guerra civil, reflejadas en los *Comentarios* del ilustre cronista Luis de Ávila, y presentes además en esa bruma de tonos oscuros que impregna el lienzo de la cercanía del río Elba-Rubicón, finalmente cruzado por Carlos y sus huestes.

También las más formales con Marco Aurelio y su conocido retrato ecuestre de Roma, ya descritas en otro apartado de esta tesis, y que también considera Panofsky<sup>1210</sup>. Por último, en tercer lugar figuran analogías algo más generales con los emperadores romanos, materializadas a través de dos rituales concretos: la *Profectio Augusti* y la *Adventus Augusti*, eventos muy vinculados a la figura imperial e implicando ambas el uso de lanza y caballo.

Frente a ello se encuentran las posibles analogías religiosas: San Jorge, matador de dragones/herejes; San Miguel Arcángel, el soldado-caballero romano Longinos, e incluso el apóstol Santiago. Como nexo de unión entre ambos grupos se hallaría Constantino, apodado ‘El Grande’ y considerado el primer emperador cristiano, artífice del Edicto de Milán (313) y personaje fuertemente implicado en la convocatoria del Concilio de Nicea (325), de trascendencia notable para la consolidación y el desarrollo de la fe cristiana. Todo ello sin olvidar las analogías con los caballeros cristianos medievales, ya expuestas.

¿Se oponen entre sí estas analogías? Erwin Panofsky demuestra no creerlo, al afirmar que este retrato ecuestre “(...) tenía por objeto representar al emperador en el doble papel de Miles Christianus y de emperador romano in profectio”<sup>1211</sup>. Frente a él, Miguel Falomir entiende que, si bien las dos nociones no serían excluyentes, “la coyuntura en que se pintó el cuadro permite, sin embargo, minimizar sus connotaciones religiosas en beneficio de las políticas”<sup>1212</sup>.

Para justificar sus posiciones cita tres argumentos específicos; en primer lugar, que la propaganda imperial justificó esta acción bélica como un conflicto político, no religioso, y prueba de ello es que nobles protestantes combatieron junto a las huestes carolinas. Además, mientras Tiziano pintaba el cuadro, Carlos realizaba un último intento para

---

<sup>1210</sup> Erwin Panofsky, Tiziano. Problemas de iconografía, 95.

<sup>1211</sup> *Ibidem*

<sup>1212</sup> Miguel Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 388.

aproximar a católicos y protestantes a través del *Interim* de Augsburgo y por tanto no parecería lógico que la corte deseara plantear un lienzo humillando a una de las partes. Finalmente, en tercer lugar, recuerda este autor que la obra fue propiedad de María de Hungría, hermana del emperador, en cuyo inventario era referenciado con acepciones claramente políticas, “al señalar que Carlos *estaba en la suerte que yba contra los reveldes*”<sup>1213</sup>.

Tal vez cabría una tercera alternativa, de carácter intermedio: y es, puesto que la analogía se decodifica y adquiere su eficacia en el cerebro del receptor, que se permita al espectador establecer la más acorde a sus intereses. Parece obvio, dadas las desavenencias interpretativas, que ninguno de ellos vería nítidamente la voluntad imperial al verse retratado de este modo: por tanto es posible que sus reinos, sus deudos y el papa, a quienes no negaba el factor religioso, viesen aquí un luchador contra la herejía, mientras que los príncipes protestantes aliados percibirían a un líder de raíces clásicas y un símbolo de unidad, como unida estaba la Roma de Julio César o de Marco Aurelio. De este modo, el lienzo sería un ejemplo de la habilidad argumentativa del César: y, sobre todo, mucho más que un cuadro.

### **8.3. Carlos V y el Furor: del héroe al mito**

Leone Leoni (Arezzo 1509 – Milán 1590), al que Diane H. Bodart califica como “novello Lisippo”, dio un paso adelante en la consolidación y difusión de la imagen cesárea diseñada por Tiziano, pues como dice esta autora “(...) *traspose in bronzo e in marmo il volto imperiale nobilitato del pennello del pittore veneziano*”.<sup>1214</sup> Además de al propio emperador y a su heredero Felipe, el escultor había representado a diversos miembros de la dinastía habsbúrgica, entre otros a la emperatriz Isabel de Portugal o a María de Hungría, hermana de Carlos, que había sido reina consorte de ese país y gobernadora de los Países Bajos.

Buena parte de su producción artística, que a veces ejecutaba con la colaboración de su hijo Pompeo (Milán, ca.1533 – Madrid, 1608), puede contemplarse hoy día en el Museo del Prado, que con veintiséis piezas posee la colección más importante de obras de este

---

<sup>1213</sup> *Ibidem*

<sup>1214</sup> Diane H. Bodart, “L'immagine di Carlo V in Italia...”, 131.



autor. En el catálogo cesáreo llevado a efecto por los Leoni figuran esculturas y bustos en bronce y mármol (Figs.174.1 y 174.2), relieves (Fig.174.3) y monedas (Fig.174.4): aunque ninguna de sus creaciones superó en originalidad, sentido propagandístico y relevancia artística a Carlos V y el Furor (Fig.175).



**Fig. 174.** Obras del clan Leoni, depositadas en el Museo del Prado. De izquierda a derecha, escultura de Carlos V en mármol de Carrara (Leone y Pompeo Leoni, ca.1553) (Fig.174.1); busto en bronce (Leone y Pompeo Leoni, ca.1553-1555) (Fig.174.2); detalle de cuadro en mármol de Carrara, obra de Leone Leoni (ca.1550-1555) (Fig.174.3); y detalle de moneda en plata con efigie imperial en anverso y alegoría de la Piedad en reverso (ca.1542) (Fig.174.4).

**Fuente.** Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

### 8.3.1. La composición escultórica de los Leoni en su contexto





**Fig. 175.** Carlos V y el Furor, obra de Leone y Pompeo Leoni (ca.1551 – 1555). Bronce. Detalles y vista general, 251 x 143 cms.

**Fuente.** Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

De la relación artística entre el clan Leoni y el emperador se tiene información concreta gracias a un intercambio epistolar acaecido a diversas bandas. Aquí podrían ser citadas las cartas remitidas por el gobernador de Milán, Ferrante Gonzaga, al emperador el 28 de diciembre de 1553; la del César a Gonzaga, con fecha del 26 de enero de 1554; o las dos enviadas por el patriarca de los Leoni, Leone, al cardenal Antoine Perrenot de Granvela alrededor del 20 de diciembre de 1550 y en junio de 1551, respectivamente.

Los documentos conservados permiten poner esta obra en un contexto, constatándose que era la pieza más ambiciosa de un conjunto de creaciones en distintos formatos y materiales encargadas al escultor aretino, algunas de las cuales ya se han mostrado en este

capítulo:”[It] was one of eight works commissioned by the Emperor from Leoni around 1549”, señala Bruce Edelstein, añadiendo que la fecha del encargo “(...) derives from the Emperor’s letter of 26 January 1554 to his governor in Milan, Ferrante Gonzaga, in which he states, ‘over four years ago, we ordered [Leone] to execute those eight pieces, four in bronze and four in marble’”<sup>1215</sup>.

Del mismo modo, una carta fechada el 20 de diciembre de 1550 y dirigida por Francesco Vinta al mayordomo de los Medici, Pierfrancesco Riccio, sugeriría no sólo la importancia del remitente en la producción artística de las cortes florentina e imperial, sino que también, en palabras de Edelstein “(...) provides new evidence of the development of Leone Leoni’s work of the statue of *Charles V Restraining Fury*”<sup>1216</sup>. La carta aporta esta información:

M. Leone mi ha mostrato in la sua fucina l’opere che ha tra le mani & circa la descrittione del furor gli o detto il parer mio che non li è dispiaciuto. Già tre giorni vi andò a vederla l’Ill.mo S. Don Ferrando con duoi suoi, non ho ancora inteso il suo iudicio, credo le saranno piaciute & che habbino a riuscire eccellenti<sup>1217</sup>.

Como puede apreciarse, transcurrido ya un año desde este encargo, el escultor estaba trabajando en su taller dándole forma a la obra; y de la explicación que aporta Vinta a su contacto en Florencia, podría deducirse que Leoni le pidió expresa opinión sobre la idea de modificar la composición escultórica incluyendo una figura, inicialmente no prevista, del Furor.

La propuesta fue formal y explícitamente formulada en una misiva que Leoni envía al futuro cardenal Granvela: “De la carta se desprende que el Furor debía sustituir a la representación de las victorias del emperador o una provincia sometida”, expone Miguel Falomir; elementos ambos que Leoni consideraba inapropiados por “(...) la modestia grande di sua Mtà”<sup>1218</sup>.

---

<sup>1215</sup> “(...) deriva de la carta del Emperador [remitida] el 26 de enero de 1554 a su gobernador en Milán, Ferrante Gonzaga, en la que afirma, “hace más de cuatro años, ordenamos [a Leone] ejecutar esas ocho piezas, cuatro en bronce y cuatro en mármol”. Traducción propia. Bruce Edelstein, “Leone Leoni, Benvenuto Cellini and Francesco Vinta, a Medici agent in Milan”, *The Sculpture Journal* IV (2000): 37-38.

<sup>1216</sup> *Ibidem*, 35.

<sup>1217</sup> “Leone me mostró en su fragua las obras que tiene entre manos y en cuanto a la descripción del furor le dije mi opinión, que no le desagradó. Hace tres días fue allí a verla el Ilustrísimo Señor Don Ferrando con dos de los suyos [dos de sus hombres], aún no he escuchado/comprendido su opinión, creo que le habrán gustado y que serán una obra excelente”. Traducción propia. Transcripción realizada por Edelstein en “Leone Leoni, Benvenuto Cellini...”, 42.

<sup>1218</sup> Miguel Falomir, Ficha explicativa de Carlos V y el Furor, en *El retrato del Renacimiento*, 384.

En junio de 1551, sin embargo, hubo una segunda carta de Leoni donde volvía a pedir ayuda a Granvela: esta vez solicitando su intercesión para “(...) dotar a la escultura de una armadura que se pudiera poner y quitar a voluntad”, explica Falomir; recurso “(...) sin precedentes clásicos o modernos –asegura este profesor- que le permitía combinar dos tradiciones: el retrato armado de origen helenístico adoptado por Roma y símbolo también del *miles christianus*, y el desnudo reservado a los dioses y emperadores [Fig.176]”<sup>1219</sup>. O, si se prescinde del factor religioso, “(...) se pasó de una escultura del emperador a un grupo alegórico, y con un tratamiento original, pues permite una representación del emperador desnudo como héroe clásico, y otra vestido con motivos decorativos de claras evocaciones guerreras del mundo antiguo”<sup>1220</sup>, en palabras de Luis Arciniega.



**Fig. 176.** Carlos V y el Furor, sin armadura, A la izquierda, composición completa; a la derecha, detalle de la imagen del emperador.

**Fuente.** Museo Nacional del Prado, Madrid, España (izq.) y <[www.lahornacina.com](http://www.lahornacina.com)> (der.).

<sup>1219</sup> *Ibidem*

<sup>1220</sup> Luis Arciniega García, “Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni”, *Archivo Español de Arte* LXXXVI, 342 (2013): 92.

Comienza a fraguarse de este modo una polianalogía, algo abierta en esta fase de la concepción de la obra, cuya originalidad radica en que se activa o desactiva mediante la inserción de un elemento: la coraza. En función de si la imagen la portaba, el espectador vería a un combatiente grecorromano, un *miles Christi* o, incluso, un emperador divinizado al estilo de la Roma clásica.

### 8.3.2. Baccio Bandinelli y las posibles conexiones sincrónicas del *Furor*

En efecto, son muchas las conexiones que podrían establecerse entre esta efigie paradigmática y las épocas grecorromana y renacentista. Las primeras de ellas, esenciales, se relacionan con sus influencias. Falomir señala como precedentes dos esculturas de Andrea Doria<sup>1221</sup>, quien precisamente estuvo al servicio del Habsburgo y cuyas naves tuvieron un papel determinante en la Jornada de Túnez, episodio heroico por excelencia en la vida del emperador. Una de ellas fue encargada en diciembre de 1528 a Baccio Bandinelli para el *Palazzo Comunale* de Génova, de cuyo proyecto original se conserva un dibujo en el *British Museum* de Londres (Fig.177.1) mientras que su ejecución inacabada, no en bronce sino en mármol, se erige en la *Piazza del Duomo* de Carrara, integrada en una fuente y donde es conocida como *Il Gigante* (Fig.177.2).



**Fig. 177.** Andrea Doria ataviado como Neptuno (izq., fig.177.1), dibujo de Baccio Bandinelli (ca.1529); exactamente la misma temática representa *Il Gigante* (der., fig.177.2), de Carrara, ejecutada en mármol y erigida hacia 1563.

**Fuente.** The Trustees of the British Museum (izq.) y <<https://statues.vanderkrogt.net/>> (der.).

<sup>1221</sup> Miguel Falomir, Ficha explicativa de Carlos V y el *Furor*, en *El retrato del Renacimiento*, 384.

El dibujo guarda similitudes notables con otros tres del mismo autor depositados en el Louvre.



**Fig. 178.** Dibujos de Bandinelli depositados en el Louvre. De izquierda a derecha, Hércules sosteniendo la piel del león de Nemea (Fig.178.1), Neptuno junto a monstruos marinos (Fig.178.2) y boceto de una figura masculina (Fig.178.3), todos obra de Baccio Bandinelli (1493-1560).

**Fuente.** Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, París, Francia.

En uno de ellos (Fig.178.1) aparece Hércules sujetando la clava con la mano derecha, y la piel y la cabeza del león de Nemea con la izquierda. Otro, donde figuran monstruos marinos a sus pies (Fig.178.2), mantiene a nuestro juicio más semejanzas con el inconcluso resultado escultórico final. Finalmente, el tercero (Fig.178.3) guardaría una cierta relación morfológica con el David, de Miguel Ángel.

Así pues, consideramos que los cuatro en su conjunto ayudan, de un lado, a conocer el estilo y la morfología del gusto que tiene el autor, y de otro a constatar las conexiones de su estilo con otros artistas del Renacimiento florentino, y más concretamente con el Buonarrotti y su obra magna. Además, entendemos con Falomir que podría existir una conexión entre estas creaciones y la de los Leoni para el emperador.

De hecho, el *contrapposto* que logra Bandinelli adelantando una de las piernas y flexionando la otra, y la *terribilità* apreciada fundamentalmente en la mano derecha, con la que Doria-Neptuno sujeta el tridente, son elementos que además de aparecer en estos cuatro dibujos, también se aprecian en la escultura imperial.

Hay otro elemento, señalado por Marco Simone Bolzoni, que también podríamos poner en relación con la obra que nos ocupa. Así, un diseño descubierto recientemente para el monumento a Andrea Doria mostraría al navegante ataviado con vestimenta *all'antica* y sometiendo a un turco, que aparece sentado a sus plantas (Fig.179). En relación a la identidad de esta figura, señala Simone:

That the man depicted at the protagonist's feet actually represents a Turkish prisoner is suggested by his wild appearance. Although typical attributes of Turks in sixteenth-century representations, such as a turban or a Phrygian cap, are missing, the man's brawny body, his fierce, densely bearded face, and his unruly hair are some of the most characteristic, if generic traits found in depictions of ferocious enemies, as the Turks were considered to be at that time in Italy and elsewhere in Christian Europe<sup>1222</sup>.



**Fig. 179.** Andrea Doria subyugando a un turco, dibujo de Baccio Bandinelli.

**Fuente.** Colección privada.

---

<sup>1222</sup> “Que el hombre que yace a los pies del protagonista representa en realidad a un prisionero turco viene sugerido por su apariencia salvaje. Aunque faltan los atributos típicos de los turcos en las representaciones del siglo XVI, como un turbante o un gorro frigio, el cuerpo musculoso del hombre, su rostro feroz y densamente barbudo y su cabello rebelde son algunos de los rasgos más característicos, si se encuentran rasgos genéricos. en representaciones de enemigos feroces, como se consideraba entonces a los turcos en Italia y en otros lugares de la Europa cristiana”. Traducción propia. Marco Simone Bolzoni, “Bandinelli and the Andrea Doria Monument: A New Drawing and Related Considerations”, *Master Drawings* 3 (2021): 364.

La propia concepción de la composición que conforman ambas figuras, unida al fuerte escorzo del individuo sometido, la flexión de una pierna e incluso el cabello rizado, así como el *contrapposto* ya señalado y la sensación de serenidad contenida de los dominadores, que sólo se manifiesta a través de la *terribilità* que presentan las manos, permitirían ahondar en esa conexión ya señalada por Falomir entre la obra de Bandinelli y ésta en concreto del clan Leoni.

### 8.3.3. Diacronías grecorromanas y contenido ideológico: Alejandro, Eneas, Augusto y la *Monarchia Universalis*

Sin embargo, Marta Carrasco considera que la concepción de esta obra Leoni tuvo referentes clásicos muy conocidos:

(...) como el *Alejandro con la lanza* de Lisipo, mencionado por Plutarco (*De Iside et Osiride*, 24), y el *Alejandro triunfante con la Guerra encadenada* de Apeles, citado por Plinio (XXXV, 27 y 93) y base de la iconografía del Furor que describió Virgilio (*Aen.*, I, 293-296)<sup>1223</sup>.

Aparte de las referencias literarias que cita esta autora, existen otras. Una muy interesante corresponde a un epigrama de Posidipo de Pela, donde a través de una analogía Alejandro – León / persas – bueyes se alude a la expresividad de una estatua broncea del macedonio, esculpida por Lisipo. No es posible saber si se trata de la misma que cita Carrasco, aunque sirve igualmente para conocer la iconografía en torno al gobernante macedonio.

Lisipo, escultor sicionio, mano audaz,  
artesano experto, hay fuego en los ojos del bronce,  
que fundiste con la figura de Alejandro. Ya no son censurables  
los persas; es disculpable que los bueyes huyan ante el león<sup>1224</sup>.

<sup>1223</sup> Marta Carrasco Ferrer, Ficha correspondiente a “Armadura de Carlos V y el Furor”, en *Carolus...*, 262.

<sup>1224</sup> Λύσιππε, πλάστα Σικυώνιε, θαρσαλή χεῖρ,  
δαίε τεχνίτα, πῦρ τοι ὁ χαλκὸς ὄρη,  
ὄν κατ' Ἀλεξάνδρου μορφᾶς χέεσ. οὐκέτι μεμπτοὶ  
Πέρσαι· συγγνώμη βοῦσι λέοντα φυγεῖν.

Texto original y traducción al castellano extraídos de Emilio Fernández-Galiano, *Posidipo de Pela* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto de Filología, 1987), 119.



Aplazando momentáneamente el análisis de Virgilio –que abordaremos a continuación, en otro contexto-, la mención más descriptiva sobre la escultura de Lisipo tiene su origen en Plutarco, que en *De Iside et Osiride* se refiere a ella de la siguiente manera:

(...) Y Lisipo el escultor, con razón reprochó a Apeles el pintor que al hacer el retrato de Alejandro lo representara con un rayo en la mano; él en cambio lo hizo con una lanza, cuya gloria ningún tiempo la sustraerá, por ser verdadera y serle propia<sup>1225</sup>.

A esa pintura, que estuvo en el Templo de Diana en Éfeso, se refiere Plinio en el trigésimo quinto libro de *Historia Naturalis*<sup>1226</sup>, afirmando que Apeles recibió por la calidad de su obra veinte talentos de oro. Al margen de esta cuestión puntual, ciertamente consideramos que este libro en concreto resulta muy interesante para el objeto de nuestra investigación. Así, tras enunciar que pintó a Alejandro Magno y a su padre Filipo II en muchas ocasiones, enumera algunas en concreto y manifiesta que, en el caso de Roma, pintó a Cástor y Pólux junto a una imagen de la Victoria, y a Alejandro con una emblemática figura femenina de la guerra que llevaba las manos atadas detrás<sup>1227</sup>.

En relación a esta última creación pictórica, el profesor Fernando de Olaguer-Feliú expone que para algunos autores, y cita en concreto a Jerome J. Pollitt, la interpretación más plausible de la misma sería mostrar una referencia a la conquista definitiva del imperio persa, donde esa ‘guerra atada’ actuaría como una constatación visual del fin de la campaña bélica tras la derrota del enemigo; sin embargo, aun considerando “muy verosímil” la hipótesis del norteamericano, Olaguer-Feliú aporta una segunda hipótesis: “(...) también podría interpretarse como ‘Alejandro Pacificador’, cuyo triunfo primordial es el de acabar con la Guerra entre los pueblos, consiguiendo su unificación definitiva”<sup>1228</sup>.

---

<sup>1225</sup> Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia) VI: Isis y Osiris. Diálogos Píticos*. Introducciones, traducción y notas de Francisca Pordomingo Pardo (Isis y Osiris) y José Antonio Fernández Delgado (Diálogos Píticos) (Madrid: Editorial Gredos, 1995).

<sup>1226</sup> (XXXV, 92) “(...) pinxit et Alexandrum Magnum fulmen tenentem in templo Ephesiae Dianae viginti talentis auri”. Extraído de <[https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny\\_the\\_Elder/35\\*.html](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html)> [Consultado:06/05/2020].

<sup>1227</sup> (XXXV, 93) “Romae Castorem et Pollucem cum Victoria et Alexandro Magno, item Belli imaginem restrictis ad terga manibus (...)”. Extraído de <[https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny\\_the\\_Elder/35\\*.html](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html)> [Consultado:06/05/2020].

<sup>1228</sup> Fernando de Olaguer-Feliú, *Alejandro Magno y el Arte: Aproximación a la personalidad de Alejandro Magno y su influencia en el arte* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2000), 109-110.

Como recuerda este autor, los conflictos bélicos en la época clásica implicaban, en sentido simbólico, “(...) la oposición de la Luz contra las tinieblas, la oposición del bien contra el mal”, de manera que los triunfos del rey macedonio sobre el campo de batalla traerían a la humanidad verdad y bien<sup>1229</sup>. Por consiguiente, tanto si la intencionalidad de Apeles iba en consonancia con la teoría del profesor Pollitt como si lo hacía con la de don Fernando, entendemos que existe un vínculo claro entre la descripción realizada por Plinio y lo plasmado por Leone Leoni en su emblemática escultura, trazando un punto de conexión entre el héroe macedonio y el Habsburgo. Y en línea con esa dicotomía, Olaguer Feliú concluye:

Sea cual sea la interpretación o el sentido que queramos dar a esas pinturas de Apeles, lo cierto es que nos demuestran la existencia de otro tipo de iconografía en Alejandro, en la que se exalta todo tipo de valores (de conquistador, de triunfador, de pacificador, de unificador...) y, al mismo tiempo, con la que se monta una campaña propagandística encaminada al engrandecimiento del soberano por medio del símbolo y la alegoría<sup>1230</sup>.

Como ya se expuso, y por las razones esgrimidas, Carlos V no era muy partidario del relato alegórico en la narración textual o visual de sus hazañas; sin embargo, a la luz de los hechos parece evidente que se produce una flexibilización de sus opiniones hasta posturas más propias del renacimiento ‘maquiavélico’, alcanzando una cima importante en el retrato ecuestre de Tiziano y el cénit en esta composición escultórica de Leoni.

Centrándonos de nuevo en la escultura, y por lo que respecta al Alejandro *doryphoros* que cita Carrasco, se trata de una obra conocida fundamentalmente por las fuentes literarias ya analizadas, así como por una copia pequeña y mal conservada, esculpida en torno al año 330 a.C., que se expone en el *Musée du Louvre*. Marie-Bénédicte Astier describe la pieza en estos términos:

Alexandre est représenté en conquérant, la main gauche serrée sur une lance, tandis que la droite tenait une épée. Il portait une coiffe, ajoutée par rapport au type statuaire, qui, associée à la nudité héroïque, évoquait probablement le culte divin qui lui fut rendu après sa mort (323 av. J.-C.), en particulier en Egypte sous le règne des Lagides<sup>1231</sup>.

---

<sup>1229</sup> *Ibidem*, 110.

<sup>1230</sup> *Ibidem*

<sup>1231</sup> “Se representa a Alejandro como un conquistador, con la mano izquierda empuñando una lanza, mientras que en la derecha sostiene una espada. Llevaba un tocado, añadido al de tipo estatuaria, que, asociado a la desnudez heroica, probablemente evoca el culto divino que se le rendía tras su muerte (323 a. C.), especialmente en Egipto durante el reinado de los lágidos”. Traducción propia. Marie-Bénédicte Astier, “Alexandre à la lance”. Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines : Art hellénistique.

Es probable que su precedente e inspiración se hallen en el *Doryphoros* de Policleto, creado en bronce a mediados del siglo V a.C. y cuya copia más conocida y mejor conservada se encuentra en el *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*.

Por su parte, el profesor Olaguer-Feliú señala que, pese a sus carencias formales:

(...) pueden nítidamente notarse la apoteosis de su mensaje, toda la ‘exaltación’ de un gobernante que es ‘hombre’, pero que, al mismo tiempo, es ‘héroe’ de mil hazañas y ‘elegido’ por los dioses para reinar sobre la humanidad<sup>1232</sup>.



**Fig. 180.** Estatuilla de 16,5 cm. conocida como Alexandre à la lance, ca. 325-200 a.C. Origen en el Bajo Egipto.

**Fuente.** Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, París, Francia.

A juicio de este autor, la imagen “debía producir la impresión de un ser del que irradiaba el poder y la majestad”, recordando unos versos anónimos que se le dedicaron: “Yo coloco la tierra bajo mi dominio; y tú, Zeus, ocúpate del Olimpo”<sup>1233</sup>.

Esta imagen tiene una serie de puntos formales, y una concepción iconológica, coincidentes al menos en parte con la obra de Leoni. En ambos casos, y ateniéndonos a la descripción de Astier, nos encontramos a dos guerreros que sujetan una lanza con la

---

Información extraída de <<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/alexandre-la-lance>> [Consultado:04/05/2020].

<sup>1232</sup> Fernando de Olaguer-Feliú, *Alejandro Magno y el Arte...*, 92.

<sup>1233</sup> *Ibidem*

mano derecha y una espada con la izquierda: concretamente un alfanje, en el caso de la estatua imperial, con empuñadura en forma de cabeza de águila.

A través de una postura *serpentinata*, sus cuerpos presentarían la tensión y el movimiento propios de la escultura helenística y del Manierismo, respectivamente, aunque sin perder una cierta medida clásica; algo que se aprecia en la ligera torsión del torso hacia la izquierda mientras que la cabeza hace lo propio hacia la derecha, originándose un ligero escorzo. Al mismo tiempo, las dos creaciones escultóricas adelantan la pierna izquierda mientras que la derecha, ligeramente levantada, permanece detrás. Así se origina un suave *contrapposto*.

Analizando otros rasgos formales, Carrasco determina que la armadura es propia del siglo XVI, “(...) y ajena por tanto a las veleidades arqueológicas que mostraban algunos émulos de los emperadores romanos (...)”<sup>1234</sup>, si bien considera que el carácter clásico del imperio podría estar representado en la banda que cruza en diagonal el pecho del Habsburgo, y que según la hipótesis de esta autora “(...) puede ser vista, de forma simbólica, como un recuerdo del *paludamentum* purpureo de los césares”, al tiempo que la espada y las sandalias también “(...) constituyen manifiestas reminiscencias antiguas”<sup>1235</sup>.

Hay otros detalles en la escultura que merece la pena reseñar. Uno es el tritón que asoma bajo el ristre, y otro una efigie en relieve de Marte, situada sobre la hombrera derecha; ambos serían “una referencia a la guerra”<sup>1236</sup>, en palabras de Rosario Coppel, mientras que Carrasco agudiza más su diagnóstico, pues para ella el pequeño reptil “alude al victorioso dominio del Imperio sobre los mares –y en particular sobre el *Mare Nostrum*, tras la conquista de Túnez-, mientras que el dios de la guerra, representado “con loriga musculada, casco, lanza y escudo” constituiría una alusión “a las guerras en general, y a las victorias sobre tierra en concreto”<sup>1237</sup>. El carácter universal del Imperio también implica multiplicidad de escenarios en el combate y, por consiguiente, heterogeneidad en las victorias.

---

<sup>1234</sup> Marta Carrasco Ferrer, Ficha de “Armadura de Carlos V y el Furor”, en *Carolus...*, 262.

<sup>1235</sup> *Ibidem*

<sup>1236</sup> Rosario Coppel Areizaga, “*Carlos V y el Furor (Pompeo y Leone Leoni)*”, extraído de <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/carlos-v-y-el-furor-leone-y-pompeo-leoni/16f9add4-542a-47ee-8419-47002e8c588c>> [Consultado: 12/05/2020].

<sup>1237</sup> Marta Carrasco Ferrer, Ficha de “Armadura de Carlos V y el Furor”..., 262.

Por su parte Paulette Gabaudan señala la analogía entre Hércules y Carlos V que se pone de manifiesto mediante la inserción de dos elementos presentes en esta obra: uno serían las botas (Fig.181.1), donde aparece la cabeza de un león, “(...) y única prenda que viste [en] su absoluta desnudez”<sup>1238</sup>, señala; el otro, su hombrera izquierda, adornada con idéntico motivo (Fig.181.2), a semejanza tal vez del episodio ya descrito sobre el león de Nemea.

Sin embargo, si aceptamos como buena la tesis de que el emperador ataviado con su coraza puede ser un *miles Christi*, entonces las referencias al león también pueden suponer una analogía con David, alegorizado en león de Judá, animal que simboliza a la tribu por él comandada, y a la que pertenecía el mismo Jesús de Nazaret.



**Fig. 181.** Detalles de Carlos V y el Furor. A la izquierda (Fig.181.1), bota en cuyo remete aparece un león rugiendo. A la derecha (Fig.181.2), imagen de una hombrera con faz leonina.

**Fuente.** Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

También han sido numerosas las interpretaciones que surgen de esta composición alegórica. Una de ellas, la primera ajena al artista que hemos encontrado, proviene del

<sup>1238</sup> Paulette Gabaudan, *El mito imperial...*, 59.

anticuario y tratadista Diego de Villalta, quien hacia 1590 ya ofreció su punto de vista sobre la inclusión del Furor, “que desde la antigüedad se representaba mediante un león en actitud indomable o un hombre bravo con espada en mano y antorcha encendida en otra”, expresa Luis Arciniega. Este autor recuerda que para Villalta dicha figura puede arrojar interpretaciones internas y externas al propio Carlos:

(...) el Furor puede entenderse como algo externo al vencedor, y por lo tanto hacer mención a los éxitos en el campo de batalla, como frente a Solimán, Barbarroja, Francisco I, los alemanes, los sajones...; pero también como algo interno, mediante el dominio de las pasiones, como en los últimos años de su vida mostró con su abdicación y retiro en Yuste<sup>1239</sup>.

Sea como fuere, la carga mitológica se acrecienta con la referencia gráfica que efectúa Leoni sobre la base de un conocido verso de la *Eneida*, “Saeva sedens super armas”. Éste, que es concretamente el verso 295 del Libro I, se encuadra en el discurso profético que Júpiter hace ante Venus, madre de Eneas, anunciando entre otras hazañas y grandezas un futuro de paz:

Aspera tum positis mitescent saecula bellis;  
cana Fides, et Vesta, Remo cum fratre Quirinus,  
iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis  
claudentur Belli portae; Furor impius intus,  
saeva sedens super arma, et centum vinctus aenis  
post tergum nodis, fremet horridus ore cruento<sup>1240</sup>.

La traducción literal de dicho enunciado sería “sentado sobre crueles armas”; como puede apreciarse en el detalle de esta escultura broncea (Fig.182), a sus plantas aparece, atados con una cadena, un tridente, una trompeta, una maza, un carcaj y un haz de licitor romano. Elementos cuya utilidad y disposición casan perfectamente con lo descrito en la *Eneida*., reforzándose de este modo la analogía entre Carlos V y Eneas, héroe de Troya.

---

<sup>1239</sup> Luis Arciniega García, “Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni...”, 92.

<sup>1240</sup> Versos 291-296. Texto original extraído de <<https://www.thelatinlibrary.com/vergil/aen1.shtml>> [Consultado: 05/05/2020]. La traducción castellana, que reproducimos a continuación, está tomada de Virgilio, *Eneida*. Introducción de Vicente Cristóbal, traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta (Madrid: Editorial Gredos, 1992), 148-149. “Y alejadas las guerras se amansarán entonces las edades turbulentas. Y la Fidelidad de cabellos de plata, Vesta y Quirino con su hermano Remo irán dictando leyes. Se cerrarán las puertas de la guerra, las de ferradas, pavorosas barras. Dentro el furor impío, sentado en una hacina de crueles armas, atados a la espalda los brazos con cien bronceos nudos, prorrumpirá por sus sangrientas fauces en hórridos bramidos”.



**Fig. 182.** Detalle de elementos destinados para la guerra, atados y situados a las plantas de la escultura.

**Fuente.** Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Además el verso anterior, 294, refuerza con sólo tres palabras el contenido analógico de la escultura de Leoni: *claudentur Belli portae*. Como señala Javier de Echave-Sustaeta, “(...) establecida la paz, se cerraron las puertas del templo de Jano que llevaban abiertas más de dos siglos”<sup>1241</sup>, atrapando tras ellas al Furor. Fue precisamente Augusto quien las clausuró en torno al año 25 a.C., después de concluir la guerra cántabra.

### **8.3.3.1. Analogía de Carlos V con Augusto: la Pax Augusta**

En relación a todo lo expuesto, nos parece especialmente interesante la interpretación que hace Manuel Espadas Burgos de Carlos V y el Furor, cuando afirma que subyugado por el emperador no aparece ni el turco ni una provincia concreta del imperio, en clara alusión a la Alemania protestante, sino que, por el contrario, “en el espíritu de su autor estaba más la idea de la *pax augusta*, del nacimiento de un gran imperio pacificado, que de una victoria militar con pueblos y regiones sojuzgados”<sup>1242</sup>.

Al margen de lo que se opte por representar en esta composición escultórica, Mirko Vagnoni sí deja la puerta abierta a que Carlos V y el Furor conmemore la victoria de

---

<sup>1241</sup> Virgilio, *Eneida*..., 149.

<sup>1242</sup> Manuel Espadas Burgos, “Vicisitudes políticas de una estatua: el Carlos V de León Leoni”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 9 (1973): 504.

Mühlberg: “(...) it is noteworthy that this sculpture could refer to a real and specific Charles’s triumph on the battlefield: that of Mühlberg on April 24th, 1547, a victory that represented for Charles the defeat of the Protestant faith by Catholicism”, señala; aunque las consecuencias de ese éxito militar, y de otros como el acaecido en Túnez durante la década anterior, llegan en forma de paz: “(...) in Leoni’s image, Charles become a new Augustus, heralding the Emperor for bringing peace to Christendom”<sup>1243</sup>, concluye Vagnoni.

De esta manera, los Leoni obtendrían un logro doble: por una parte, impulsan el valor propagandístico de la imagen, y en esa línea se pronuncia este autor cuando señala “(...) it could be evident the political and propagandistic function of a monumental artwork as the bronze sculpture *Charles V and the Fury* (...)”<sup>1244</sup>; por otra, se fusionan en una misma representación varios de los tópicos aplicables a Carlos y a su concepción del gobierno, pues al mismo tiempo que un pacificador y un *miles Christi*, sería un *Pastor bonus* reuniendo a todos los pueblos bajo su signo, que es signo de paz, y *Defensor Ecclesiae*, ya que esa unidad se gesta bajo el nombre de la fe verdadera. Asimismo, alcanzar un logro internacional de este calibre también entronca con otro de los mitos habsbúrgicos, la *Monarchia universalis* auspiciada por el gran canciller Mercurino Gattinara y previamente por Dante en su *De Monarchia*<sup>1245</sup>. Lo clásico, lo religioso y lo político se dan la mano en una misma composición escultórica polianalógica.

Volviendo a la interpretación *pacifista* de la obra que realizan Espadas y Vagnoni, también es compartida con Fernando Checa, quien define a la obra maestra del escultor

---

<sup>1243</sup> “(...) cabe destacar que esta escultura podría referirse a un triunfo real y concreto de Carlos en el campo de batalla: el de Mühlberg el 24 de abril de 1547, victoria que representó para Carlos la derrota de la fe protestante por parte del catolicismo”, “En la imagen de Leoni, Carlos se convierte en un nuevo Augusto, anunciando al Emperador por traer la paz a la cristiandad”. Traducción propia. Mirko Vagnoni, “Charles V and the Fury at the Prado Museum: The Power of the King’s Body as Image”, *Eikón Imago* vol.6, n°2 (2017): 54.

<sup>1244</sup> *Ibidem*, 53.

<sup>1245</sup> Peer Schmidt, en su trabajo “Monarchia universalis vs. monarchiae universales. El programa imperial de Gattinara y su contestación en Europa”, en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol.1 (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 118, señala que Dante “(...) había abogado por un Emperador fuerte al que designó como monarca. Dante había apostado por un regente cuyo radio de acción englobara toda la humanidad («totum humanum genus»). Por lo tanto el poder imperial no se limitó tan sólo al ámbito cristiano. En su papel de juez el monarca tenía también intereses vitales y zonas de influencia en África y Asia (...)”. Por su parte, Marie Tanner, en *The Last Descendant of Aeneas...*, 113, incluso llegó a proponer que el tratado de Dante “(...) be republished to apply to Charles”, con el propósito de focalizar de este modo en su señor el ansiado gobierno transnacional bajo la batuta de un príncipe cristiano.



aretino como “(...) una alegoría a la Paz basada en un texto de Virgilio”<sup>1246</sup>. Definición muy general y sintética, a un tiempo.

El profesor Espadas, además, ya abordó esa analogía entre el Habsburgo y el primero de los emperadores romanos que recoge Mirko Vagnoni. Y también lo hace Manuel Díaz Ledo: “El mantenimiento de esa paz y de la prosperidad de los ciudadanos fue la gran obra de Augusto”, argumenta, describiendo al antecesor romano de Carlos como:

(...) implacable (...) con los asesinos de César; pero con sus antiguos enemigos fue clemente en medida superior a la de cuantos caudillos le habían precedido, a excepción quizá del mismo César; no trató de exterminarlos, sino de ganarlos a su causa y a colaborar con él<sup>1247</sup>.

Este autor prosigue detallando el origen de esa *pax* y la filosofía que la alumbró.

Después de Filipos perdonó a todos los proscritos (...) Suetonio nos narra brillantes y numerosas pruebas de su clemencia y moderación (...) Igual conducta siguió con los pueblos extranjeros (...) Sobre esta base de clemencia y moderación en la victoria asentó el admirable edificio de la PAX ROMANA AVQVSTA (...) Augusto, a diferencia de Julio César y Antonio, consideró suficientemente extensos los límites del Imperio y dedicó, por tanto, todo su cuidado y política a sanear y enriquecer a Roma, Italia y las Provincias<sup>1248</sup>.

Toda esta manera de proceder enlaza perfectamente con la descripción que de Ávila y Zúñiga nos hace del primer encuentro posbélico, a orillas del Elba, entre Carlos y el duque de Sajonia, uno de sus antagonistas.

Estando allí vinieron á decir al Emperador, como el Duque de Saxonía era preso (...) El Emperador mandó al Duque de Alva que le truxese, y así fue traído delante dél (...) y así lo presentó á su Magestad. El Duque de Saxonía se quiso apear, y queriase quitar el guante para tocar la mano, según costumbre de Alemanes, al Emperador, mas él no lo consintió, ni lo uno ni lo otro, porque á la verdad del trabajo, y de la sed, y de la herida venía tan fatigado, y él es tan pesado, que pienso que el Emperador tuvo mas respeto á esto, que á lo que él merecía<sup>1249</sup>.

La relación de los hechos sentencia más adelante:

Pareció bien á todos la moderación de ánimo, que el Emperador usó con el Duque de Saxonía, porque otro vencedor pudiera ser que, contra quien él hubiera ofendido, como este le ofendió,

---

<sup>1246</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, .52.

<sup>1247</sup> Manuel Díaz Ledo, “Pax Augusta”, *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea* 3, nº9-12 (1952): 91-92.

<sup>1248</sup> *Ibidem*

<sup>1249</sup> Luis de Ávila y Zúñiga, *Comentario de la guerra...*, .284-285.

no templára su ira, como el Emperador lo hizo, la qual es mas dificultosa de vencer algunas veces, que al enemigo<sup>1250</sup>.

En este contexto, y retornando al verso de la magna obra virgiliana que aparece en la imagen, Miguel Falomir concluye que esta escultura establece:

(...) un paralelismo entre Augusto, descendiente de Eneas y destinatario de la *Eneida*, y Carlos, apuntando el inicio de una nueva era de paz y prosperidad que reflejaba el optimismo de la corte imperial tras Mühlberg<sup>1251</sup>.

<p><b>RETRATO GRECORROMANO MILES CHRISTI</b></p>  <p><b>CON ARMADURA: RETRATO BÉLICO</b></p>	<p><b>REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE POLIANALOGÍA CARLOS V Y EL FUROR</b></p> 	<p><b>HÉROE CLÁSICO DIOS Y EMPERADOR</b></p>  <p><b>DESNUDO: RETRATO MÍTICO</b></p>
 <p><b>PALUDAMENTUM (IMPERIO ROMANO)</b></p>	 <p><b>HÉRCULES</b> -IMAGEN DEL LEÓN DE NEMEA (BOTAS Y HOMBROS). -POSIBLE ALUSIÓN DINÁSTICA A LA CASA DE DAVID</p>	 <p><b>ENEAS</b> SAEVA SEDENS SUPER ARMAS. FUTURO DE PAZ</p>
 <p><b>ALEJANDRO MAGNO</b> CON LANZA (LISIPO) Y CON GUERRA ENCADENADA (¿PAZ?) (APELES)</p>		<p><b>AUGUSTO</b> -ARTÍFICE DE LA PAX AUGUSTA, DEL GRAN IMPERIO UNIDO Y PACIFICADO. -BAJO SU REINADO (CA.25 A.C.) SE CERRARON LAS PUERTAS DEL TEMPLO DE JUNO, QUE LLEVABAN ABIERTAS MÁS DE 200 AÑOS, ATRAPANDO DENTRO AL FUROR.</p>

<sup>1250</sup> *Ibidem*, 291.

<sup>1251</sup> Miguel Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 387.

Por consiguiente, la capacidad analógica de esta composición escultórica quedaría sintetizada de la siguiente manera: si de acuerdo con Miguel Falomir la decisión de emplear una armadura desmontable permite combinar la tradición del retrato armado de corte helenístico, de un lado, el desnudo de dioses y emperadores y la estética del *miles Christi*, hallamos de partida una curiosa analogía triple mediante la inclusión, y en este caso también la supresión, de un elemento concreto: la armadura. Los Leoni han tenido la habilidad de activar una u otra en función de que ese elemento figure, y en ese caso el espectador vería un soldado de Cristo y/o un héroe clásico, o no figure, de manera que se encontraría ante un emperador divinizado a la romana.

Sin embargo la interpretación analógica de la pieza adquiere una mayor dificultad mediante la inclusión del Furor. De ser válidas las tesis de Carrasco, podría hablarse de una doble analogía personal con Alejandro Magno, también mediante la integración de elementos: éstas serían de un lado la imitación del *Alejandro con la lanza*, de Lisipo, mencionado por Plutarco, y el *Alejandro triunfante con la guerra encadenada*, de Apeles y citada por Plinio.

El elemento pacificador abre a la vez otra triple vía analógica entre Carlos y las respectivas figuras clásicas: la primera vuelve a ser Alejandro, concretamente el “Alejandro pacificador”, término empleado por el profesor Olaguer-Feliú, y que va en consonancia con esa sumisión de una guerra que se representa personificada; a continuación citaríamos a Eneas, pues en la base aparece inscrito un verso de la *Eneida* que forma parte de un discurso profético de Júpiter ante Venus, madre de Eneas, auspiciando un futuro de paz. La tercera de estas referencias analógicas sería con Augusto, destinatario de la propia *Eneida*, a quien ya analizamos en un capítulo anterior al aludir a la representación ubetense de su visión profética del Hijo de Dios. En esta ocasión, sin embargo, figura como artífice de la pax augusta, del nacimiento de un gran imperio pacificado, como señala Manuel Espadas; recordemos que fue Augusto quien, en torno al año 25 a.C., cerró las puertas del templo de Jano, que llevaban más de doscientos años abiertas.

Por tanto, la complejidad y la riqueza polianalógicas de Carlos V y el Furor gestan una proeza, tal vez sin precedentes en el arte del Quinientos: y es que, pese a la indiscutible calidad artística que tiene la obra per se, su significación ideológica y el mensaje que lanza la fortalecen hasta convertirla en una creación única por su equilibrio de calidades en ambas dimensiones.

#### **8.4. ¿Ejemplos, modelos o ilustraciones? Árboles genealógicos y series icónicas como herramientas propagandísticas al servicio de la dinastía habsbúrgica**

De acuerdo con lo ya expuesto en el capítulo correspondiente de este estudio, el ejemplo o *exemplum* genera una relación de semejanza entre un hecho y el asunto tratado, que interesa aclarar. Cuando tiene un carácter finito, es decir, se trata de un acontecimiento concreto protagonizado por personajes identificables de un tiempo concreto, puede hablarse de ejemplo. A diferencia de lo que sucede con la analogía, Perelman y Olbrechts-Tyteca manifiestan, como veíamos, que en el ejemplo Tema y Foro ofrecen dos casos particulares de una misma regla.

Por consiguiente, el ejemplo es un recurso analógico netamente inductivo que permite alcanzar conclusiones generales partiendo de experiencias y casos concretos. El modelo no arroja luz sobre una norma, sino sobre una conducta, un comportamiento particular. Frente a ellos, la ilustración no fundamenta una regla, sino que refuerza la adhesión a una ya conocida y aceptada, y por tanto lo que hace es proporcionar casos particulares que esclarezcan un enunciado general. Su valor, frente al ejemplo, no es probatorio, sino didáctico: simplemente muestra, *ilustra*, algo.

##### **8.4.1. Genealogías como instrumentos informativos internos y externos**

Las casas reales de la Baja Edad Media no eran sensiblemente cuidadosas en la historicidad de su genealogía, y para constatarlo basta acercarse a los ascendientes paternos de Carlos. Así, recuerda Friedrich Edelmayer que, si bien la ingeniería matrimonial y otras circunstancias terminaron convirtiendo a los Habsburgo en una de las familias más poderosas de Europa, “(...) tenían una mácula: su árbol genealógico no era bajo ningún aspecto lo suficientemente ‘antiguo’”<sup>1252</sup>.

---

<sup>1252</sup> Friedrich Edelmayer, “La casa de Austria. Mitos, propaganda y apología”, en *Política y cultura en la época moderna: (cambios dinásticos, milenarismos, mesianismos y utopías)*, coords. Jaime Contreras Contreras, Alfredo Alvar Ezquerro y José Ignacio Ruiz Rodríguez (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2004), 18.

De ahí que pusieran en marcha lo que Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña califica como “políticas de reputación”<sup>1253</sup> o Fulvio delle Done “ri-costruzione delle origini”<sup>1254</sup>, de manera que los distintos monarcas de la Casa de Austria se imbuyeron, a juicio de aquel autor, de “(...) una tradición y un sentido de misión providencial que superaba el reinado de cada uno de ellos”<sup>1255</sup>. Tarea que, como expresa Marie Tanner, no se hizo esperar: “The Hapsburg dynasty’s own tentative claim to Roman roots was already in place by the end of the reign of Rudolf I (d.1291)”<sup>1256</sup>, sentencia.

A partir de entonces, cada monarca fue dando pasos hacia ese enriquecimiento de las referencias dinásticas. ¿De qué manera? Y, sobre todo, ¿con qué propósito? Según Rodríguez de la Peña, existen tres objetivos estratégicos que, en materia de imagen y percepción pública, se perseguían a través de estas actividades reputacionales. Uno sería “(...) obtener una particular legitimidad político-jurídica”<sup>1257</sup>, reconoce; otro, “(...) adquirir una aureola de piedad religiosa, la conocida como *pietas austriaca*, a través del patrocinio de órdenes monásticas con fama de santidad, obtención de reliquias, obras de caridad y edificación de iglesias, hospitales para pobres y abadías”; de esta manera, a juicio de Rodríguez de la Peña, el destino de la Casa de Austria “quedaba indisolublemente ligado a la religión católica”<sup>1258</sup>.

En tercer lugar cita la apuesta por una imagen sapiencial, “ya que en la tradición de la teología política medieval no se concebía al monarca, muy en especial a los emperadores, sin una aureola salomónica”<sup>1259</sup>, afirma. Aquí, según este profesor, “el mito político de Carlomagno pesaba especialmente”, aunque también “la memoria de emperador sabio y justo” legada por Carlos IV de Bohemia y de honda huella en Rodolfo IV de Austria, apodado ‘el Fundador’.

Los tres propósitos confluyen en series dinásticas, en las crónicas y en los árboles genealógicos, herramientas que por su número, calidad y carácter complementario van a

---

<sup>1253</sup> Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña, “Imperio y sabiduría: mecenazgo cultural e ideal imperial en la Corte de los primeros Habsburgo (1442-1519)”, *Aforismos* 2 (2020): 38.

<sup>1254</sup> Fulvio delle Donne, *Alfonso Il Magnanimo e l’invenzione dell’Umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli* (Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2015), 61.

<sup>1255</sup> Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña, “Imperio y sabiduría...”, 38.

<sup>1256</sup> “El intento de reclamo de raíces romanas en la propia dinastía de los Habsburgo ya era una realidad al final del reinado de Rodolfo I (muerto en 1291)”. Traducción propia. Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas...*, 98.

<sup>1257</sup> *Ibidem*, 39.

<sup>1258</sup> *Ibidem*, 39-40.

<sup>1259</sup> *Ibidem*, 40.

resultar indispensables para la configuración de la imagen imperial en la Casa de Austria; en este sentido, como explican Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, son un ingrediente fundamental para “la fabricación de la *gedechtnus*”<sup>1260</sup>, o memoria.

La estrategia seguida coincide en los distintos soportes: la presencia de personajes históricos y mitológicos que no sólo contribuyesen a suplir esa falta de antigüedad, a la que se refería Edelmayer, sino que además, cada uno de ellos fuese representativo de ese carácter legitimista, piadoso o sapiencial aludido por Rodríguez de la Peña.

Ejemplo de ello es el pergamino que se atribuye a Jörg Kölderer, fechado entre 1512 y 1528, que recoge los treinta y nueve ancestros de Maximiliano I, depositado en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena. La serie arranca con Clodoveo I, rey de los francos, y concluye con Felipe el Bueno, duque de Borgoña, aunque en las representaciones de estas figuras no prima un orden cronológico o genealógico, explica Veronika Sandbichler:

In addition to individuals from the House of Austria, such as Philip I, son of Maximilian and Mary of Burgundy (...) there are a number of figures depicted who represent moral qualities. Among them is Charlemagne, the first Christian Holy Roman Emperor, as well as King Arthur and Godfrey of Bouillon, who as soldiers of Christ (*miles Christi*) and two of the Nine Worthies embody the ideals of chivalry<sup>1261</sup>.



Fig. 183. Dos fragmentos del pergamino creado por Kölderer. De izquierda a derecha, Carlomagno; el rey Odobertho de Provenza; Rodolfo I de Habsburgo, fundador de la dinastía homónima; el rey Arturo, de Inglaterra; Godofredo de

<sup>1260</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo...*, 121.

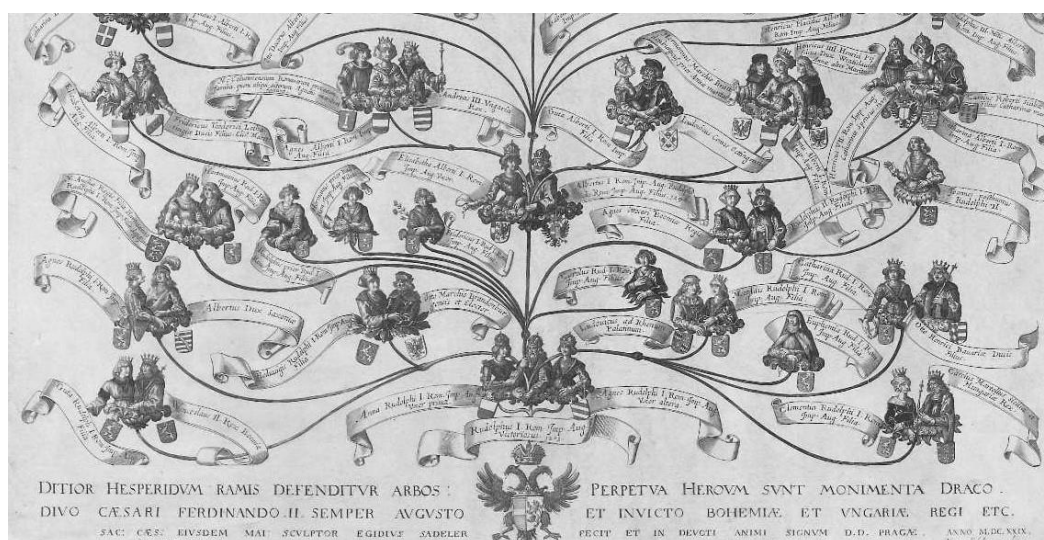
<sup>1261</sup> “Además de personajes de la Casa de Austria, como Felipe I, hijo de Maximiliano y María de Borgoña (...) aparecen una serie de figuras que representan cualidades morales. Entre ellos se encuentra Carlomagno, el primer emperador cristiano del Sacro Imperio Romano Germánico, así como el rey Arturo y Godofredo de Bouillon, quienes como soldados de Cristo (*miles Christi*) y dos de los Nueve Dignos encarnan los ideales de la caballería”. Traducción propia. AA.VV. *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019), 296.

Bouillón, *Advocatus Sancti Sepulchri* y a quien aquí se presenta como rey de Jerusalén, pese a que él rechazó semejante dignidad; y por último san Esteban, rey de Hungría.

Fuente. KHM-Museumsverband

Cada una de estas figuras, opina Sandbichler, conecta con los proyectos genealógicos de Maximiliano, especialmente “(...) the celebration of the universal might of the Habsburgs and the promotion of their claim –originating in antiquity- to power and hereditary titles”<sup>1262</sup>. Además esta extensa nómina de lo que Judith Popovich Aikin denomina “pseudo-ancestors”, y que la autora norteamericana amplía con sus investigaciones hasta figuras históricas, bíblicas, míticas, clásicas y caballerescas, prestigió no sólo al esposo de María de Borgoña, sino también a toda su descendencia: “(...) he also provided the political power base from which his grandson Charles V and his descendants established an empire upon which, speaking literally, the sun never set”<sup>1263</sup>.

Consultando el árbol genealógico de la familia real austriaca depositado en la Biblioteca Nacional de España, obra de Aegidius y Marco Sadeler en 1629<sup>1264</sup>, observamos una construcción genealógica histórica, donde los personajes mitológicos están ausentes. El origen, o raíz, de todo el conjunto lo ocupa Rodolfo de Habsburgo, con quien se inició en 1273 el verdadero ascenso de la Casa de Austria, según Edelmayer<sup>1265</sup>.



**Fig. 184.** Detalle de una de las planchas que conforman el árbol genealógico de la familia real austriaca (Ae. y M. Sadeler, 1629). Concretamente se trata de la plancha inferior, donde figuran las bases dinásticas de este árbol, integradas por Rodolfo I el Victorioso y sus dos esposas, Gertrudis de Hohenberg e Isabel de Borgoña, a las que aquí se denomina Ana e Inés. En total, cuatro planchas configuran esta obra gráfica de 1560 x 615 mm.

<sup>1262</sup> *Ibidem*

<sup>1263</sup> Judith Popovich Aikin, “Pseudo-ancestors in the Genealogical Project of the Emperor Maximilian I”, *Renaissance and Reformation / Renaissance Et Réforme*, vol. 1, nº. 1 (1977), 15.

<sup>1264</sup> Signatura ER/634. Procedencia: Biblioteca Real.

<sup>1265</sup> Friedrich Edelmayer, “La casa de Austria. Mitos, propaganda y apología”, 18.

Por el contrario, ese mismo centro custodia una traducción de los siglos XVI-XVII del *Liber genealogiae regum Hispanie...*, obra de Alonso de Cartagena y fechable entre los siglos XIV y XV, donde los orígenes de la monarquía se retrotraen hasta la época del Diluvio, recogiendo la creencia de que los descendientes de Jafet, hijo de Noé, poblaron Europa. Su primer descendiente, llamado Gomer, fue actor de la población de Galicia, y de Tubal, quinto hijo de Jafet, descenderían según don Alonso el resto de los españoles<sup>1266</sup>. Posteriormente se alude a Hércules, y al origen legendario de la monarquía visigoda, llegando a afirmar: “Por que como afirman algunos historiadores las Amazonas traen su descendencia de la antigua Sangre de los Godos”<sup>1267</sup>. Friedrich Edelmayer manifiesta con cierta ironía que fue el humanista y cartógrafo Johann Stabius quien convenció a Maximiliano I, abuelo de Carlos, para que Noé fuese el punto de arranque de su árbol genealógico:

No hay que maravillarse, ya que finalmente todos los cristianos creían que sólo Noé y su familia habían sido salvados por el diluvio. Todos los seres humanos descendían por tanto de él, pero ninguno podía vanagloriarse de conocer tan detalladamente su árbol genealógico a partir de Noé, como Maximiliano I<sup>1268</sup>.

Incluso Osiris aparecía entre los antepasados del emperador, aunque en este propósito de enriquecer la genealogía regia los ideólogos al servicio de la Casa de Austria fueron más allá: “En una obra que Francisco Sixto dedicó en 1573 a Felipe II, la línea genealógica de los Austrias (...) fue remontada sin interrupción hasta Adán”<sup>1269</sup>, recuerda Edelmayer. Años más tarde, en la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*<sup>1270</sup>, Fray Prudencio de Sandoval vuelve a situar en el padre de la humanidad al primer antecesor del monarca habsbúrgico<sup>1271</sup>.

Hay que reseñar de nuevo, no obstante, que la búsqueda de orígenes dinásticos mitológicos, bíblicos o heroicos no es una estrategia exclusiva de esta dinastía. De hecho, Vibeke Woldbye alude a la *Historia de omnibus Gothorum Sueonumque regibus*, obra de

---

<sup>1266</sup> Alonso de Cartagena, *Libro de la genealogía de España en forma de árbol* [MSS.MICRO/4159]. Traducción manuscrita de los siglos XVI-XVII, p.8.

<sup>1267</sup> *Ibidem*, 13.

<sup>1268</sup> Friedrich Edelmayer, “La casa de Austria. Mitos, propaganda y apología”, 21.

<sup>1269</sup> *Ibidem*, 22.

<sup>1270</sup> Ejemplar consultado, perteneciente a la Biblioteca Nacional de España, signatura 2/64121 V.1

<sup>1271</sup> Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V...* Edición digitalizada con páginas sin numerar, disponible a través de <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134634&page=1>> [Consultado:10/02/2021].



Johannes Magnus, último obispo católico de Suecia antes de la Reforma, “(...) in which he had taken the Swedish forefathers back to the Flood, and named Noah’s grandson, Magog, the first king of Sweden, thus numbering 143 kings in all”<sup>1272</sup>, sentencia. Estos orígenes, señala Woldbye, fueron plasmados con notoria voluntad propagandística en una serie de tapices flamencos, algunos de los cuales aún perviven.

En este mismo sentido, y volviendo a los Habsburgo, un ejemplo más, de sumo interés por su formato y calidad artística, es la *Genealogia illustrissime Domus Austri[a]e que per lineam rectam masculinam ab ipso Noe humani generis reparatore usque ad Carolum Quintum Cesarem Philippi Castelle Regis filium...*, depositada en la Biblioteca Nacional de España<sup>1273</sup>. Fue recibida por Carlos de manos del papa Paulo III durante la visita imperial a Roma de 1536, derivada como ya se ha expuesto de la victoria de Túnez.

Se trata de un rollo de unos treinta metros, totalmente iluminado, donde se reproducen dos árboles genealógicos que confluyen en la figura de Carlos.

El primero, de carácter más general, parte de un Noé-Jano bifronte, sincrético, ataviado con manto rojo y corona, sentado en un trono (Fig.185). Elisabeth García i Marrasé recuerda que es el “(...) dios pacificador por excelencia del panteón romano”<sup>1274</sup>. En su mano izquierda porta un cetro y un juego de llaves “(...) que deben asegurar que el templo de Jano permanezca cerrado para garantizar los tiempos de paz”<sup>1275</sup>, considera esta autora.

Es inevitable conectar ese cariz con la consecuencia que la victoria tunecina de 1535 trajo para Italia, y con las propias analogías vinculadas a *Carlos V y el Furor*, como se expuso, ya que al desterrarse la amenaza islámica de la puerta sur de Italia se impuso durante un cierto periodo el sentimiento inmediato y eufórico de haber alcanzado la paz.

De ese Noé bifronte desciende Cam, sincretizado con Zoroastro. Esta unión, opina García citando a Alonso de Villegas:

---

<sup>1272</sup> “(...) en la que había llevado a los antepasados suecos hasta el Diluvio, y nombró primer rey de Suecia al nieto de Noé, Magog, sumando así 143 reyes en total”. Traducción propia. Vibeke Woldbye, “Flemish Tapestry Weavers in the Service of Nordic Kings”, en *Flemish Tapestry Weavers Abroad. Emigration and the Founding of Manufactories in Europe*, editado por Guy Delmarcel (Lovaina: Leuven University Press, 2002), 106.

<sup>1273</sup> Signatura RES/265

<sup>1274</sup> Elisabeth García i Masarré, “El antiguo Egipto en el horizonte coleccionista de Felipe II. El caso paradigmático de la *Genealogia Illustrissime Domus Austriae* de 1536”, en *II Encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Félix Labrador Arroyo (coord.) (Madrid: Ediciones Cinca, 2015), 736.

<sup>1275</sup> *Ibid.* 737.

(...) recogía la idea extendida en el imaginario del Quinientos [de] que las artes oscuras y mágicas habían surgido de la mano de Caín y habían sobrevivido tras el Diluvio gracias al «maldito Cham, hijo de Noé, llamado también Zoroastro, el qual nombre tomó de Astra por averse dado al Arte Mágica y a la Astrología Judiciaria»<sup>1276</sup>.



**Fig. 185.** Noé-Jano bifronte. Detalle de la *Genealogia illustrissime Domus Austri[a]e...*, ca.1536.

**Fuente.** Biblioteca Nacional de España, Madrid.

A partir de ahí, en la genealogía de los antepasados carolinos vuelve a aparecer Osiris, como ya se expuso por parte de Friedrich Edelmayer. La descripción que se hace en la *Genealogia* lo caracterizan por sus notables conocimientos agrícolas y grandes aportaciones al desarrollo de técnicas y labores.

De él no descenderá Horus, sino Hércules el Egipcio, libertador de tiranos –“cum totam ferme Europam tyrannis exonerasset”-, que aparece ataviado con la piel del león de Nemea.

---

<sup>1276</sup> *Ibid.* 738.



**Fig. 186.** Osiris y Hércules enmarcados en el árbol genealógico. Detalle de la *Genealogia illustrissime Domus Austriacae...*, ca. 1536.

**Fuente.** Biblioteca Nacional de España, Madrid.

¿Por qué se opta, en este caso, por representar a un Hércules hijo de Osiris, y no de Zeus, como sucede habitualmente con el héroe de Tebas? Elisabeth García lo explica:

(...) los *Commentaria* de [Annio de] Viterbo establecían que el Hércules hijo de Osiris era el verdadero antepasado de los españoles, lo que permitía prescindir de intermediarios grecorromanos (...). A diferencia del Heracles griego, el Hércules egipcio partía inicialmente de Egipto, desde donde iba a lugares como Italia y Francia, para después dirigirse a Asia Menor y fundar Troya, no sin antes haberse detenido en la Península ibérica. Por consiguiente, como Hércules el egipcio había venido a España unos mil años antes que el tebano, la Monarquía española tenía una antigüedad y una supremacía por encima de Grecia y Roma. Una preeminencia hispánica que todavía seguiría vanagloriada en el siglo XVII por autores como Prudencio de Sandoval, al considerar que «ansí Troya como Roma fueron fundadas por sangre Española».<sup>1277</sup>

Después, la genealogía pasa por Príamo; Antenor, fundador mítico de Venecia; Diocles, rey de Faras, así como por un amplio número de reyes francos, entre ellos Clodomiro o Childeberto, y de algunos duques de Austria, para culminar en Carlos V y, tras él, en cuatro virtudes que o bien definen su gobierno, o bien quedan garantizadas por su reinado: la justicia, la fortaleza, la templanza y la prudencia. Todas ellas escoltando el escudo

<sup>1277</sup> *Ibidem*, 733.

imperial del águila bicéfala, circundado por el Toisón de Oro y donde también figuran las columnas de Hércules y el lema “Plus Oultre”, en su versión francesa.



**Fig. 187.** Carlos V en un tondo, vistiendo los atributos imperiales; a la derecha, las cuatro virtudes cardinales enmarcan el escudo imperial. Detalle de la *Genealogia illustrissime Domus Austriacae*, ca. 1536.

**Fuente.** Biblioteca Nacional de España, Madrid.

El segundo árbol que recoge la *Genealogia* parte de Hugo Capeto y concluye en Felipe I de Castilla, padre de Carlos, haciendo por tanto un recorrido más ajustado a la realidad histórica a través de reyes francos y duques de Borgoña. Gracias a este singular obsequio pontificio, Carlos ve legitimada su posición no sólo mítica, sino también política, al contar con antepasados en las dinastías más poderosas de la Europa del momento.

La argumentación genealógica que aporta esta obra resulta muy similar a otras dos que hemos consultado.

Una es la *Epitome regii ac vetustissimi ortus Sacrae Caesareae ac Catholic[a]e Maiestatis ... Dn. Ferdinandi Vngariae ac Bohemiae Regis*, creación bibliográfica que Hieronymus Gebwiler (1530), cronista de los archiduques austriacos desde la década de los 20, dedica a Fernando, hermano de Carlos V, rey de Bohemia y también futuro emperador. Se trata de una obra eminentemente textual, aunque su línea argumentativa coincide en gran medida con la *Genealogia*: “(...) es evidente que el artista iluminador [de esta última obra] se inspiró en el libro de Gebwiler (...) al menos en lo que respecta

a los ancestros de mayor antigüedad”, certifican Mínguez y Rodríguez<sup>1278</sup>. En efecto, tras el prefacio y otros textos dedicatorios, la obra arranca con un Noé-Jano bifronte como antepasado más remoto, al que siguen en este orden Cham, Osiris y Hércules. La descripción de cada uno de ellos se extiende conforme el autor se va acercando a su momento presente.

La otra obra es la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, ya mencionada, de Fray Prudencio de Sandoval. Aquí, la principal diferencia estriba en que no se parte de Noé, sino de Adán, aunque a través de aquél, y de su hijo Cam, el árbol genealógico también se detiene en Osiris y Hércules, aquí denominado Hércules Libio y de quien se añade que “floreció en España”<sup>1279</sup>.

Por otra parte, el entronque habsbúrgico con la monarquía hebrea “(...) los legitimaba herederos del reino de Jerusalén, título con un enorme valor simbólico que relacionaba a la casa de Austria con la mítica casa de David”<sup>1280</sup>, en palabras de Miguel Sánchez Rubio. Sin embargo, parece que la vinculación con Israel es algo más reciente, y procedería, según Virgilio Bermejo, del matrimonio acaecido en 1227 entre Federico II Hohenstaufen y Yolanda de Jerusalén, hija de María de Montferrato y de Juan de Brienne, emperador latino de Constantinopla y rey de Jerusalén, “(...) pasando el título, tras sucesivas vicisitudes, a Pedro de Aragón en 1258 y tras la unión de Aragón y Castilla a los reyes hispanos”<sup>1281</sup>, asevera este autor.

Luis Arciniega añade que los cenotafios tanto de Carlos V como de Felipe II ubicados en El Escorial mostraban el orgullo de ambos monarcas ante una herencia tan sublime<sup>1282</sup>. Como pudo observarse en la genealogía que Jörg Kölderer elaboró para Maximiliano I, uno de los integrantes de la misma es Godofredo de Bouillón, que aparece ataviado con la cruz de Jerusalén, luciéndola asimismo en el motivo heráldico que porta su escudo.

¿Cuál es el sentido analógico de una genealogía? Entendemos que posee una relevancia externa, hacia los públicos ajenos a la corte, y otra interna, hacia el monarca y los miembros de su dinastía. Cuando en su visita a Roma de 1536 Carlos V recogió de manos

---

<sup>1278</sup> Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo...*, 179.

<sup>1279</sup> Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos...*

<sup>1280</sup> Miguel Sánchez Rubio, “In sapientia potestas...”, 44.

<sup>1281</sup> Virgilio Bermejo Vega, “Acerca de los recursos de la iconografía regia...”, 165.

<sup>1282</sup> Luis Arciniega, “La cultura visual en un nuevo engranaje político: el caso del reino de Valencia en torno a las Germanías”, en *El advenimiento de la Casa de Austria a los reinos hispanos*, editado por Emilio Callado Estela (Madrid: Dykinson, 2021), 240.

de Paulo III la *Genealogia illustrissime Domus...*, no sólo estaba recibiendo un obsequio en forma de obra de arte; también un mensaje de doble naturaleza: cuáles eran sus raíces (legitimación dinástica) y qué principios debían iluminar su acción política, recurriéndose para ello a ejemplos concretos de antecesores suyos.

Prueba de que se trataba de algo más que un obsequio es, como explica Elisabeth García, el destino que el jefe de la Casa de Habsburgo otorgó al regalo papal: lo entregó a su hijo y heredero, “(...) un jovencísimo príncipe Felipe, de tan sólo diez años de edad”<sup>1283</sup>, que lógicamente estaba en pleno periodo formativo y llamado a ocupar un puesto relevante en esa genealogía. Sería, en cierto modo, un espejo de príncipes.

Como conclusión de este apartado, es importante reflexionar sobre si estas creaciones son analogías, ejemplos, modelos o ilustraciones. Descartamos que se trate de ilustraciones, ya que la función ilustrativa sólo puede ser compatible con una línea temática (se ilustran la bondad, la lealtad o el valor), pero no cronológica. Aquí se mezclan una serie de casos en, supuestamente, estricto orden temporal, y es el lector-espectador, miembro de la Casa de Austria o ajeno a ella, quien de manera inductiva llega a conclusiones sobre los valores que la caracterizan: porque, salvo excepciones, las genealogías no se limitan a reflejar sucesos dinásticos, sino que además persuaden acerca de los atributos presentes en quienes forman parte de estas familias.

A nuestro juicio, las genealogías son una mezcla de analogías, modelos y ejemplos. Dado que estos últimos se forman cuando el contenido semántico no difiere en el Tema y en el Foro, parece lógico que estas creaciones donde el Foro es un gobernante (rey o emperador, en este caso) y el Tema (elíptico) es otro, la consideración de ejemplo no suscitaría dudas, a priori.

Sin embargo, no creemos que sea así. De hecho, entendemos que no son Foros equiparables Felipe I de Castilla, Juana I de Castilla o incluso Maximiliano I, de un lado, y Constantino, Carlomagno o San Luis IX de Francia, de otro. Cuando el Foro se convierte en mito, bien porque el protagonista hizo una gesta sin precedentes, bien porque fue canonizado, se rompe ese equilibrio entre Tema y Foro propio del ejemplo y entraríamos en el terreno de la analogía. El modelo, por su parte, es un *ejemplo virtuoso*, una figura algo más transversal donde se tiene presente la virtud humana, no la acción de

---

<sup>1283</sup> Elisabeth García i Marrasé, “El antiguo Egipto en el horizonte coleccionista de Felipe II...”, 729.

gobierno u otros rasgos similares; en este contexto genealógico, entendemos que puede ser un recurso perfectamente aplicable a los reyes santos.

Descartada la ilustración, pueden apreciarse las diferencias entre analogía y ejemplo en creaciones como las siguientes, donde los autores recurren a éste con intenciones legitimadoras, de continuidad dinástica y de transmisión de valores propios de la familia:



**Fig. 188.** Tablero de juego de mesa (backgammon). Roble, nogal, palo de rosa, palisandro, caoba y bronce. Hans Kels, 1537.

**Fuente.** Kunsthistorisches Museum, Kunstammer. Viena, Austria.

Como puede apreciarse en este tablero de *backgammon*, obra de Hans Kels fechada en 1537 (Fig.188), en torno al retrato ecuestre del archiduque Fernando de Austria, hermano del emperador, aparecen cuatro tondos con las imágenes de Carlos I de Borgoña, apodado

el Temerario y bisabuelo de Carlos V; el abuelo de éste, Fernando II de Aragón, apodado el Católico; Luis II de Hungría, también rey de Bohemia y esposo de María de Austria, hermana del César; y Vladislao II, rey asimismo de Hungría y de Bohemia y padre de Luis. Cuatro reyes de una misma familia a los que, a su vez, rodean escudos pareados de los territorios bajo control habsbúrgico y los atributos familiares de poder: escudo, anagrama y Toisón de Oro.

Aunque sin dudas los soportes más tradicionales para este recurso analógico se encuentran en medallas y monedas. Cuando en este ejemplar (Fig.189.1) se representa a Carlos, Fernando y Maximiliano, abuelo de ambos, fallecido casi dos décadas antes de su producción, o en ésta se plasma a un Carlos V en puertas de su abdicación junto al heredero, Felipe II (Fig.189.2), en realidad se está lanzando un doble mensaje a través de un ejemplo: de continuidad dinástica para el espectador externo, pero también de modelo a seguir para los tres gobernantes descendientes.



**Fig. 189.** Medallas de la dinastía habsbúrgica. Medallón con los bustos de Maximiliano I, Carlos V y Fernando I (Fig.189.1). Madera de boj y marco de latón. Atr. Veit Kels, 1536 (izq.) / Medalla de Carlos V y Felipe II (Fig.189.2), ca.1555, bronce fundido. Leone Leoni, ca. 1555 (der.).

**Fuente.** Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Viena, Austria (izq.) / Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

#### **8.4.2. Profetismo como vía legitimadora: el ejemplo de Fernando el Católico y su conexión con Carlos V a través de los breviarios**

La legitimidad davídica, desarrollada en un capítulo anterior, llega a Carlos V a través de vías diferentes, no sólo por una hipotética conexión dinástica de los Habsburgo, o de los Aragón-Trastámara, con los reyes de Israel a través de Godofredo de Bouillon, sino



también por el supuesto cumplimiento, en la persona de Fernando el Católico, de profecías que retrotraen esa conexión hasta el mismo rey David.

Opina Teófades Egido que el mesianismo ibérico “(...) nace principalmente de la doble herencia franciscano-joaquimita e imperialista de los países catalanes y de los reyes de Aragón”, añadiendo que títulos como vespertilio (murciélago, tomado del bestiario apocalíptico) o Nuevo David:

(...) bebían en profecías oscuras y, como armas de propaganda, trataban de conferir a emperadores, monarcas cristianos, reyes aragoneses, don Fernando, Carlos V, el aura sobrenatural y legitimadora de sus ambiciones frente al papa o a los poderes rivales<sup>1284</sup>.

Para comprenderlo, es imprescindible conocer la existencia de leyendas como la denominada ‘el Rey de los últimos días’, que según Henry Kamen se desarrolló por una combinación de ideas inspiradas por el abad calabrés Gioacchino da Fiore<sup>1285</sup> y de vaticinios atribuidos a San Isidoro de Sevilla: “Las profecías hablaban de un rey mesiánico y emperador del mundo, conocido con nombres diversos como el Encubierto, el Murciélago y el nuevo David”<sup>1286</sup>, señala Kamen, incidiendo en las tesis ya expuestas de Egido.

Ese monarca conquistaría Granada, recuperaría Jerusalén para el cristianismo y un candidato suyo ocuparía el trono papal: “No se necesita mucha imaginación para ver que las señales parecían apuntar a Fernando de Aragón”, sentencia este autor. Abuelo y por tanto ascendiente muy directo del emperador Habsburgo.

En línea muy similar, aunque con el componente local fortalecido, Nieto Soria recuerda que en 1486 Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz y uno de los jefes militares de los Reyes Católicos durante la posterior toma de Granada, expuso haber recibido de un sabio

---

<sup>1284</sup> Teófanos Egido, “Historiografía del mesianismo en la España moderna”, en *Política y cultura en la época moderna...*, 468.

<sup>1285</sup> Para obtener más información sobre la biografía y el sistema profético de este personaje, así como para conocer específicamente en su influencia en la Sevilla de la Edad Moderna, consúltese Antonio González Polvillo, *La Congregación de la Granada. Profecía y milenarismo en la Sevilla del Renacimiento y Barroco* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2022), 27 y ss.

<sup>1286</sup> Henry Kamen, “Fernando el Católico, el absolutismo y la Inquisición”, en *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.) (Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2014), 25.

una colección de profecías de San Juan y San Isidoro con referencias a los monarcas reinantes:

En ellas se establecía correspondencia entre la obra política de Fernando III y la que se auguraba para Fernando V (...) Este monarca sería un “Nuevo David”, muy virtuoso y que emularía al rey David del Antiguo Testamento<sup>1287</sup>.

Los usos proféticos y propagandísticos del rey de Judá se ponen de manifiesto en el propio *Misal-Breviario de Fernando el Católico*, depositado en la Biblioteca Apostólica Vaticana de Roma<sup>1288</sup>, realizado en Nápoles y considerado por Javier Docampo un importante precedente del *Breviario de Carlos V*, ya tratado, y con el que comparte la singularidad de servir tanto para la oración privada del Oficio como para la celebración pública de la misa; por ello solían utilizarse como libros litúrgicos de viaje<sup>1289</sup>.

Carmen Morte explica que su programa ideológico-iconográfico “(...) busca ensalzar las virtudes de Fernando el Católico como buen monarca, pacificador y protector de la cristiandad”<sup>1290</sup>, y para ello en una de sus ilustraciones (f.2v, fig.190.1) se presenta al aragonés como nuevo Augusto, representado “(...) junto a la Sibila Tiburtina (...) que tuvo la visión del Nacimiento de Cristo”, mientras que en otra (f.111v, fig.190.2) aparece en compañía de David, con quien conforma una escena de exaltación eucarística: figura que en un acto supino de devoción ante el Santísimo Sacramento, se descubre depositando sobre el suelo su corona y el salterio que le caracteriza.

---

<sup>1287</sup> José Manuel Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)* (Madrid: EUDEMA Universidad, 1988), 74.

<sup>1288</sup> ms. Chigi C VII 205, disponible en <[https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Chig.C.VII.205/0113](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.C.VII.205/0113)> [Consultado:11/10/2021].

<sup>1289</sup> Javier Docampo, “El Breviario...”, 31.

<sup>1290</sup> Carmen Morte García, “La imagen de Fernando el Católico en el Arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)”, en *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte...*, 327.



**Fig. 190.** Ilustraciones del Misal Breviario de Fernando el Católico; a la izquierda (Fig.190.1), el monarca aragonés junto a la Sibila Tiburtina (f.2v); a la derecha (Fig.190.2), junto al rey David en una escena de exaltación eucarística (f.111v).

**Fuente.** Biblioteca Apostólica Vaticana, DigiVatLib. Roma, Italia.

Sin embargo, el elemento más relevante para nuestro análisis es una filacteria que enmarca la escena y donde se lee un fragmento del salmo 71 (Fig.191), probablemente compuesto según Maximiliano García Cordero para la entronización de un rey<sup>1291</sup>.



**Fig. 191.** Detalle del rey David rodeado por una filacteria con un fragmento del salmo 71.

**Fuente.** Biblioteca Apostólica Vaticana, DigiVatLib. Roma, Italia.

<sup>1291</sup> Maximiliano García Cordero, “Comentarios al salmo 71, I-II”. Referencias extraídas de <<http://www.franciscanos.org/oracion/salmo071.htm>> [Consultado:11/01/2021].

Se trata, concretamente, del versículo 16: “Erit firmamentum in terra in summis montium s[uper] e[xtolletur] s[uper] L[ibanum] f[ructus] e[ius] et flore bunt de civitate sicut faenum terrae”<sup>1292</sup>. Forma parte de una composición estrófica que aglutina, según Gonzalo Flor y Joaquín Menchén, una relación de las prosperidades y dichas que el pueblo pide a Dios para el nuevo monarca: “Estas bendiciones constituyen el programa ideal de gobierno”, opinan ambos biblistas, destacando entre su contenido el deseo de un gobierno justo y pacífico, la protección de los pobres y desfavorecidos, la fertilidad de los campos y el bienestar del pueblo<sup>1293</sup>.

Morte completa su interpretación efectuando una lectura *fernandina* de la filacteria, y sentenciando que “(...) la llegada del rey prometido colmará a la tierra de riquezas y dones, en clara alusión a Fernando el Católico (...)”<sup>1294</sup>.

Además, García Cordero considera que esta composición estrófica, de carácter mesiánico, debe leerse a tenor del Pacto Davídico, establecido por Dios con Israel y reflejado como ya se ha expuesto en versículo 7 del *Segundo Libro de Samuel*: “El rey e hijo de rey es el heredero de la gloriosa promesa, que transmitirá a sus herederos hasta llegar aquel para quien el trono eterno está reservado (Gn 49,10)”<sup>1295</sup>, manifiesta.

Así pues, la ilustración que nos ocupa presenta dos fortalezas analógicas considerables. Por una parte, es claro que el círculo propagandístico de Fernando persigue que David avale con su presencia los valores propios del monarca, y para ello recurre a lo que Émile Bréhier denomina *correction d'image*, o corrección de imagen, desplazando cronológicamente al de Judá hacia la coexistencia con el aragonés; y por otra, mediante una analogía por presencia o proximidad, con la yuxtaposición en un mismo plano y en una misma escena de Fernando V y del progenitor de Salomón, se logra una trasposición de valores, de manera que el Rey Católico se hace partícipe de ese programa ideal de gobierno que, en palabras de los autores citados, sólo es posible sobre la base del Pacto Davídico, y que figura esbozado en la filacteria davídica. Por consiguiente, la presencia de David y de la Sibila, en este caso, es el recurso que logra generar ese efecto transmisor.

---

<sup>1292</sup> La traducción, de acuerdo con La Casa de la Biblia, sería: “Que haya abundancia de trigo en esta tierra, que ondee hasta la cima de los montes, que dé fruto como el Líbano (...)”.

<sup>1293</sup> Notas explicativas sobre el citado salmo, en la edición de *La Biblia* que manejamos, 1.095.

<sup>1294</sup> Carmen Morte García, “Introducción”, en Jerónimo Zurita, *Historia del Rey Don Hernando el Cathólico, De las empresas, y ligas de Italia, cuya edición príncipe es de Zaragoza, 1580* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1999), edición facsímil.

<sup>1295</sup> *Ibidem*

Carlos V era, sin dudas, conocedor de estos valores proféticos: algo que se pone de manifiesto, nuevamente, en el *Breviario* de El Escorial, y en cuyo folio 165v aparece una reveladora ilustración del César encabezando a un ejército cristiano (Fig.192). Monta un caballo blanco, como el apóstol Santiago cuando es representado iconográficamente como guerrero contra las huestes islámicas, mientras recibe las llaves de la ciudad de Granada de manos del rey Boabdil.

Este anacronismo es, desde la perspectiva retórica, una perfecta metáfora; fenómeno que se produce cuando el Tema se transmuta en Foro, ocupando su lugar (A es B). Aquí, Carlos (Tema) usurpa el puesto que la historia otorgó a su abuelo Fernando (Foro); además, ciñéndonos exclusivamente a la presencia simbólica de las llaves, también se registra una analogía mediante la incorporación de elementos, pues existe una alteración en el supuesto Tema (una conquista carolina que nunca llegó a producirse) mediante la inclusión de este objeto, propio del Foro (Boabdil las entrega a los Reyes Católicos). Con ambas iniciativas, la intencionalidad es clara: el joven monarca de la dinastía Habsburgo recoge el testigo profético, y con él también el programático, de su abuelo Fernando.



**Fig. 192.** *Breviarium Caroli V Imperatoris*, f. CLXV v. Carlos V recibiendo las llaves de Granada.

**Fuente.** Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España.

Por consiguiente, y a diferencia de lo que sucede con los árboles genealógicos, aquí serán los vaticinios proféticos el elemento que legitime al monarca y a la dinastía de la que forma parte, estableciéndose una conexión analógica entre los antepasados de Carlos V por la rama materna y el monarca israelita sobre la base de un atributo indispensable: el cumplimiento del plan de Dios, que tanto en el caso de David como del César implicaba luchar contra los enemigos de la fe verdadera.

## 8.5. Metáforas

Como se ha expuesto en el apartado anterior, la analogía condensada o metáfora sucede cuando la identificación entre el Tema y el Foro es tal, que aquél ocupa la posición de éste. Ya no funciona la fórmula analógica clásica de A es a B como C a D, sino que A pasa a ser B. Para que se produzca este fenómeno, como ya explicamos citando a Lausberg, debe existir al menos una *similitudo* entre ambos términos, y cumplido ese requisito las posibilidades son casi infinitas.

La metáfora se caracteriza asimismo por tener la *virtus brevitatis*, y como la han definido diversos autores, entre otros Breton, Perelman o el propio Lausberg, llega a convertirse en una analogía condensada, una elipsis de la analogía.

Aplicando estos principios a la materia que nos ocupa, hallamos una metáfora modélica en el capítulo “Introducción a la historia de los siete cesáres de la augustissima Casa de Austria (...)” que, a modo de epílogo, el padre Basilio Varen de Soto incluye en la *Historia imperial y cesárea...*, de Pedro Mexía. Cuando el clérigo describe la muerte y enterramiento de Carlos V en Yuste, lo hace con estas palabras:

Mandòfe depofitar en su mismo Conuento, debaxo del Altar mayor, de donde le facò fu hijo Felipe Segundo, para colocarle en el Real Sepulcro del Efcurial, edificado deste fabio Salomõ, en honra de aquel victoriofo Dauid<sup>1296</sup>.

Como puede apreciarse, el autor no recurre a fórmulas de asociación, sino de asimilación: el jefe de la Casa de Habsburgo deja de actuar “valiente como David” o de ser “semejante

---

<sup>1296</sup> Basilio Varen de Soto, “Introducción a la historia de los siete cesáres de la augustissima Casa de Austria (...)”, en *Historia imperial y cesárea en que sumariamente se contienen las vidas y hechos de todos los Emperadores, desde Julio Cesar, hasta Maximiliano Primero*, de Pedro Mexía (Madrid: Por Melchor Sánchez, 1655), 628.

a David”, para pasar a ser, directamente, “aquel victorioso Daud” mientras que en el caso de su hijo Felipe ocurre lo propio cuando se convierte en “[d]efte sabio Salomō”.

La mayoría de los recursos metafóricos que hemos hallado son de carácter icónico, visuales; sin embargo, el empleo de este recurso tampoco fue una ocurrencia habsbúrgica, sino que contaba, por el contrario, con una amplia tradición. Así lo explica Elena Castillo:

La metaforización plástica de los mitos adoptó a partir de mediados del siglo II d.C. un código directo de representación que consistía en la inclusión de un retrato real en el cuerpo del héroe o dios con el que se trataba de comparar, o bien de incluir a la persona dentro de una escena mítica, de tal manera que los que veían la imagen podían asociar la escena presentada por el mito con la realidad del personaje ‘intruso’<sup>1297</sup>.

Asimismo, esta autora puntualiza que en la interpretación de estas obras para captar el mensaje no actuaba de manera literal ni automática: “Era necesario hacer abstracción (...)”, señala, añadiendo: “Lo importante en el proceso de decodificación eran las implicaturas comunicadas, es decir, todo lo sugerido a través del mensaje (...) y las inferencias realizadas por el receptor, gracias al conocimiento de un contexto determinado”<sup>1298</sup>. Esa realización de inferencias a la que alude Castillo es un rasgo común, y necesario, para el correcto funcionamiento de cualquier recurso analógico.



**Fig. 193.** Adoración de los magos, obra de Lucas Giraldo y Juan Rodríguez, ca. 1531-1536. Trascoro de la catedral de Ávila, España.

**Fuente.** Fotografía realizada por el autor de este estudio.

<sup>1297</sup> Elena Castillo Ramírez, “La metaforización de las virtudes del buen gobernante como forma de propaganda política...”, 431.

<sup>1298</sup> *Ibidem*, 432.

El empleo de las metaforizaciones icónicas por parte del sistema propagandístico carolino fue relativamente frecuente. Puede apreciarse en este grupo escultórico situado en el trancoro de la catedral de Ávila (Fig.193), y realizado entre 1531 y 1536 por Lucas Giraldo y Juan Rodríguez. En una de las siete escenas de que consta el programa iconográfico desarrollado, y que narra la infancia de Jesús, se representa la Epifanía o adoración de los magos. Víctor Mínguez la describe con estas palabras:

(...) a la izquierda contemplamos a la Sagrada Familia en el pesebre; a la derecha aparece Melchor arrodillado, tras él Baltasar inclinándose -negro, como el paje que le acompaña-, y cerrando la composición un joven Gaspar erguido, el único personaje que viste ropas renacentistas y que sin duda representa al emperador Carlos<sup>1299</sup>.

Esta misma escena, con Carlos V ocupando el lugar de Gaspar, se repite en la pintura (Fig.194) de Marco Cardisco (ca.1485-1542) que se conserva en el Museo Civico di Castel Nuovo, en Nápoles: “(...) llama la atención el contraste entre el fondo convencional de la Sagrada Familia y el realismo de los tres reyes, ninguno de los cuales luce la barba (...)”, señala Carlos José Hernando Sánchez, que concluye: “La exactitud de los rostros, inequívocos retratos, alcanza un grado de identificación inconfundible en la figura del rey que permanece de pie a la derecha y al que presta su imagen el joven Carlos V”<sup>1300</sup>.

Para este autor, esa suplantación de identidades guarda relación con “(...) un programa de legitimación dinástica cuya clave se encuentra en las figuras de los otros dos reyes, tradicionalmente asociados con dos monarcas de la dinastía aragonesa de Nápoles”<sup>1301</sup>.

Hernando Sánchez asegura que “(...) hasta ahora no ha habido unanimidad en su identificación”<sup>1302</sup>, si bien Víctor Mínguez, al describir este óleo sobre tabla, explica que

---

<sup>1299</sup> Víctor Mínguez, “El emperador Carlos V en Belén. El cortejo de los Reyes Magos y las epifanías habsbúrgicas”, en *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Sandro de María y Manuel Parada López de Corselas (eds.) (Bologna: Bononia University Press, 2014), 132.

<sup>1300</sup> Carlos José Hernando Sánchez, *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V. La consolidación de la conquista* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 35.

<sup>1301</sup> *Ibidem*, 36.

<sup>1302</sup> *Ibidem*



los magos “(...) aparecen representados con los rasgos y las indumentarias de los reyes aragoneses de Nápoles Ferrante I, su hijo Alfonso II y Carlos V”<sup>1303</sup>, quien por cierto acababa de ser elegido emperador del Sacro Imperio Romano Germánico si se da por buena la fecha de 1519 para la confección de esta obra.



**Fig. 194.** Marco Cardisco ‘Il Calabrese’, Adorazione dei Magi (ca.1519). Museo Civico di Castel Nuovo, Nápoles, Italia.

**Fuente.** <[www.napoliaragonese.it](http://www.napoliaragonese.it)>

Son varias las razones que según Mínguez pueden esgrimirse para entender estas apariciones del Habsburgo junto al portal, estrategia propagandística que ni fue original en el caso de Carlos, pues se conservan obras del mismo tipo con Maximiliano I y Fernando el Católico, ni tampoco en el de su familia, ya que, como recuerda este autor, éstas coinciden en el tiempo “(...) con diversas representaciones florentinas de miembros

<sup>1303</sup> Víctor Mínguez, “El emperador Carlos V en Belén...”, 126.

de la familia Medici<sup>1304</sup> y Strozzi (...)”<sup>1305</sup>. Sin embargo, todas se encuadran “(...) en una estrategia ideológica, dinástica y propagandística de un linaje de príncipes cuya pertenencia a la Orden del Toisón de Oro les impulsaba a soñar con la reconquista de Tierra Santa (...)”<sup>1306</sup>, asegura. Argumento, por tanto, de tintes caballerescos.

A éste se sumarían el reconocimiento de Fernando el Católico como rey de Jerusalén por parte de Julio II (1510), título que heredaría Carlos; la evocación del espíritu humanista-renacentista, ya que la unión de los magos y lo sacro sintetizaría en una sola imagen “(...) la tan perseguida *concordatio* entre el dogma de la Iglesia católica y la cultura antigua pagana”<sup>1307</sup>; la plenitud del Imperio Romano Cristiano “(...) en cuanto a la unión del poder sagrado con la soberanía imperial”, e incluso la identificación de Carlos-Gaspar con Europa “(...) consecuencia de la moderna identificación metafórica de estos tres personajes con las tres razas y los tres continentes (...)”<sup>1308</sup>, algo que en cierto modo refuerza el papel de Carlos como soberano imperial y, por consiguiente, titular del poder temporal en Occidente.

A partir del siglo XVII se sumará un nuevo argumento gracias al monje y polígrafo Juan de Caramuel y Lobkowitz, (1606-1682) que en su *Declaración mystica de las armas de España invictamente belicosas* (1636) establece una, a su juicio, incuestionable vinculación entre el origen de los magos de Oriente y España:

Dice este diuino testimonio [las Sagradas Escrituras], que el vno de estos Reyes sabiamente Santísimos, lo era de Tharfis, el otro de Arabia, y el tercero de Saba (...) Del primero por lo menos fue, que fue Español, porque la Prouincia de Tharfis es España (...) Los otros, pues que vinieron juntos, era fuerza lo fueren de algunas Prouincias Españolas, o por lo menos no distantes de España. Si miramos la edicion Hebrea (...) dice que los Magos vinieron por Cadiz (...) que es vn puerto celebre de España (...)”<sup>1309</sup>.

Además del relieve y de la tabla al óleo descritos, existe un tercer formato en el que Carlos de Habsburgo es representado en la escena de la Epifanía, siempre encarnando al rey

---

<sup>1304</sup> Por citar un ejemplo, existen numerosas publicaciones científicas y divulgativas en torno a la identidad de los magos que conforman la cabalgata pintada al fresco en la capilla del Palazzo Medici-Riccardi (Florencia), obra de Benozzo Gozzoli en la segunda mitad del Quattrocento. Ver Diego Suárez Quevedo, “Arte, religiosidad, política y renovado humanista en el Quattrocento florentino. Reflexiones sobre la capilla del palacio Medici-Riccardi”, *Anales de historia del arte* 9 (1999): 105-146.

<sup>1305</sup> Víctor Mínguez, “El emperador Carlos V en Belén...”, 126.

<sup>1306</sup> *Ibidem*

<sup>1307</sup> *Ibidem*, 27.

<sup>1308</sup> *Ibidem*

<sup>1309</sup> Juan de Caramuel y Lobkowitz, *Declaración mystica de las armas de España invictamente belicosas* (Bruselas: En casa de Lucas de Meerbeque, 1636), 36-37.

Gaspar. Se trata de una de las miniaturas del *Breviarium Caroli V Imperatoris* (f183v), obra del Maestro del Breviario de Carlos V, donde María, enmarcada ante un arco de medio punto, aparece sentada en un trono sosteniendo al Niño en su regazo: “Hay que destacar aquí la sencillez del escenario arquitectónico, lejos de las fantasías classicistas habituales en la época (...)”<sup>1310</sup>, señala Javier Docampo. Melchor, de más edad, se arrodilla y depone la corona ante los pies de la Virgen, mientras que a su lado se erige Baltasar. Toda la franja derecha de la composición es ocupada por Carlos, que porta la corona imperial, el manto rojo y el collar de la Orden del Toisón de Oro (Fig.195).



**Fig. 195.** Epifanía del *Breviarium Caroli V Imperatoris*, miniatura realizada por el Maestro del Misal de Carlos V (ca. 1515-1535), f.183V.

**Fuente.** Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España.

<sup>1310</sup> Javier Docampo, “El Breviario de Carlos V: estudio del Códice y sus miniaturas” ..., 33.

Al margen de las metáforas que se conforman con Carlos V incorporándose a escenas como éstas, también hemos detectado otras. Una de ellas, donde Carlos aparece usurpando el papel de Fernando el Católico recibiendo las llaves de la ciudad de Granada, rendida ante las huestes cristianas, ya ha sido descrita, y forma parte, al igual que la anterior, del *Breviarium Caroli V Imperatoris*.

Asimismo, existe cierta controversia acerca de otra imagen imperial analizada: la de Ottaviano, que se ubica sobre la puerta de la sacristía de la Sacra Capilla del Salvador (Úbeda), y sobre la que aún no existe un consenso en torno a su identidad. Para Pablo Jesús Lorite, “(...) el orante de la izquierda desde nuestra versión es Carlos V (...)”, aunque después añade:

(...) es tan factible que sea Carlos V representando a Augusto recibiendo la visión del Dios verdadero que, al mismo tiempo, una representación de Octavio tomando la forma de Carlos indicando que se trata del nuevo emperador romano que se arrodilla ante la Madre del Dios al que adora y pretende que todos sus diversos reinos se unifiquen bajo la misma fe<sup>1311</sup>.

Incluso existen representaciones de santos con los rasgos fisiológicos del Habsburgo. Sucede, por ejemplo, en una tabla atribuida al círculo de Juan de Borgoña (ca.1517-1527) (Fig.196.1) que Ángel Aterido califica como retrato “divinizado a lo cristiano”<sup>1312</sup>, en el que “(...) su identidad [de Carlos] no tanto se enmascara, como se ensalza al atribuirle las virtudes del santo que representa”, y además señala que al aparecer vivo tras su asaetamiento, representa “(...) un momento de triunfo sobre los enemigos de la Fe”<sup>1313</sup>.

Un elemento permanentemente asociado a la propagandística carolina. También del primer tercio de esa centuria, y con temática idéntica, es una vidriera diseñada por Arnao de Vergara para la catedral de Sevilla (Fig.196.2).

---

<sup>1311</sup> Pablo Jesús Lorite Cruz, “Las representaciones de Carlos V del Sacro Imperio Germánico como emperador y como rey coronado”, en *Carolus. Primeros pasos hacia la globalización*, ed. Francisco Toro Ceballos et al. (Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2019). Extraído de <[https://cvc.cervantes.es/literatura/carolvs/carolvs\\_02/23\\_lorite.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/carolvs/carolvs_02/23_lorite.htm)> [Consultado: 13/10/2022].

<sup>1312</sup> Ángel Aterido, Ficha de “Carlos V como San Sebastián 1517-1527”, en *El linaje del emperador...*, 248.

<sup>1313</sup> *Ibidem*



**Fig. 196.** Carlos V representado como San Sebastián. De izquierda a derecha, óleo sobre tabla atribuido al círculo de Juan de Borgoña (Fig.196.1), y detalle de vidriera de la catedral de Sevilla donde San Sebastián es nuevamente representado con los rasgos de Carlos V (Fig.196.2). Ambas obras fueron ejecutadas en el primer tercio del siglo XVI.

**Fuentes.** <[www.pinterest.es/](http://www.pinterest.es/)> / <[www.catedraldesevilla.es/](http://www.catedraldesevilla.es/)>.

Sin embargo, no todos estos retratos corresponden a un mismo tipo. Friedrich Polleross alude a dos grupos; uno sería el criptorretrato, al que define como “(...) the inclusión of a portrait in a religious or historical painting such as the depiction of Count Philip of Solms as St. Sebastian on a winged altarpiece of 1520 by Lucas Cranach the Elder”; el segundo es calificado como retrato disfrazado o impostado, *disguised portrait*, “(...) a work which was conceived as a separate portrait assumes, through additional attributes an 'disguises', the character of a devotional or historical picture”<sup>1314</sup>.

Parece claro, de acuerdo con la tipología de Polleross, que las representaciones de Carlos V como San Sebastián corresponden a este segundo grupo de retratos disfrazados, mientras que las escenas relativas a la adoración de los magos se encuadrarían, desde nuestro punto de vista, entre los criptorretratos, aunque paradójicamente en los casos que hemos analizado el emperador suele ir vestido con ropajes propios de su tiempo, y

<sup>1314</sup> “(...) la inclusión de un retrato en una pintura religiosa o histórica, como la representación del Conde Felipe de Solms como San Sebastián en un retablo alado de 1520 obra de Lucas Cranach el Viejo”, “(...) una obra que fue concebida como un retrato separado asume, a través de atributos adicionales y 'disfraces', el carácter de una imagen devocional o histórica”. Traducción propia. Friedrich Polleross, “Between Typology and Psychology...”, 75-76.

elementos alusivos a su dignidad imperial, y por consiguiente su valor críptico se vería reducido, dado que la identificación del Habsburgo en el seno del conjunto resulta fácil.

En cualquier caso, ambos modelos responderían a la fórmula de la metáfora, ya que el monarca y el personaje bíblico se funden hasta tal punto que uno deja de ser el otro, y viceversa. ¿Es Gaspar o es Carlos V? Sea la respuesta una u otra, resulta incuestionable que A es B. Aun así, esta casuística no debe ser confundida con la inserción de elementos propios de otro contexto histórico-cultural en obras del presente: por ejemplo, cuando el César es representado como un general romano en *Los Triunfos de Carlos V*; ahí, el Habsburgo no deja de ser él, y por tanto nos hallaríamos ante el tipo de analogía que hemos definido como por inserción de elementos.

## **BLOQUE III. CONCLUSIONES Y BIBLIOGRAFÍA**

---



## 9. Conclusiones

---

## 9. Conclusioni



Para abordar algunas de las conclusiones más trascendentes que hemos alcanzado, hemos optado por sumar una selección de diez reflexiones breves a los asertos que aparecen diseminados a lo largo y ancho del documento. Con ellas tratamos de sintetizar algunas de las enseñanzas adquiridas durante nuestra investigación en torno a la propaganda carolina, y más concretamente a la analogía como recurso estratégico.

Asimismo, tratamos de dar respuesta a las hipótesis de partida y a los objetivos que nos trazamos en los primeros meses de trabajo. Son éstas:

### **1. El sistema propagandístico carolino: ni unipersonal, ni unidireccional ni descendente**

Un primer elemento reseñable es que el sistema propagandístico carolino no es ni unipersonal, ni unidireccional ni descendente; es decir, ni es la materialización de la voluntad única del César, ni atañen a un solo público o *stakeholder* (por ejemplo, el clero o la nobleza) ni, lo que a nuestro juicio es muy relevante, se dirige solo desde el gobierno imperial hacia los súbditos.

Desgranando cada uno de estos aspectos, hemos analizado la implicación de las ciudades en la difusión de mensajes ligados al César, a su figura y a su programa de gobierno, hallándose ejemplos notables no sólo en los aparatos efímeros de las entradas reales, sino también en el programa iconográfico de fachadas como las de los ayuntamientos de Sevilla y Tarazona o del arco burgalés de Santa María, así como en la extensa proliferación de motivos heráldicos presentes en edificaciones de toda índole.

También reflexionamos sobre la implicación difusora de la nobleza, que a través de ciertas familias filoimperiales, o al menos interesadas bien en presumir de cercanía con el monarca, bien en mantener una relación fluida con el Habsburgo, activaban, según se ha expuesto, la ‘caja de resonancia’ comunicativa y desde sus palacios o sus retratos difundían las bondades carolinas, de su acción de gobierno y los principales hitos de su reinado. Sirvan como muestra las respectivas Camera y Salone dei Giganti del Palazzo Te mantovano y de la Villa del Principe genovesa; las representaciones pictórica y escultórica de la coronación imperial en el Palazzo Vecchio florentino; los *affreschi* de

palacios veroneses Fumanelli, Ridolfi-Dalisca y Quaranta plasmando el desfile imperial posterior a la coronación boloñesa, etc.

Por lo que respecta a la multiplicidad de públicos, sin dudas las entradas reales constituyen el ejemplo más relevante, al tratarse de un evento en el que tomaban parte, de un modo u otro, todos los grupos sociales. El fragmento reproducido en el capítulo 4 de nuestra tesis, y que corresponde a un desfile acaecido en Sevilla en 1526, es buena muestra de ese carácter heterogéneo.

Asimismo, como se ha expuesto, el despliegue iconográfico que se producía para estos acontecimientos representaba, sin lugar a dudas, la acción comunicativa más intensa, multisensorial y heterogénea que recibía el grueso poblacional a través de canales diversos. Era, por consiguiente, una dotación de mensajes extensa e intensa que, parafraseando a Guy Debord, transformaba las ciudades en una sociedad del espectáculo y donde, sobre la base de lo analizado, podría concluirse que la famosa tríada informar, formar y entretener, atribuida al periodismo y a la comunicación de masas, ya estaba presente, de manera embrionaria, en eventos de esta naturaleza. Téngase en cuenta que, con respecto a la ciudad de Sevilla, y de acuerdo con Juan Ignacio Carmona:

“(…) en torno al 80% [de la población], estaba constituido por el bajo pueblo, tanto rural como urbano, amplísima mayoría a la que se denominaba “gente de pequeña manera o pueblo menudo”. Respecto al nivel de vida de esta masa popular, su horizonte económico no iba más allá de procurar satisfacer las necesidades básicas de cada día”<sup>1315</sup>.

Ciñéndonos a la ausencia del carácter unipersonal, es oportuno poner en valor el papel de la corte intra y extrafamiliar en la configuración comunicativa del gobierno carolino, en general, y analógica, en particular. En relación a la corte intrafamiliar, donde se contó con un precedente extraordinario en la figura de Maximiliano I de Habsburgo, abuelo de Carlos, destaca la relevancia de dos figuras femeninas, ambas gobernadoras de los Países Bajos, como se ha expuesto en el capítulo 5.6. de esta tesis.

La primera de ellas es María de Hungría, hermana del César, cuyos esfuerzos para sacar rédito propagandístico a la victoria de Mühlberg llevan a que Nancy F. Marino la defina como “(…) key figure in the campaign to capitalize on this victory through an organized

---

<sup>1315</sup> Juan Ignacio Carmona, “La pobreza cotidiana. Esplendor y miseria en el Siglo de Oro”, *Andalucía en la Historia* 44 (2014): 9 (art. del 8 al 13).

effort to memorialize the moment in various ways”<sup>1316</sup>; en el marco de este hito, María fue parte activa en la publicación de la crónica *Comentario de la Guerra de Alemania...*, obra del placentino Luis de Ávila y Zúñiga, así como de la configuración del retrato ecuestre “Carlos V en la batalla de Mühlberg”. También intervino en el recibimiento brindado al entonces príncipe Felipe en el palacio de Binche y, parafraseando a Miguel Falomir, fue “(...) junto a su hermano Carlos V, el más importante patrono de Leone Leoni en la corte imperial”<sup>1317</sup>, encargándole nueve esculturas destinadas al citado palacio, e imitando con ello una gran obra escultórica de trazas claramente propagandísticas que tuvo su origen en el seno de esta dinastía: el monumento funerario de Maximiliano I en la *Hofkirche* de Innsbruck.

La segunda figura fue Margarita de Austria, tía y tutora de Carlos, que creó en su residencia de Malinas “(...) una corte frecuentada por artistas, músicos e intelectuales”<sup>1318</sup>, como recuerda Ana Martínez-Acitores González. En esta tesis se han citado algunos nombres de poetas que pusieron sus plumas y su talento al servicio de la dinastía Habsbúrgica, como fue el caso de Sancho Cota. Margarita llegó a contar también con “(...) gran número de pinturas (unas 176), manuscritos y libros (en torno a 380), tapices (unos 130), esculturas (52), telas bordadas, estampas, dibujos, instrumentos científicos, exótica y muebles y vajillas de gran valor”<sup>1319</sup>, de cuyo potencial político y propagandístico, trascendiendo al meramente estético-artístico, parecía estar al tanto. Prueba de ello son las veinticuatro xilografías que encargó a Robert Péril sobre la coronación imperial de su sobrino.

Su influencia fue asimismo notable en el contenido del *Comentario de la Guerra de Alemania...*, señalando Marino que tal vez fuera responsabilidad suya la omisión del papel desempeñado en la contienda alemana por el duque de Alba: “Perhaps he [Luis de Ávila y Zúñiga] made a conscious effort to emphasize the Habsburg dynasty, as Carlos V’s aunt Margaret of Austria was keen to do”<sup>1320</sup>, señala.

---

<sup>1316</sup> “(...) figura clave en la campaña para capitalizar esta victoria a través de un esfuerzo organizado para conmemorar el episodio de varias maneras”. Traducción propia. Nancy F. Marino, “The ‘Romance of Carlos V’ and the Emperor’s imperial...”, 36.

<sup>1317</sup> Miguel Falomir, *El retrato del Renacimiento...*, 390.

<sup>1318</sup> Ana Martínez-Acitores González, “Arte y propaganda en la Casa de los Habsburgo: la colección americana de Margarita de Austria”, en *Boletín de Estudios Colombinos* 15 (2019): 188.

<sup>1319</sup> *Ibidem*

<sup>1320</sup> “Quizás él [Luis de Ávila y Zúñiga] hizo un esfuerzo consciente por enfatizar a la dinastía de los Habsburgo, como deseaba hacer Margarita de Austria, tía de Carlos V”. Traducción propia. Nancy F. Marino, “The ‘Romance of Carlos V’ and the Emperor’s imperial...”, 41-42.

La corte extrafamiliar también desempeñó un papel indispensable en la configuración propagandística e ideológica del gobierno. Ahí habría que citar en una primera fase a Erasmo de Rotterdam, quien a través de obras como su *Institutio Principis Christiani*, aunque no solamente ésta, alumbró la personalidad carolina y marcó una senda cuyo rastro es fácil seguir a través de las creaciones artísticas de Bernard van Orley, Jakob van Laethem o Conrad Meit, entre otros creadores<sup>1321</sup>.

También es oportuno recordar las aportaciones, sin duda menos transversales y con un carácter más puntual, de otros dos personajes: uno es el secretario de cartas latinas del emperador, Alfonso de Valdés, que como se ha expuesto en el apartado 4.1.2.1, crea con su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, centrado en el famoso Saco de 1527, lo que podríamos denominar un primer argumentario moderno en defensa del emperador, responsabilizando a Clemente VII y a la corte pontificia de la agresión bélica que ellos mismos sufrieron por parte de las huestes imperiales; el otro, abordado en el capítulo 7.3, es Francisco de los Cobos y Molina, secretario de Estado del César, quien sobre la puerta de la sacristía edificada en la iglesia panteón que construyó en su Úbeda natal, vinculó analógicamente al emperador con Augusto, aquí denominado Ottaviano, remarcando el carácter profético de su figura y de su reinado.



**Fig. 197.** Miembros del entorno del emperador que contribuyeron a confeccionar su sistema propagandístico. De izquierda a derecha, Alfonso de Valdés, Erasmo de Rotterdam y Francisco de los Cobos, obras respectivas de Jan Cornelisz Vermeyen (ca.1531, atr.), Matsys Quentin (1517) y Jan Gossaert (ca.1530-1532).

**Fuentes.** National Gallery of London (izq.), Gallerie Nazionali Barberini Corsini (centro) y J. Paul Getty Museum-Los Angeles (der.).

---

<sup>1321</sup> Desarrollamos con más detalles todos estos aspectos en Carlos Jesús Sosa Rubio, “Dominus dat sapientiam. Erasmismo y sabiduría como elementos vertebradores de la acción y de la imagen de Carlos V”, *Mirabilia Journal. Eletronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages* 34 (2022): 290-313.

Sin embargo, a la luz de las investigaciones desarrolladas en el marco de nuestra tesis, consideramos incuestionable que cortesano ajeno a la familia con mayor influencia en el devenir de la imagen carolina fue Fray Antonio de Guevara, consejero imperial y cronista, que según ya expusimos en la sección 7.1, pudo haber sentado las bases de la conexión analógica entre Carlos V y Marco Aurelio a través de *best sellers* de la época como *Relox de príncipes* o del *Libro Áureo de Marco Aurelio*. En 1521, el religioso cántabro fue nombrado, además, predicador del emperador. Algunos de sus sermones constituyen verdaderos ejercicios analógicos que conectan a Carlos V con gobernantes de la Roma clásica. Así sucede en éste, pronunciado en la festividad de la Epifanía, cuando ilustra con el ejemplo de emperadores los requisitos que Dios exige a reyes y gobernantes:

Loan los historiadores al Magno Alexandro, a Scipión Africano, a Marco Aurelio, al grande Augusto y al buen Trajano, los cuales no sólo no hacían fuerça a las mugeres libres, mas ni tocaban en las que captivaban, y de verdad fueron justamente loados de hombres virtuosos, porque mayor ánimo es menester para resistir un vicio aparejado que para acometer a un campo poderoso.

También acude a este recurso en el conocido como sermón de las alegrías, cuando pide al César clemencia tras su victoria en Pavía (1525):

Cuatro Emperadores ha habido deste nombre; el primero se llamó Carolo Magno; el segundo, Carolo el Bohemio; el tercero Carolo Calvo; el cuarto, Carolo Grosso; el quinto, que es Vuestra Magestad, querríamos que se llamase Carolo el Pío, a imitación del Emperador Antonino Pío, que fué el príncipe más quisto de todo el imperio romano.

Si aceptamos las tesis de Diane Bodart ya expuestas en el capítulo 7 sobre la “rivoluzione pilifera” carolina, en De Guevara podría estar además el origen de la transformación clásico-heroica de la imagen del Habsburgo que Tiziano llevaría a efecto a partir de la década de los años 30, previa por tanto a la transformación mítica que experimentó a través de “Carlos V y el Furor”, obra de Pompeo y de Leone Leoni.

Volviendo a Marco Aurelio, nuestras investigaciones nos permiten hallar en su figura dos fortalezas comunicativas importantes. De un lado parece claro que, de acuerdo con Bodart, fue el referente que Carlos necesitaba para transitar la senda que le llevaba desde ser el conde de Flandes hasta convertirse en un *dominus mundi*. Precisaríamos una figura transversal y apta para una Europa que hallaba en Roma su referente cultural común. De otro, integra cualidades propias de un caballero medieval, tal y como aparece descrito en De Guevara (y de hecho su representación más icónica lo plasma, precisamente, a lomos

de un caballo). Entendemos que en él reside, por tanto, la síntesis de los mundos medieval y moderno, por lo que tantas veces se ha llamado a Carlos figura de transición entre ambas dimensiones.

Es, por consiguiente, un punto de inflexión en el relato carolino, una piedra de toque estético y semántico, el engranaje que va desde el caballero tardomedieval hasta el icono moderno, de las tablas esquematizadas y policromáticas del Schloss Ambras Innsbruck o del taller de Van Orley hasta los bronceos manieristas de los Leoni.

## **2. ¿Una figura en conflicto con su tiempo? Su sistema propagandístico revela lo contrario**

Entendemos que el sistema propagandístico en torno a Carlos, y el uso de la analogía en particular, nos revelan a un jefe de la Casa de Habsburgo inmerso de lleno en la modernidad. Carlos era visto, según Giuseppe Galasso, “come un uomo in sostanziale conflitto col suo tempo”, señalándolo asimismo como “un cavaliere medievale d’altri tempi, un esponente dell’autunno medievale fiammingo-borgognone, molto più vicino al Carlomagno di sette secoli prima che a un Luigi XIV di un secolo e mezzo dopo”<sup>1322</sup>.

Sin embargo, pese al enorme respeto que sentimos por la indudable solvencia del profesor Galasso, humildemente pensamos que estar en conflicto con su tiempo o ser un caballero medieval de otras épocas, usando su propia terminología, no casa en absoluto ni con la sofisticación alcanzada por su sistema propagandístico, cuyos rasgos hemos detallado en los capítulos 2, 3 y 4 de esta tesis, ni con las creaciones artísticas que de él emanan, y a cuyo frente se encontraban creadores vanguardistas para la época y de primer nivel. La propaganda carolina no dudó en subirse al carro de la modernidad; en adaptar técnicas, métodos y recursos, la analogía entre ellos, para lograr en cada momento lo que mejor viniese, y más interesara, a la figura del César.

Carlos incluso demostró una conciencia clara, y una habilidad poco común, para manejar los motivos, los repertorios iconográficos y los estilos en función de a quién se dirigiese:

---

<sup>1322</sup> “Como un hombre en sustancial conflicto con su tiempo (...) un caballero medieval de otro tiempo, un exponente del otoño medieval flamenco-borgoñón mucho más cercano al Carlomagno de siete siglos atrás que a un Luis XIV de siglo y medio más tarde”. Traducción propia. Giuseppe Galasso, “Carlo V fra Europa e Mediterraneo”, 525.

es decir, sabía adaptar perfectamente la intencionalidad de su mensaje a la idiosincrasia de las audiencias. Lo demostró, por ejemplo, con la medalla diseñada por Hans Reinhardt el Viejo, y sobre todo en los ‘retratos parlantes’, como los denomina el profesor Falomir, que analizamos en el apartado 4.2.2.1 de nuestro estudio. Iban destinados a un público germánico y poco habituado, todavía, a las representaciones imperiales que Parmigianino y Tiziano habían empezado a gestar en el contexto italiano. Con ellos el Habsburgo retoma ropajes más propios de aquellos lares, vuelve a acentuarse su mentón y aboga, en consecuencia, por una estética más medieval y menos moderna.

Pudiera ser, no obstante, que existiese una divergencia entre el fondo de las políticas, la propia concepción del imperio o el constante recurso a tópicos de larga tradición, tal vez más medievales, y las formas empleadas para comunicar todo ello, cuya evolución resulta a nuestro juicio incuestionable. Esa diferencia fondo-forma convertiría a Carlos V, según nuestro criterio, en una figura aún más singular, atractiva y sorprendente, y la propaganda generada en torno a él, en un recurso de extraordinaria riqueza y, a veces, fácil de describir, incluso de decodificar, pero difícil de encasillar.

Sirva como ejemplo de ello la aludida escena mesiánica, que describimos en el apartado 7.3, de la aparición de la Sibila Tiburtina ante un Augusto-Ottaviano de singular parecido con Carlos V, a quien le anuncia la llegada de un Niño que le superará en poder. Esta representación, que corona la puerta de la sacristía de la capilla del Salvador, en Úbeda (Jaén), combina lo religioso y lo mitológico, y si bien tiene su origen en la época clásica sigue un patrón medieval en grado superlativo, ya que su fuente de inspiración es la *Legenda Aurea* de Jacopo della Voragine. Se trata, por consiguiente, de una creación que combina lo medieval y lo moderno, concebida para un edificio del mejor Renacimiento peninsular. Casi podría decirse que es una plasmación metafórica del propio Carlos V.

Los tópicos, obviamente, formaban parte del programa político del César, y en consecuencia su propaganda, con todos los recursos disponibles, cargaba sus tintas en ellos.

### **3. Es posible crear analogías con la gubia, el cincel y los pinceles**

En un delicioso ensayo titulado *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Rocío Sánchez Ameijeiras establece una sólida correlación

entre los recursos verbales o textuales y su plasmación en la piedra; algo que en modo alguno constituye una novedad, pues como ella misma manifiesta, la *Poetria Nova*, “(...) uno de los libros más leídos en la tardía Edad Media (...) que Godofredo de Vinsauf escribió en torno a 1210”, pone de manifiesto “cómo en los tratados medievales de Retórica se establecían comparaciones entre las artes visuales y la composición verbal, un procedimiento que los autores de entonces heredaron de sus ancestros romanos (...)”<sup>1323</sup>. No solo se trata, como demuestra esta autora, de trasladar relatos a un programa figurativo específico, sino de emplear para ello recursos que doten a éste de la oportuna intencionalidad. De utilizar, por consiguiente, una estrategia.

El uso de la analogía, como venimos defendiendo desde el propio título de esta tesis doctoral, es una estrategia abordada con unas intenciones propagandísticas y comunicativas muy concretas; algo que sin dudas no es una novedad del gobierno carolino, igual que la correlación artes visuales-composición verbal a la que alude Sánchez contaría, como ella misma explica, con ilustres precedentes antes de De Vinsauf. Sin embargo, y así lo explicamos en el capítulo metodológico de este estudio, carecíamos de trabajos donde estas creaciones analógicas se identifiquen como tales y se introduzcan en un contexto comunicativo.

Basándonos en las aportaciones clásicas de Aristóteles, Quintiliano o la pseudo-ciceroniana *Rethorica ad Herennium*, estudiadas en el capítulo 5, observamos claramente la presencia de analogías, ejemplos, ilustraciones o metáforas en los diálogos de Valdés, la poesía post-tunecina de Garcilaso e incluso en obras cuya trascendencia política hemos abordado, como *La lozana andaluza*. Sin embargo, creemos demostrar que entradas reales, breviarios, lienzos, esculturas, relieves, medallas y monedas o grabados no sólo configuran un sistema propagandístico de valor incalculable, sino que además recogen y proyectan dichos recursos ante las distintas audiencias. En ocasiones, como sucede con las polianalogías, un mismo soporte aglutina varios de ellos.

Hacemos, por tanto, una relectura de creaciones artísticas a la luz de esta realidad retórica y argumentativa. Además, mediante el empleo de un método inductivo<sup>1324</sup>, y tomando como referencia las aportaciones de numerosos especialistas, también hemos establecido una clasificación instrumental que, a nuestro juicio, agrupa a las analogías que hemos

---

<sup>1323</sup> Rocío Sánchez Ameijeiras, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval* (Madrid: Akal, 2014), 11.

<sup>1324</sup> Partiendo de la observación, alcanzamos conclusiones generales a través de casos particulares.



identificado, dando también cabida al resto de recursos conformantes de la familia analógica.

#### 4. Patrimonio analógico a la luz del hito

Ya en el capítulo 4.1 de esta tesis analizábamos la relevancia del hito como herramienta polifónica, es decir, cómo el entorno del emperador extraía partido propagandístico a episodios concretos, convirtiéndose éstos en eslabones del sistema carolino de comunicación y propaganda. El desarrollo de esta investigación nos ha permitido concluir, además, que el patrimonio analógico generado en torno al Habsburgo participa de esa misma estrategia. Así, citando tres ejemplos nucleares, observamos que el desembarco de Carlos en Génova (1529), y sus derivaciones artísticas, fraguaron como ya se ha expuesto una interesada analogía con el emperador Marco Aurelio; sin embargo, la Jornada de Túnez hizo que éste cediera el testigo analógico a Escipión, de manera que abundan las referencias a las guerras púnicas, a Aníbal-Barbarroja, a los cartagineses-otomanos y, por encima de todo, al nuevo Escipión, parafraseando a Checa y a Carrasco Ferrer.

Finalmente, la trascendencia de lo vivido en Mühlberg dio pie a la vertebración analógica del Habsburgo como un Julio César del Quinientos, que cruzó el Elba-Rubicón para sofocar una guerra civil y que, como recoge Luis de Ávila en sus *Comentarios...*, también se le atribuye una variante de la locución latina “veni, vidi, vici”, adaptada por el cronista, según expusimos en el capítulo 8.2, a la realidad religiosa del momento<sup>1325</sup>.

A nuestro juicio, esa ligazón de la analogía a cada episodio del sistema propagandístico refuerza la utilidad de ésta como estrategia en el seno del mismo, y como herramienta para trasladar a los públicos el relato propugnado en cada momento por la causa imperial.

---

<sup>1325</sup> “(...) y así dixo aquellas tres palabras de Cefar trocando la tercera, como un Principe Christianísimo debe hacer, reconociendo el bien que Dios le hace, y así dixo: Vine, y vi, y Dios venció”. Luis de Ávila y Zúñiga, *Comentario (...) de la guerra de Alemania...*, 291.

## **5. La analogía no siempre tiene un valor cronístico o descriptivo**

Lo expuesto en el apartado anterior no debe llevarnos a concluir que la analogía surge por oportunidad dados los rasgos físicos, el mensaje político o la acción de gobierno del personaje que vertebra el Tema de la misma, en nuestro caso Carlos V. Habrá pocas ocasiones en que esas conexiones Tema-Foro, es decir, de Carlos con el resto de los personajes a quienes se le vincula, sean naturales; de hecho, la mayor parte de las veces van a ser una opción forzada, un aprovechamiento de sucesos para buscar el efecto analógico. La analogía, en este caso, se convierte en estrategia para alcanzar un proyecto político, y por ello se fuerzan los atributos que vinculan el Tema al Foro.

En este contexto, si nos preguntamos qué tienen en común Marco Aurelio y Carlos V, Publio Cornelio Escipión y Carlos V, o el rey David y Carlos V, es fácil descubrir que las conexiones trascienden las evidencias de que ambos fueran emperadores, guerreros o monarcas; hay un deseo de estrechar esos vínculos, por razones estratégicas y de imagen, y la analogía es un ingrediente óptimo para alcanzar tal propósito.

## **6. Toda analogía es un relato, y éste se vertebra a través de atributos**

Es un error percibir a la analogía como un elemento puntual, sino que es un estado de opinión/percepción que termina imponiéndose, o al menos lo intenta, mediante representaciones de todo tipo (obras literarias, elementos efímeros de arquitectura, lienzos, grabados, etc.).

A diferencia de otros recursos, una de las fortalezas más importantes de la analogía reside en la capacidad multiplicadora de los elementos que la componen: los atributos. Por tanto es, por encima de todo, un relato donde el emisor cuenta al receptor que las conexiones entre Tema y Foro, por ejemplo entre Carlos V y David, se sustentan en el atributo 1 (ambos fueron elegidos tras superar varios descartes de quienes, según las normas, tenían más derecho que ellos); en el 2 (crearon unidades políticas sin precedentes en sus respectivos ámbitos) o en el 4 (Pacto Davídico, o compromiso de Dios para mantener sus linajes).

Todos en su conjunto confeccionan la analogía entre ambos personajes, y por ello son frecuentes las alusiones al rey de Judá en documentos carolinos, o la representación de ambos monarcas en analogías de proximidad, como pudo observarse al analizar el *Gestorum Caroli Quinti Romanorum Imperatoris* en el apartado 6.4.3; sin embargo, eso no evita que cada uno de los atributos pueda ser, asimismo, objeto de representación, multiplicándose por consiguiente las posibilidades de formulaciones analógicas. Dependiendo del personaje, las posibilidades se agotarán en mayor o menor grado.

También sucede cuando Carlos viaja a Sicilia, según explicamos en la sección 7.2.3; allí, en el transcurso de cada entrada, se van desgranando progresivamente sus logros, vinculados éstos a la antigüedad clásica y más concretamente a la figura de Publio Cornelio Escipión, hasta que se acaba generalizando la percepción del César como tercer Escipión o nuevo Escipión.

Dado que existen estos atributos, hay una conexión analógica entre Tema/Carlos y el Foro correspondiente; pero al mismo tiempo, cada uno de ellos puede ser objeto de representación y potenciación por parte de la corte, de la ciudad o del entorno carolino, de manera que los públicos reciben diversos inputs en torno a una misma analogía. Cada input es un atributo, un argumento que sustenta la analogía entre ambas figuras para, en su conjunto, ejercer una labor persuasiva sobre los públicos receptores.

## **7. Especial relevancia del fasto, y de los aparatos efímeros, en la configuración del patrimonio analógico carolino**

La trascendencia del fasto, y sobre todo de las entradas reales, en la configuración del patrimonio analógico carolino, queda fuera de toda duda. Su incidencia, según hemos desarrollado especialmente al analizar las entradas flamencas del *Felicísimo Viaje* y las triunfales en Italia tras la Jornada de Túnez, es muy superior a la del resto de herramientas.

Esta relevancia se basa, fundamentalmente, en tres hechos. De un lado, en la proliferación de entradas reales que tuvieron lugar durante el reinado del Habsburgo, y que el profesor Morales Folguera cifra en más de treinta, como se ha expuesto; de otro, en la traslación

que muchas veces se hacía de la iconografía que allí se usaba hasta edificaciones permanentes que, por una u otra razón, emanaban de aquellas entradas regias<sup>1326</sup>.

Además, el carácter polifónico o multicanal del fasto no sólo se materializaba en arquitecturas de una u otra naturaleza, sino también en *avvisi*, poemas heroicos, cartelas, carros triunfales, *tableaux vivants*, diseños o proyectos que luego podían inspirar a otras urbes, etc., impulsándose de manera exponencial la difusión, y con ello la eficacia, de esa analogía.

Como consecuencia de lo anterior, buena parte de los recursos analógicos generados durante el gobierno habsbúrgico poseían un carácter efímero. Esta evidencia, aplicada por ejemplo a recubrimientos de edificios y a la arquitectura efímera, permitía la adopción de distintos formatos y que cada ciudad anfitriona hiciera una interpretación diferente de los mismos hechos, basada en su propia historia local o en su conveniencia política, multiplicándose las posibilidades.

Cierto es, asimismo, que estos recursos, a diferencia de cuadros, relieves o esculturas, están llamados a desaparecer una vez concluido el evento, pero tienen la fortaleza de llegar por igual al conjunto de una sociedad que se vuelca y participa en los mismos. Crónicas y diseños, como sucedió en los casos ya expuestos de Sevilla (1530) con Bartolomé Pérez o de Milán (1531) con Giovanni Alberto Albicante, garantizaban una cierta difusión y pervivencia de los efectos deseados, así como, de manera colateral, el análisis de la comunidad científica y académica.

Hay otro aspecto relevante, desde nuestro punto de vista, y es la confluencia que se produce en los fastos, especialmente en las entradas, de analogías convergentes y divergentes. Las primeras, según analizamos en el apartado 5.6.1., guardan una estrecha relación con los prototipos, frutos de una opinión pública que se va fraguando paulatinamente a través de los cauces disponibles. Por tanto aluden a valores universales, como la fortaleza o la justicia; el propio uso del término César, que conecta a Carlos con la figura de Cayo Julio Cesar, podría considerarse una analogía de esta naturaleza, ya que enlaza al Habsburgo con la Roma clásica mediante premisas universalmente asociadas al

---

<sup>1326</sup> Para obtener más detalles sobre este asunto, véase nuestro trabajo “Effigies fasti. El reflejo de las entradas regias en el urbanismo, las artes y las fuentes textuales durante el gobierno de la Casa de Habsburgo”. En *Actas del Congreso Internacional Itinerarios de las celebraciones públicas y morfología urbana en los territorios de la monarquía hispánica durante la Edad Moderna*. Sevilla, 14 y 15 de junio de 2022. En imprenta.

vencedor de la guerra civil, tales como el liderazgo, el valor y la estrategia. Analogías algo más sutiles y de carácter visual, como el empleo del laurel, columnas, águilas, etcétera, participarían asimismo de esa convergencia.

Junto a ellas, hallaríamos analogías divergentes, y como tales más subjetivas y abiertas a la interpretación, en aspectos estrictamente locales cuya consideración pueden variar de una localidad a otra. Aníbal, por ejemplo, tendría unas resonancias en Roma de las que carecería en Sevilla o en Bruselas, mientras que determinadas virtudes reflejadas en el programa iconográfico de cada fasto van asociadas a unos personajes u otros en función del lugar donde aquél se lleve a efecto. Por consiguiente, la suma de analogías convergentes y divergentes, junto al resto de tipologías que hemos analizado, contribuye a fraguar una riqueza analógica llena de matices.

#### **8. Las analogías no tienen un carácter lineal o cronológico, sino oportunista**

A diferencia de lo que intuíamos antes de comenzar esta investigación, el uso de la analogía no tuvo un carácter evolutivo o lineal, desde una perspectiva cronológica, en la vida de Carlos V, sino que éste y su entorno supieron y quisieron manejarla según las necesidades de cada momento.

En este sentido, y a diferencia de lo que sucedió con la estética imperial o con un uso de estilos artísticos que pasó de lo bajomedieval de Van Orley a lo renacentista de Pedro Machuca o Antonio de Sangallo el Joven y culminó en el manierismo de Pompeo y Leone Leoni, aquí no hubo una progresión homóloga. Se aprecia, por ejemplo, en el hecho de que tras un periodo fuertemente clásico-manierista, donde se acentuaron las conexiones carolinas con Marco Aurelio, Augusto o Eneas, se volviera a la analogía bíblica de David, esta vez vinculada al binomio Carlos/David y Felipe II/rey Salomón, porque era la más conveniente tanto en el marco del *Felicísimo Viaje* relatado por Calvete de Estrella como, posteriormente, en la mitologización del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Así como sería impensable una vuelta atrás en estilos (por ejemplo, abandonar a Tiziano o a los Leoni para regresar al hieratismo borgoñón y a la policromía plana de Van Laethem), sí sucede en los contenidos. La imagen analógica de Carlos con David tuvo pleno sentido en los comienzos de su reinado, por las razones expuestas al comienzo del

capítulo 6 de esta tesis doctoral, pero se regresa a ella sin rubor cuando existe un Salomón que presentarle al mundo.



**Fig. 198.** Carlos V y Felipe II, obra de Antonio Arias Fernández (ca. 1639-1640).

**Fuente.** Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Depósito en otra institución.

Eso no significa que en las dos décadas de esplendor imperial, transcurridas entre los episodios de Pavía y Mühlberg, las analogías con David desapareciesen por completo. Una de ellas, tal vez la más conocida, se produce en torno a 1531 de manos de Francisco Titelman, religioso franciscano y catedrático de Sagrada Escritura en la Universidad de Lovaina, quien, según Prudencio de Sandoval, “le dedicò la expofición dulce y fabrofa, que fobre los Pfalmos de Daud hizo, y en la carta dedicatoria le compara al Real Profeta Daud, diziendo fer su femejante (...)”. De hecho se refiere al Habsburgo como “otro David”, fórmula típicamente analógica que a lo largo de este estudio ha podido verse en otros personajes, estableciendo Titelman los siguientes como atributos analógicos entre ambos monarcas:

“(…) fi confideramos (...) la deuoción de Daud con Dios, la manfedumbre con sus perseguidores, el ardiente zelo contra los enemigos de Dios y de la verdad, la paciencia confiante en las aduerfidades, la modestia y tranquilidad de animo en los profperos fuceffos,

la prudencia, el cuydado y diligencia en los negocios, el odio y aborrecimiento grande contra los malos, el amor perfecto de la virtud, finalmente todo quanto en Daudid pinta y encarece la lagrada hiftoria de tal fuerte se hallaua en el Cefar (...)”<sup>1327</sup>.

Las razones que llevaron a que el religioso trazase esta analogía son sintetizadas por el cronista en una frase contundente: “(...) fu edad verde y no madura le podía diftraer con los guftos defte mundo (...)”<sup>1328</sup>.

Al parecer, el César debió de apreciar la obra con satisfacción, pues este trabajo fue, según Sáenz de Miera, uno de los que le acompañó en su destino final de Yuste<sup>1329</sup>.

### **9. ¿Eran correctamente decodificadas las analogías? Sin ninguna duda, y por ello también efectivas.**

Un aspecto estrechamente relacionado con los públicos destinatarios de los mensajes que emanan de las creaciones artístico-literarias, y sobre el que hemos reflexionado a lo largo de toda la investigación, es la utilidad práctica de las analogías. ¿Eran correctamente decodificadas, entendidas por aquéllos a quienes iban dirigidas? No tenemos duda de que así sería. Evidentemente, cualquier recurso que no vaya destinado al estricto consumo y uso personal lleva una intención tácita, y a veces puede resultar extraño que una escultura o un lienzo concentren referencias implícitas a Eneas, a Augusto o a Longinos, pues no siempre es fácil comprender, con el paso de los siglos, la intencionalidad del creador o de sus promotores.

Sin embargo, llegamos a la conclusión de que, efectivamente, las analogías eran correctamente decodificadas por parte de aquéllos a quienes iban dirigidas. En primer lugar, porque existía una sólida tradición interpretativa en torno a los recursos visuales. Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi manifiestan que “(...) en la Europa del Antiguo Régimen, en su mayor parte iletrada, las imágenes constituyeron un medio de comunicación de la máxima importancia”<sup>1330</sup>, y basta observar las jambas y arquivoltas

---

<sup>1327</sup> Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos...*, 898.

<sup>1328</sup> *Ibidem*

<sup>1329</sup> Jesús Sáenz de Miera, “‘Ecce elongavi fugiens, et mansi in solitudine’. El retiro del emperador”, 171.

<sup>1330</sup> Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, “El estatuto de la imagen en la Edad Moderna”, en *La Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, dir. Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008), 7.

de un pórtico gótico para entender que la ciudadanía, en su conjunto, era destinataria de mensajes que sabía, y podía, entender<sup>1331</sup>.

Al margen de esto, y como ya se ha expuesto, no todos los públicos eran objeto por igual de las acciones comunicativas. Un lienzo concebido para la sala de recepciones del Alcázar de Madrid iba a ser contemplado por una minoría, nacional y extranjera, probablemente formada, y sin dudas capaz de entender los recursos analógicos ahí contenidos. Un ejemplo de este uso algo más exclusivo se encuentra en el retrato ecuestre ‘Carlos V en la batalla de Mühlberg’, de Tiziano, cuya riqueza analógica se analiza en el capítulo 8.2; Miguel Falomir asegura que los precedentes formales e ideológicos de esta creación pictórica serían “(...) fácilmente reconocibles por quienes contemplaran el retrato (...)”<sup>1332</sup>. Parafraseando al ensayista y sociólogo canadiense Marshall McLuhan, el medio vuelve a ser el mensaje, o al menos parte del mensaje, ya que trasladar a determinadas audiencias ciertos conceptos con esa fuerte carga analógica, como sucede en la obra de referencia, hubiera sido difícil recurriendo a otros formatos.

Con respecto a la decodificación de las analogías, también es muy relevante el componente local. De todas las analizadas, nos ha parecido sumamente revelador el caso que la profesora Marta Carrasco identificó en el programa iconográfico diseñado por la ciudad de Roma para recibir al César, transcurrida apenas una década desde el saqueo al que se vio sometida la Ciudad Eterna por parte de sus tropas. Así pues, en unos lienzos ubicados sobre la cara interna de Porta Capena se trazó una irónica analogía entre Carlos y Aníbal, basada en un episodio histórico del siglo III a.C. La propia autora, como hemos recogido en el apartado 7.2.4 de esta tesis, muestra su convencimiento de que esa ironía no pasó desapercibida para ningún romano. Un guiño que enriquece la entrada regia de Carlos, transformando este episodio específico en un ejercicio de comunicación horizontal.

Finalmente es importante destacar el sustrato cultural de la época, sin dudas muy distinto al propio del tiempo presente. Regresando al ejemplo que analizamos en el apartado 5.3.1. de esta tesis, al lector del siglo XXI puede sorprenderle, e incluso mostrar recelos, hacia el hecho de que Hércules y sus vivencias o aventuras fuesen el recurso utilizado para

---

<sup>1331</sup> La traslación de la letra y de su espíritu a la piedra, que no deja de ser la conversión de una idea en imagen, es uno de los ejes vertebradores de *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, obra de Rocío Sánchez Ameijeiras a la que antes nos hemos referido.

<sup>1332</sup> Miguel Falomir, ‘Carlos V en la batalla de Mühlberg’, en *El retrato del Renacimiento...*, 388.



explicar, mediante ilustraciones que derivan en analogías, la vida de Santa Librada, entendiendo que se trataría de una información reservada a un público minoritario, y no a receptores con un perfil tan heterogéneo como el propio de los visitantes de un templo. Sin embargo, es oportuno tener presentes dos cuestiones para entender la difusión y el grado de conocimiento social que existía en el primer tercio del siglo XVI existía sobre esta figura mitológica.

Además de la tradicional vinculación del hijo de Júpiter con la Monarquía Hispánica, que implicaba la proliferación de su figura e historia en soportes de todo tipo, es importante tener presente la hipótesis del profesor Angulo Íñiguez, quien cree que las placas de Moderno en que se basan “(...) debieron de circular mucho por España”<sup>1333</sup>. Por otra parte *Los doze trabajos de Ércules*, obra sobre la moral caballerisca que compuso Enrique de Villena, fue editada con ilustraciones en 1483 y reeditada en 1499, apenas tres lustros antes de la configuración del altar y gozando de una amplia difusión. Hablamos, por tanto, de una figura muy conocida que generaba un alto grado de interés social.

## **10. Italia, de una relevancia extraordinaria**

Los hitos que positiva o negativamente han marcado un punto de inflexión en la política y en la imagen carolinas han tenido lugar en los territorios italianos. Este hecho dista de ser casual: como afirma María José Rodríguez Salgado, durante la Edad Moderna “ni la supremacía ni la hegemonía se podían conseguir en la cristiandad sin alcanzar antes el control de Italia (...)”, aduciendo para ello razones de toda índole, como las “(...) fuertes tradiciones que asociaban a Italia con (...) la memoria del imperio romano”, mientras que la ubicación allí del papado, la sofisticación cultural de ese país, la potencia económica de los territorios del norte o la fertilidad de sus tierras “(...) eran otros aspectos que llevaban a los ‘bárbaros’ (así llamaban los italianos a los extranjeros, como los franceses y españoles) hacia Italia”<sup>1334</sup>. Esta autora recoge asimismo una cita de Gattinara, asesor imperial, manifestando que el país transalpino “(...) era la única base desde la cual se podía dominar el mundo”<sup>1335</sup>.

---

<sup>1333</sup> Diego Angulo Íñiguez, *La mitología...*, 104.

<sup>1334</sup> María José Rodríguez Salgado, *Un imperio en transición...*, 59.

<sup>1335</sup> *Ibidem*

En términos muy similares se manifiesta el profesor Marcello Fantoni, cuando afirma:

(...) agli occhi di molti stranieri, l'Italia è la classicità stessa: lo è per l'esuberante abbondanza delle sue vestigia, per l'intenso riuso che se ne fa e per l'elaborazione di quei codici estetici, retorici ed etici attraverso i quali si mira all'immedesimazione con essa<sup>1336</sup>.

Por todo ello, el papel de Italia fue decisivo en la configuración de la política y de la imagen carolinias; casi nos atreveríamos a decir que sustancialmente superior a la de cualquier otro territorio vinculado al César. Allí tuvieron lugar hitos que marcaron positiva o negativamente su devenir histórico, como la batalla de Pavía (1525), el *Saco* de Roma (1527), la coronación imperial de manos de Clemente VII (1530) o las entradas triunfales que siguieron a la Jornada de Túnez, llevada a efecto asimismo para neutralizar, según expusimos, el peligro inminente que suponía tener a los otomanos a las puertas de Sicilia.

Fue su desembarco en Génova (1529) el momento en que se mostró al mundo un nuevo peinado, como se expuso en diversos apartados de los capítulos 3 y 7 de nuestro estudio, e italianos fueron asimismo los primeros artistas que comenzaron a disimular el prognatismo habsbúrgico en beneficio de una imagen algo más neutra y dulcificada, culminando en Tiziano.



**Fig. 199.** Hornacina con la imagen de Carlos V situada en la fachada del Palazzo Reale di Napoli.

**Fuente.** Fotografía tomada por el autor de este estudio.

---

<sup>1336</sup> “(...) A los ojos de muchos extranjeros, Italia es el clasicismo en sí: lo es por la exuberante abundancia de sus restos, por la constante reutilización que se hace de ellos y por la elaboración de aquellos códigos estéticos, retóricos y éticos a través de los cuales se mira hacia la identificación con ella”. Traducción propia. Marcello Fantoni, “Carlo V e l’immagine dell’Imperator...”, 110.

Éste fue el cénit de una extensa nómina de pintores y escultores que tuvieron origen italiano, entre ellos dinastías tan relevantes como los Leoni o los Negrolí. Incluso elementos de gran relevancia propagandística situados fuera de Italia, como la monumental chimenea del Franconato de Brujas (*Brugse Vrije*) tuvieron su origen en Italia: en este caso, en el episodio bélico de Pavía, cuya victoria se conmemora. Todo ello sin olvidar la relevancia de autores italianos o de temas allí gestados en obras literarias como *Il Cortegiano*, de Baldassare Castiglione; en la poesía de Garcilaso, Hernando de Acuña o Diego Hurtado de Mendoza; o en la multitud de crónicas gestadas en torno a los diversos asuntos italianos, algunas de las cuales han sido objeto de análisis en esta tesis doctoral, fundamentalmente en la sección 4.3.

Señalamos, por último, el nexo ya analizado que establece Carmen Muñoz Párraga entre las visitas a Italia y el cambio del paradigma imperial con respecto a la construcción de edificios, y que abordamos en el capítulo 3.2.6; ahora habrán de ser acordes con la dignidad imperial, algo que le llevaría a remodelar los alcázares de Madrid, Toledo y Sevilla, y sobre todo a construir el granadino Palacio de Carlos V. Con respecto a la ejecución de este último, aduce Fernando Checa:

(...) Carlos V se inclinó ante los sectores clasicistas, humanistas e italianizantes de su corte representados por don Luis Hurtado de Mendoza que (...) no tuvo en cuenta los deseos de sobriedad y austeridad del pensamiento antiimperialista y erasmista de otros grupos<sup>1337</sup>.

Quisiéramos, finalmente, mencionar algunos de los aspectos más relevantes desde una perspectiva investigadora que aborda esta tesis doctoral. En primer lugar, hemos querido efectuar una tarea transversal y multidisciplinar donde se hallen presentes la historia y el arte, pero también la comunicación, la propaganda, la literatura e incluso la sociología. Consideramos que sólo se pueden alcanzar conclusiones solventes cuando se ponen en relación diversos campos de conocimiento.

Asimismo, hemos arrojado algo de luz sobre un campo, el de la analogía, que aparecía relegado casi exclusivamente a terrenos filosóficos o científicos, pero que a través de las bellas artes y soportes de otro tipo también podrían tener traslación, como creemos haber demostrado, a las estrategias propagandísticas carolinas. Puede observarse que tanto la analogía propiamente dicha, como los recursos analógicos, es decir, el ejemplo, la

---

<sup>1337</sup> Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 57.

metáfora o el antimodelo, entre otros, hallan espacio en esa traslación a la gubia, al lienzo, al pergamino, al verso o a la crónica.

Del mismo modo, aplicando una metodología inductiva, hemos podido establecer diversos tipos que añadimos a los ya identificados por otros autores precedentes, y entre los que citaríamos las analogías por proximidad, la analogía con tema elíptico y las analogías por integración de elementos. Estas últimas vienen a ejercer como reverso de la *correction d'image*, figura descrita por Émile Bréhier y recogida tanto por Louis Réau como por los profesores Perelman y Olbrechts-Tyteca, y que se define como una modificación en el Foro para actuar sobre el Tema. Ahora bien, ¿qué sucede cuando se actúa a la inversa? Es decir, cuando el propósito reside en intervenir sobre el Tema para así estrechar los vínculos con un Foro de prestigio, relevancia y poder. Ahí, como explicamos en el apartado 5.6.5, actúa la analogía por integración de elementos.

Las confluencias analógicas y las polianalogías representan, a nuestro juicio, un marco general de lectura y análisis de obras de arte que analizamos, y cuya fortaleza reside precisamente en la multiplicidad de mensajes que emanan de ellas; asimismo, hemos llevado a efecto un abordaje más particular, proponiendo mediante la Historia de la Cultura una relectura de ciertas obras de arte que, desde nuestra perspectiva, podrían tener una consistencia analógica poco estudiada. Sucede, por ejemplo, con los romances de valor profético analizados en el capítulo 6.7; con los propios *Diálogos* de Valdés, analizados desde múltiples perspectivas, pero no desde una analógica: o con los grabados de Hogenberg, analizados, entre otras secciones, en el capítulo 7.1.3.

Concluimos expresando nuestro convencimiento de que las aplicaciones propagandísticas de los recursos analógicos en general, y de la analogía en particular, puede ser materia para toda una vida académica. Queda mucho por ajustar, por aplicar, por releer y, cómo no, también por descubrir. Así pues, esperamos seguir dando pasos y avanzando en ese camino.



Per trattare alcune delle conclusioni più rilevanti alle quali siamo giunti, abbiamo scelto di aggiungere una selezione di dieci brevi riflessioni alle affermazioni che appaiono sparse nel documento. Così cerchiamo di sintetizzare alcuni degli insegnamenti appresi durante la nostra ricerca sulla propaganda carolina, e più specificamente sull'analogia come risorsa strategica.

Allo stesso modo vorremo rispondere alle ipotesi iniziali e agli obiettivi che ci siamo posti nei primi mesi di lavoro. Questi sono:

**1. Il sistema di propaganda carolina: né unipersonale, né unidirezionale, neanche discendente.**

Un primo elemento degno di nota è che il sistema di propaganda carolina non è né unipersonale, né unidirezionale, neanche discendente. In altre parole, non si tratta di materializzazione della sola volontà di Cesare, né riguarda un singolo pubblico o *stakeholder* (ad esempio, il clero o la nobiltà) né, cosa a nostro avviso molto rilevante, è diretta solo dal governo imperiale verso i sudditi.

Scomponendo ciascuno di questi aspetti, abbiamo analizzato il coinvolgimento delle città nella diffusione dei messaggi legati a Cesare, alla sua figura e al suo programma di governo, trovando esempi notevoli non solo negli effimeri dispositivi degli ingressi reali, ma anche nel programma iconografico di facciate come quelle dei municipi di Siviglia e Tarazona o l'Arco di Santa María, di Burgos, così come l'ampia proliferazione di motivi araldici presenti in edifici di ogni genere.

Riflettiamo anche sul coinvolgimento diffusivo della nobiltà, che attraverso alcune famiglie filo-imperiali, o comunque interessate sia a ostentare la propria vicinanza al monarca, sia a mantenere un rapporto fluido con gli Asburgo, attivò, come è stato finora esposto, la 'cassa di risonanza comunicativa' e dai loro palazzi o dai loro ritratti diffondono le benevolenze caroline, della sua azione di governo e delle principali tappe del suo regno. Ne sono un esempio le rispettive Camera e Salone dei Giganti di Palazzo Te mantovano e della genovese Villa del Principe; le rappresentazioni pittoriche e scultoree dell'incoronazione imperiale nel fiorentino Palazzo Vecchio; gli affreschi dei

palazzi Fumanelli, Ridolfi-Dalisca e Quaranta, a Verona, raffigurando il corteo imperiale dopo l'incoronazione bolognese, ecc.

Per quanto riguarda la molteplicità dei pubblici, senza dubbio gli ingressi reali costituiscono l'esempio più rilevante, trattandosi di un evento al quale hanno preso parte, in un modo o nell'altro, tutti i ceti sociali. Il frammento riprodotto nel capitolo 4 della nostra tesi, che corrisponde a una parata avvenuta a Siviglia nel 1526, è un buon esempio di questo carattere eterogeneo.

Parimenti, come è stato esposto in quella stessa sezione, il dispiegamento iconografico che si produsse per questi eventi rappresentò senza dubbio l'azione comunicativa più intensa, multisensoriale e variegata che veniva ricevuta da gran parte della popolazione attraverso vari canali. Si trattava, quindi, di un'ampia e intensa dotazione di messaggi che, parafrasando Guy Debord, trasformava le città in una società dello spettacolo e dove, in base a quanto analizzato, si poteva concludere che la famosa triade informare, educare e intrattenere, attribuita al giornalismo e alla comunicazione di massa, era già presente, in modo embrionale, in eventi di questa natura. Deve essere ricordato che, rispetto alla città di Siviglia, e secondo Juan Ignacio Carmona:

“(…) en torno al 80% [de la población], estaba constituido por el bajo pueblo, tanto rural como urbano, amplísima mayoría a la que se denominaba “gente de pequeña manera o pueblo menudo”. Respecto al nivel de vida de esta masa popular, su horizonte económico no iba más allá de procurar satisfacer las necesidades básicas de cada día”<sup>1338</sup>.

Attenendosi all'assenza del carattere unipersonale, è opportuno valorizzare il ruolo della Corte reale intra ed extrafamiliare nella configurazione comunicativa del governo caroliniano, in generale, e analogica, in particolare. In relazione alla Corte intrafamiliare, dove esisteva un precedente straordinario nella figura di Massimiliano I d'Asburgo, nonno di Carlo, spicca la rilevanza di due figure femminili, entrambe governatrici dei Paesi Bassi, come spiegato nel capitolo 5.6. di questa tesi.

La prima di queste è Maria d'Ungheria, sorella di Cesare, i cui sforzi per ottenere vantaggi propagandistici dalla vittoria di Mühlberg, hanno portato Nancy F. Marino a definirla

---

<sup>1338</sup> “(…) circa l'80% [della popolazione], veniva costituito da persone a basso reddito, siano rurali che urbane, la stragrande maggioranza delle quali era chiamata “piccola gente o piccole città”. Per quanto riguarda il tenore di vita di questa massa popolare, il suo orizzonte economico non andava oltre il tentativo di soddisfare i bisogni primari di ogni giorno”. Traduzione propria. Juan Ignacio Carmona, “La pobreza cotidiana. Esplendor y miseria en el Siglo de Oro”, *Andalucía en la Historia* 44 (2014): 9.

come "(...) key figure in the campaign to capitalize on this victory through an organized effort to memorialize the moment in various ways"<sup>1339</sup>; Nell'ambito di questa pietra miliare, Maria ha partecipato attivamente alla pubblicazione della cronaca *Comentario de la guerra de Alemania...*, opera di Luis de Ávila y Zúñiga, di Plasencia, nonché nella configurazione del ritratto equestre "Carlo V nella battaglia di Mühlberg". Ha anche preso parte al ricevimento dato da l'allora principe Filippo nel palazzo Binche e, parafrasando Miguel Falomir, fu "(...) junto a su hermano Carlos V, el más importante patrono de Leone Leoni en la corte imperial"<sup>1340</sup>, commissionando nove sculture per il suddetto palazzo, e imitando così una grande opera scultorea di tracce chiaramente propagandistiche che ebbe origine nell'ambito di questa dinastia: il monumento funebre di Massimiliano I nella *Hofkirche* di Innsbruck.

La seconda figura fu Margherita d'Austria, zia e tutrice di Carlos, che creò nella sua residenza di Mechelen "(...) una corte frecuentada por artistas, músicos e intelectuales"<sup>1341</sup>, come ricorda Ana Martínez-Acitores González. In questa tesi sono stati citati alcuni nomi di poeti che misero le loro penne e i loro talenti al servizio della dinastia degli Asburgo, come fu il caso di Sancho Cota. Margherita arrivò anche ad avere "(...) gran número de pinturas (unas 176), manuscritos y libros (en torno a 380), tapices (unos 130), esculturas (52), telas bordadas, estampas, dibujos, instrumentos científicos, exótica y muebles y vajillas de gran valor"<sup>1342</sup>, delle cui potenzialità politiche e propagandistiche, trascendendo il mero aspetto estetico-artistico, sembrava essere consapevole. Ne sono una prova le ventiquattro xilografie che commissionò a Robert Péril sull'incoronazione imperiale del nipote.

La sua influenza fu notevole anche nel contenuto del *Comentario a la guerra de Alemania...*, sottolineando Marino che forse l'omissione del ruolo svolto nella guerra tedesca dal duca d'Alba era sua responsabilità: "Perhaps he [Luis de Ávila y Zúñiga] made

---

<sup>1339</sup> "(...) figura chiave nella campagna per capitalizzare questa vittoria attraverso un organizzato sforzo per commemorare il momento in vari modi". Traduzione propria. Nancy F. Marino, "The 'Romance de Carlos V' and the Emperor's imperial...", 36.

<sup>1340</sup> "(...) insieme al fratello Carlos V, il più importante mecenate di Leone Leoni alla corte imperiale". Traduzione propria. Miguel Falomir, *El retrato del Renacimiento...*, 390.

<sup>1341</sup> "(...) una corte frequentata da artisti, musicisti e intellettuali". Traduzione propria. Ana Martínez-Acitores González, "Arte y propaganda en la Casa de los Habsburgo: la colección americana de Margarita de Austria", in *Boletín de Estudios Colombinos* 15 (2019): 188.

<sup>1342</sup> (...) un gran numero di dipinti (circa 176), manoscritti e libri (circa 380), arazzi (circa 130), sculture (52), tessuti ricamati, stampe, disegni, strumenti scientifici, esotica e mobili e vasellame di grande valore". Traduzione propria. *Ibidem*.



a conscious effort to emphasize the Habsburg dynasty, as Carlos V's aunt Margaret of Austria was keen to do”<sup>1343</sup>, sottolinea.

Anche la Corte extrafamiliare ha svolto un ruolo indispensabile nella propaganda e nella configurazione ideologica del governo. A questo proposito va citato in una prima fase Erasmo da Rotterdam, che attraverso opere come *Institutio Principis Christiani*, ma non solo questa, illuminò la personalità carolina e segnò un percorso la cui traccia è facilmente rintracciabile attraverso le creazioni artistiche di Bernard van Orley, Jakob van Laethem oppure Conrad Meit, tra gli altri creatori<sup>1344</sup>.

È inoltre opportuno ricordare i contributi, indubbiamente meno trasversali e più specifici, di altri due personaggi: uno è il Segretario di Lettere Latine dell'Imperatore, Alfonso de Valdés, che con il suo *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, incentrato sul celebre Sacco del 1527, che, come indicato nella sezione 4.1.2.1 crea quella che si potrebbe definire come la prima argomentazione moderna in difesa dell'Imperatore, ritenendo Clemente VII e la Corte pontificia responsabili dell'aggressione militare che loro stessi soffrirono da parte degli eserciti imperiali; l'altro, studiato nel capitolo 7.3, è Francisco de los Cobos y Molina, Segretario di Stato di Cesare, che sulla porta della chiesa-pantheon che fece costruire nella città natale di Úbeda collegò analogicamente l'imperatore ad Augusto, qui detto Ottaviano, sottolineando il carattere profetico della sua figura e del suo regno.

Tuttavia, alla luce delle indagini svolte nell'ambito della nostra tesi, riteniamo indiscutibile che il cortigiano esterno alla famiglia che maggiormente influì sull'evoluzione dell'immagine carolina fu Fray Antonio de Guevara, consigliere imperiale e cronista, che come abbiamo già spiegato nella sezione 7, avrebbe potuto gettare le basi della connessione analogica tra Carlo V e Marco Aurelio attraverso best seller dell'epoca come *Relox de príncipes* o *Libro Aureo de Marco Aurelio*. Nel 1521, questo sacerdote cantabrico fu anche nominato predicatore dell'imperatore. Alcuni dei suoi sermoni costituiscono veri e propri esercizi analogici che collegano Carlo V con i governanti della

---

<sup>1343</sup> “Forse lui [Luis de Ávila y Zúñiga] ha fatto uno sforzo consapevole per enfatizzare la dinastia degli Asburgo, come desiderava fare la zia di Carlo V, Margherita d'Austria”. Traduzione propria. Nancy F. Marino, “The ‘Romance de Carlos V’ and the Emperor’s imperial...”, 41-42.

<sup>1344</sup> Sviluppiano più in dettaglio tutti questi aspetti in Carlos Jesús Sosa Rubio, “Dominus dat sapientiam. Erasmo y sabiduría como elementos vertebradores de la acción y de la imagen de Carlos V”, *Mirabilia Journal. Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages* 34 (2022): 290-313.

Roma classica. È il caso di questo, pronunciato nella festa dell'Epifania, quando illustra con l'esempio degli imperatori le esigenze che Dio richiede da re e dirigenti:

Loan los historiadores al Magno Alexandro, a Scipión Africano, a Marco Aurelio, al grande Augusto y al buen Trajano, los cuales no sólo no hacían fuerça a las mugeres libres, mas ni tocaban en las que captivaban, y de verdad fueron justamente loados de hombres virtuosos, porque mayor ánimo es menester para resistir un vicio aparejado que para acometer a un campo poderoso<sup>1345</sup>.

Ricorre a questa risorsa anche in quello che è noto come il sermone delle gioie, quando chiede clemenza a Cesare dopo la sua vittoria a Pavia (1525):

Cuatro Emperadores ha habido deste nombre; el primero se llamó Carolo Magno; el segundo, Carolo el Bohemio; el tercero Carolo Calvo; el cuarto, Carolo Grosso; el quinto, que es Vuestra Magestad, querríamos que se llamase Carolo el Pío, a imitación del Emperador Antonino Pío, que fué el príncipe más quisto de todo el imperio romano<sup>1346</sup>.

Se si accettano le tesi di Diane Bodart sulla "rivoluzione pilifera" di Carlo, già esposte nel capitolo 7, De Guevara potrebbe anche essere all'origine della trasformazione classico-eroica dell'immagine asburgica che Tiziano attuerà a partire dal decennio degli anni Trenta, quindi anteriore alla mitica trasformazione sperimentata attraverso "Carlo V e il Furore", opera di Pompeo e Leone Leoni.

Tornando a Marco Aurelio, le nostre indagini ci permettono di individuare nella sua figura due importanti punti di forza comunicativi. Da un lato sembra chiaro che, secondo Bodart, lui fu il punto di riferimento di cui Carlo aveva bisogno per seguire il percorso che lo portò dall'essere Conte di Fiandra a diventare un *dominus mundi*. Richiederebbe una figura trasversale e adatta a un'Europa diversa che trovò in Roma il suo riferimento culturale comune. Dall'altro, il Antonino integra qualità tipiche di un cavaliere medievale, come descritto in De Guevara (e infatti la sua rappresentazione più iconica lo plasma giustamente a dorso di cavallo). Comprendiamo che in lui risiede, quindi, la sintesi dei

---

<sup>1345</sup> "Gli storici lodano il grande Alessandro, Scipione l'Africano, Marco Aurelio, il grande Augusto e il buon Traiano, che non solo non costringevano le donne libere, ma non toccavano quelle che affascinavano, e anzi furono giustamente lodati dagli uomini virtuosi, perché maggior coraggio è necessario per resistere a un vizio associato all'attacco a un campo potente". Traduzione propria.

<sup>1346</sup> "Ci sono stati quattro imperatori con questo nome; la prima si chiamava Carol la Grande; la seconda, Carol la boema; il terzo Carolo Calvo; la quarta, Carolo Grosso, la quinta, che è Vostra Maestà, vorremmo chiamarci Carol la Pia, ad imitazione dell'Imperatore Antonino Pio, che fu il principe più curioso di tutto l'Impero Romano". Traduzione propria.

mondi medievale e moderno, per i quali Carlo è stato così spesso definito una figura di transizione tra quelle due dimensioni.

È, quindi, un punto di svolta nella storia carolina, una pietra di paragone estetica e semantica, l'ingranaggio che va dal cavaliere tardomedievale all'icona moderna, dalle tavole schematiche e policrome dello Schloss Ambras, a Innsbruck, o della bottega di Van Orley, ai bronzi manieristi dei Leoni.

## **2. Una figura in conflitto con il suo tempo? Il suo sistema di propaganda rivela il contrario**

Comprendiamo che il sistema di propaganda attorno a Carlo, e l'uso dell'analogia in particolare, ci rivelano un capo della Casa d'Asburgo completamente immerso nella modernità. Carlo è stato visto, secondo Giuseppe Galasso, "come un uomo in sostanziale conflitto col suo tempo", additandolo anche come "un cavaliere medievale d'altri tempi, un esponente dell'autunno medievale fiammingo-borgognone, molto più vicino al Carlomagno di sette secoli prima che a Luigi XIV di un secolo e mezzo dopo"<sup>1347</sup>.

Tuttavia, nonostante l'enorme rispetto che nutriamo per l'innegabile solvibilità intellettuale del professor Galasso, pensiamo umilmente che essere in conflitto con il suo tempo o essere un cavaliere medievale d'altri tempi, usando la sua stessa terminologia, non corrisponda affatto alla raffinatezza raggiunta dal suo sistema di propaganda, le cui caratteristiche abbiamo dettagliato nei capitoli 2, 3 e 4 di questa tesi, né con le creazioni artistiche che ne derivano, e alla cui testa c'erano i creatori d'avanguardia di prim'ordine per l'epoca. La propaganda carolina non ha esitato a saltare sul carro della modernità, neanche ad addattare tecniche, metodi e risorse, l'analogia tra loro, per ottenere in ogni momento ciò che più si addiceva, e più interessava, alla figura di Cesare.

Carlo ha anche dimostrato una chiara consapevolezza, e un'insolita capacità, di maneggiare motivi, repertori iconografici e stili a seconda di chi si rivolgeva: sapeva cioè adattare perfettamente l'intenzione del suo messaggio all'idiosincrasia del pubblico. Lo dimostrò, ad esempio, con la medaglia disegnata da Hans Reinhardt il Vecchio, e

---

<sup>1347</sup> Giuseppe Galasso, "Carlo V fra Europa e Mediterraneo", 525

soprattutto nei 'ritratti parlanti', come li chiama il professor Falomir, che analizziamo nella sezione 4.2.2.1 del nostro studio. Erano destinati a un pubblico germanico e ancora poco avvezzo alle rappresentazioni imperiali che Parmigianino e Tiziano avevano cominciato a creare nel contesto italiano. Con loro, l'Asburgo riprende abiti più tipici di quelle parti, il suo mento è nuovamente accentuato e propugna, di conseguenza, un'estetica più medievale e meno moderna.

Potrebbe però esserci una divergenza tra la sostanza delle politiche, la stessa concezione dell'impero o il costante ricorso a temi di lunga tradizione, forse più medievali, e le forme utilizzate per comunicare tutto ciò, la cui evoluzione risulta secondo noi insindacabile. Questa differenza di sfondo-forma renderebbe Carlo V, a nostra discrezione, una figura ancora più singolare, interessante e sorprendente, e la propaganda generata intorno a lui, una risorsa straordinariamente ricca e, a volte, facile da descrivere, anche da decifrare, ma difficile da incasellare.

Ne è un esempio la citata scena messianica, che descriviamo nel paragrafo 7.3, dell'apparizione della Sibilla Tiburtina davanti ad un Augusto-Ottaviano di singolare somiglianza con Carlo V, al quale annuncia l'arrivo di un Bambino che lo supererà in potere. Questa rappresentazione, che corona la porta della sagrestia della Sacra Capilla del Salvador, a Úbeda (Jaén), unisce i fattori religioso e mitologico, e sebbene abbia la sua origine in epoca classica, segue un modello medievale, poiché la sua fonte di ispirazione è la *Legenda Aurea* di Jacopo della Voragine.

Si tratta, quindi, di una creazione che unisce il medievale e il moderno, concepita per un edificio del miglior Rinascimento peninsulare. Si potrebbe quasi dire che si tratta di una rappresentazione metaforica dello stesso Carlo V.

I luoghi comuni, ovviamente, facevano parte del programma politico di Cesare, e di conseguenza anche della sua propaganda.

### **3. È possibile creare analogie con la sgorbia, lo scalpello e le spazzole**

In un delizioso saggio intitolato *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Rocío Sánchez Ameijeiras stabilisce una solida correlazione

tra le risorse verbali o testuali e la loro incarnazione nella pietra; cosa che non costituisce in alcun modo una novità, perché come lei stessa afferma, *Poetria Nova*, "(...) uno de los libros más leídos en la tardía Edad Media (...) que Godofredo de Vinsauf escribió en torno a 1210", evidenzia "cómo en los tratados medievales de Retórica se establecían comparaciones entre las artes visuales y la composición verbal, un procedimiento que los autores de entonces heredaron de sus ancestros romanos (...)"<sup>1348</sup>. Come dimostra questa autora, non si tratta solo di trasferire le storie a uno specifico programma figurativo, ma di utilizzare risorse che lo dotino dell'intenzionalità appropriata. Utilizzare, quindi, una strategia.

L'uso dell'analogia, come abbiamo difeso fin dal titolo stesso di questa tesi di dottorato, è una strategia affrontata con intenzioni propagandistiche e comunicative precise; cosa che indubbiamente non è una novità del governo caroliniano, così come la correlazione arti visive-composizione verbale, a cui si riferisce Sánchez avrebbe, come lei stessa spiega, illustri precedenti prima di De Vinsauf. Tuttavia, ed è così che lo spieghiamo nel capitolo metodologico di questo studio, ci mancavano opere in cui queste creazioni analogiche fossero identificate come tali e introdotte in un contesto comunicativo.

Sulla base dei contributi classici di Aristotele, Quintiliano o della pseudo-ciceroniana *Rethorica ad Herennium*, studiate nel capitolo 5, osserviamo chiaramente la presenza di analogie, esempi, illustrazioni o metafore nei dialoghi di Valdés, nella poesia post-tunisina di Garcilaso e persino in opere la cui rilevanza politica abbiamo affrontato, come *La lozana andaluza*. Tuttavia, crediamo di dimostrare che entrate reali, breviari, tele, sculture, rilievi, medaglie e monete o incisioni non solo costituiscono un sistema di propaganda di valore incalcolabile, ma raccolgono e proiettano anche queste risorse davanti a pubblici diversi. A volte, come accade con le polianalogie, lo stesso supporto ne riunisce diverse.

Pertanto, facciamo una rilettura delle creazioni artistiche alla luce di questa realtà retorica e argomentativa. Inoltre, attraverso l'utilizzo di un metodo induttivo<sup>1349</sup>, e prendendo come riferimento i contributi di numerosi specialisti, abbiamo stabilito anche una

---

<sup>1348</sup> "(...) uno dei libri più letti nel tardo medioevo (...) che Goffredo di Vinsauf scrisse intorno al 1210", "come nei trattati medievali di Retorica si stabilissero confronti tra le arti visive e la composizione verbale, procedimento che gli autori di quel tempo ereditarono dai loro antenati romani (...)". Traduzione propria. Rocío Sánchez Ameijeiras, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval* (Madrid: Akal, 2014), 11

<sup>1349</sup> Partendo dall'osservazione, si arriva a conclusioni generali attraverso casi particolari.

classificazione strumentale che, a nostro avviso, raggruppa le analogie che abbiamo individuato, dando spazio anche al resto delle risorse che compongono la famiglia analogica.

#### **4. Il patrimonio analogico alla luce della pietra miliare**

Già nel capitolo 4.1 di questa tesi abbiamo analizzato la rilevanza del traguardo come strumento polifonico, cioè come l'entourage dell'imperatore sfruttava la propaganda di episodi specifici, trasformandoli in collegamenti nel sistema di comunicazione e propaganda carolina. Lo sviluppo di questa ricerca ha permesso anche di concludere che il patrimonio analogico generato intorno agli Asburgo partecipa a quella stessa strategia. Così, citando tre esempi nucleari, osserviamo che lo sbarco di Carlo a Genova (1529), e le sue derivazioni artistiche, forgiano, come già esposto, un'interessante analogia con l'imperatore Marco Aurelio; tuttavia la Conquista di Tunisi (1535) gli fece consegnare il testimone analogico a Scipione, cosicché abbondano i riferimenti alle guerre puniche, ad Annibale-Barbarossa, ai Cartaginesi-Ottomani e, soprattutto, al nuovo Scipione, parafrasando Checa e Carrasco Ferrer.

Infine, la trascendenza di quanto è vissuto a Mühlberg ha dato origine alla struttura analogica dell'Asburgo come un Giulio Cesare dei Cinquecento, che attraversò l'Elba-Rubicon per soffocare una guerra civile e che, come indica Luis de Ávila nei suoi *Commentari...*, inoltre gli attribuisce una variante della locuzione latina “veni, vidi, vici”, adattata dal cronista, come abbiamo spiegato nel capitolo 8.2, alla realtà religiosa del momento<sup>1350</sup>.

Dal nostro punto di vista, questo legame dell'analogia con ogni episodio del sistema di propaganda rafforza la sua utilità come strategia e come strumento per trasmettere al pubblico il racconto sostenuto in ogni momento dalla causa imperiale.

---

<sup>1350</sup> “(...) y afi dixo aquellas tres palabras de Cefar trocando la tercera, como un Principe Christianifimo debe hacer, reconociendo el bien que Dios le hace, y afi dixo: Vine, y vi, y Dios venció”. “E così disse quelle tre parole, cambiando la terza, come dovrebbe fare un principe cristianissimo, riconoscendo il bene che Dio gli fa. E così disse: "Sono venuto, e ho visto, e Dio ha vinto". Traduzione propria. Luis de Ávila y Zúñiga, *Comentario (...) de la guerra de Alemania...*, 291.

## **5. L'analogia non ha sempre un valore cronico o descrittivo**

Quanto si afferma nel paragrafo precedente non ci deve indurre a concludere che l'analogia nasca per caso date le caratteristiche fisiche, il messaggio politico o l'azione di governo del personaggio che forma il Tema, nel nostro caso Carlo V. Sono poche le occasioni in cui queste connessioni Tema-Forum (Analog-Target), cioè di Carlo con il resto dei personaggi a cui è legato, sono naturali; infatti, il più delle volte saranno un'opzione forzata, approfittando degli eventi per cercare l'effetto analogico. L'analogia, in questo caso, diventa una strategia per realizzare un progetto politico, e quindi gli attributi che legano il Tema al Forum sono forzati.

In questo contesto, se ci domandiamo cosa hanno in comune Marco Aurelio e Carlo V, Publio Cornelio Scipione e Carlo V, o il Re Davide e Carlo V, è facile scoprire che le connessioni trascendono l'evidenza che entrambi furono imperatori, guerrieri, o monarchi; c'è la volontà di rafforzare questi legami, per ragioni strategiche e di immagine, e l'analogia è un ingrediente ottimo per raggiungere questo scopo.

## **6. Ogni analogia è una storia, ed è strutturata mediante attributi**

È un errore percepire l'analogia come un elemento specifico, piuttosto è uno stato di opinione/percezione che finisce per imporsi, o almeno cerca di imporsi, attraverso rappresentazioni di ogni tipo (opere letterarie, elementi effimeri di architettura, tele, incisioni, ecc.).

A differenza di altre risorse, uno dei punti di forza più importanti dell'analogia risiede nella capacità moltiplicativa degli elementi che la compongono: gli attributi. Si tratta quindi, soprattutto, di una storia in cui il mittente comunica al destinatario che le connessioni tra Tema e Forum, ad esempio tra Carlo V e il Re David, si basano sull'attributo 1 (entrambi sono stati scelti dopo aver superato diversi scarti di quelli, secondo le regole, che avevano più diritto di loro); sul 2 (hanno creato unità politiche

senza precedenti nelle rispettive sfere) o sul 4 (patto davidico, o impegno di Dio a mantenere i loro lignaggi).

Tutti insieme fanno l'analogia tra i due personaggi, e per questo nei documenti carolini sono frequenti le allusioni al re di Giuda, o le rappresentazioni di entrambi i monarchi in analogie di prossimità, come abbiamo osservato analizzando il *Gestorum Caroli Quinti Romanorum Imperatoris* nella sezione 6.4.3; tuttavia ciò non impedisce a ciascuno degli attributi di essere, parimenti, oggetto di rappresentazione, moltiplicando così le possibilità di formulazioni analogiche. A seconda del personaggio, le possibilità si esauriranno in misura maggiore o minore.

Succede anche quando Carlos va in Sicilia, come spiegato nel capitolo 7.2.3; lì, nel corso di ogni scheda, vengono progressivamente svelate le sue realizzazioni, legate all'antichità classica e più specificamente alla figura di Publio Cornelio Scipione, fino a quando la percezione di Cesare come terzo Scipione o nuovo Scipione finisce per essere generalizzata.

Poiché questi attributi esistono, si verifica anche una connessione analogica tra Tema/Carlo e il Forum corrispondente; ma allo stesso tempo, ognuno di loro può essere oggetto di rappresentazione e potenziamento da parte della Corte, della città o dell'ambiente carolino, in modo che il pubblico riceva *input* diversi attorno alla stessa analogia. Ogni *input* è un attributo, un argomento che supporta l'analogia tra le due figure per esercitare, tutti insieme, un lavoro persuasivo sul pubblico ricevente.

## **7. Particolare rilevanza dello splendore, e dei dispositivi effimeri, nella configurazione del patrimonio analogico caroliniano**

L'importanza dell'evento, e soprattutto degli ingressi reali, nella configurazione del patrimonio analogico carolino, è fuor di dubbio. La sua incidenza, come abbiamo sviluppato soprattutto analizzando gli ingressi flamenchi del *Felicísimo Viaje* e quelli trionfanti in Italia dopo la Conquista di Tunisi, è molto superiore a quella del resto degli strumenti.



Questa rilevanza si basa fondamentalmente su tre fatti. Da un lato, nella proliferazione di ingressi reali avvenuta durante il regno degli Asburgo, e che il professor Morales Folguera stima in più di trenta, come è stato esposto; dall'altro, nel trasferimento che spesso si faceva dell'iconografia che si usava in loro verso edifici permanenti che, per un motivo o per l'altro, emanavano da quegli ingressi regali<sup>1351</sup>.

Inoltre, la natura polifonica o multicanale dell'evento non solo si materializzava in architetture di vario genere, ma anche in *avvisi*, poemi eroici, cartigli, carri trionfali, *tableaux vivants*, disegni o progetti che potessero poi ispirare altre città, ecc., aumentando esponenzialmente la diffusione, e con essa l'efficacia, di quell'analogia.

In conseguenza di quanto viene esposto sopra, buona parte delle analoghe risorse generate durante il governo asburgico erano effimere. Questa evidenza, applicata ad esempio alle coperture edilizie e alle architetture effimere, ha permesso di adottare formati diversi e per ogni città ospitante di dare una diversa interpretazione degli stessi fatti, sulla base della propria storia locale o convenienza politica, moltiplicando le possibilità.

È anche vero che queste risorse, a differenza di dipinti, rilievi o sculture, sono destinate a scomparire una volta terminato l'evento, ma hanno la forza di raggiungere ugualmente l'insieme di una società totalmente dedicata dove tutti partecipano. Cronache e disegni, come accadde nei casi già esposti di Siviglia (1530) con Bartolomé Pérez o di Milano (1531) con Giovanni Alberto Albicante, garantivano una certa diffusione e sopravvivenza degli effetti desiderati, nonché, in modo collaterale, l'analisi della comunità scientifica e accademica.

C'è un altro aspetto rilevante, dal nostro punto di vista, ed è la confluenza che avviene negli spettacoli, soprattutto negli ingressi, di analogie convergenti e divergenti. I primi, come abbiamo analizzato nel paragrafo 5.6.1., sono strettamente legati ai prototipi, frutto di un'opinione pubblica che si sta progressivamente forgiando attraverso i canali disponibili. Alludono quindi a valori universali, come la forza o la giustizia; l'uso stesso del termine Cesare, che collega Carlos con la figura di Gaio Giulio Cesare, potrebbe essere considerato un'analogia di questo tipo, poiché collega l'Asburgo con la Roma

---

<sup>1351</sup> Per maggiori dettagli su questo argomento, si veda il nostro lavoro "*Effigies fasti. Il riflesso delle entrate reali nell'urbanistica, nelle arti e nelle fonti testuali durante il governo della Casa d'Asburgo*". In *Atti del Convegno Internazionale Itinerari di celebrazioni pubbliche e morfologia urbana nei territori della monarchia ispanica in età moderna. Siviglia, 14 e 15 giugno 2022*. In stampa.

classica attraverso di premesse universalmente associate al vincitore della guerra civile, come la leadership, il valore e la strategia.

Analogie un po' più sottili e visive, come l'uso dell'alloro, delle colonne, delle aquile, ecc., parteciperebbero anche a questa convergenza.

Insieme a quelle troveremmo analogie divergenti, e come tali più soggettive e interpretabili, in aspetti strettamente locali la cui considerazione può variare da una città all'altra. Annibale, ad esempio, avrebbe a Roma risonanze che mancherebbero a Siviglia o a Bruxelles, mentre certe virtù riflesse nel programma iconografico di ogni fasto sono associate ad alcuni personaggi o ad altri a seconda del luogo in cui si svolgono. Di conseguenza, la somma delle analogie convergenti e divergenti, insieme al resto delle tipologie che abbiamo analizzato, contribuisce a forgiare una ricchezza analogica ricca di sfumature.

## **8. Le analogie non sono lineari o cronologiche, ma opportunistiche**

Contrariamente a quanto abbiamo intuito prima di iniziare questa investigazione, l'uso dell'analogia non ha avuto un carattere evolutivo o lineare, dal punto di vista cronologico, nella vita di Carlo V, ma che lui e il suo entourage sapevano e volevano gestire secondo le esigenze di ogni momento.

In questo senso, e diversamente da quanto avveniva con l'estetica imperiale o con un uso di stili artistici che andavano dal tardomedioevo di Van Orley al Rinascimento di Pedro Machuca o di Antonio de Sangallo il Giovane e culminavano nel Manierismo di Pompeo e Leone Leoni, qui non c'era progressione omologa. Possiamo apprezzarlo, ad esempio, nel fatto che dopo un periodo fortemente classico-manierista, dove si accentuarono i collegamenti caroliniani con Marco Aurelio, Augusto o Enea, si tornasse all'analogia biblica di Davide, questa volta legato a Carlo/Davide e Filippo II/Re Salomone, perché era il più conveniente sia nel contesto del *Felicissimo Viaje* riportato da Calvete de Estrella sia, successivamente, nella mitizzazione del monastero di San Lorenzo de El Escorial.

Così come sarebbe impensabile tornare indietro nello stile (abbandonare per esempio Tiziano o i Leoni per tornare allo ieratismo borgognone oppure alla piatta policromia di Van Laethem), accade il contrario nei contenuti. L'immagine analogica di Carlo con Davide aveva perfettamente senso all'inizio del suo regno, per le ragioni spiegate all'inizio del capitolo 6 di questa tesi di dottorato, ma ci si ritorna senza arrossamento quando c'è un Salomone da presentare al mondo.

Questo non vuol dire che nei due decenni di splendore imperiale trascorsi tra l'episodio di Pavia e quello di Mühlberg, le analogie con David siano scomparse del tutto. Una di queste, forse la più nota, fu prodotta intorno al 1531 da Francisco Titelman, religioso francescano e professore di Sacra Scrittura all'Università di Lovanio, che, secondo Prudencio de Sandoval, "le dedicò la *exposición dulce y fabrosa, que sobre los Psalms de David hizo, y en la carta dedicatoria le compara al Real Profeta David, diciendo ser fu semejante (...)*". Infatti, si riferisce all'Asburgo come "otro David", una formula tipicamente analogica che in tutta questa tesi è stata vista in altri personaggi, stabilendo Titelman i seguenti attributi analogici tra entrambi i monarchi:

“(...) fi consideramos (...) la deuoción de Daudid con Dios, la mansedumbre con sus perseguidores, el ardiente zelo contra los enemigos de Dios y de la verdad, la paciencia constante en las adversidades, la modestia y tranquilidad de animo en los prosperos sucesos, la prudencia, el cuidado y diligencia en los negocios, el odio y aborrecimiento grande contra los malos, el amor perfecto de la virtud, finalmente todo quanto en Daudid pinta y encarece la sagrada historia de tal fuerte se hallaua en el Cesar (...)”<sup>1352</sup>.

Le ragioni che indussero il religioso a tracciare questa analogia sono sintetizzate dal cronista in una energica frase: "(...) fu edad verde y no madura le podía distraer con los gustos deste mundo"<sup>1353</sup>.

---

<sup>1352</sup> "(...) se consideriamo (...) la devozione di Davide a Dio, la sua mansuetudine verso i suoi persecutori, il suo ardente zelo contro i nemici di Dio e della verità, la sua costante pazienza nelle avversità, la sua modestia e tranquillità d'animo nelle prospere vicende, prudenza, cura e diligenza negli affari, odio e grande orrore contro il male, il perfetto amore per la virtù, infine tutto ciò che in Davide dipinge e custodisce la storia sacra di tanta fortuna si trovò in Cesare". Traduzione propria. Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos...*, 898.

<sup>1353</sup> "(...) la sua età verde e immatura potrebbe distrarlo con i gusti di questo mondo (...)". Traduzione propria. *Ibidem*.

A quanto pare, Cesare deve aver apprezzato il lavoro con soddisfazione, poiché questo scritto è stato, secondo Sáenz de Miera, uno di quelli che lo hanno accompagnato alla sua destinazione finale a Yuste<sup>1354</sup>.

### **9. Le analogie sono state decodificate correttamente? Senza dubbio, e quindi anche erano efficaci**

Un aspetto strettamente legato ai destinatari dei messaggi emanati dalle creazioni artistico-letterarie, e su cui abbiamo riflettuto lungo tutta la ricerca, è l'utilità pratica delle analogie. Sono state correttamente decodificate, compresi da coloro a cui erano indirizzate? Non abbiamo dubbi che lo siano state. Ovviamente, qualsiasi risorsa che non sia destinata all'uso personale porta un'intenzione implicita, e talvolta può essere strano che una scultura o una tela contengano riferimenti impliciti ad Enea, Augusto o Longino, poiché non è sempre facile da capire, con il corso dei secoli, l'intenzione del creatore o dei suoi promotori.

Tuttavia, siamo giunti alla conclusione che, in effetti, le analogie sono state correttamente decodificate da coloro a cui erano rivolte. In primo luogo perché esisteva una solida tradizione interpretativa attorno alle risorse visive. Joan Lluís Palos e Diana Carrió-Invernizzi affermano che "(...) en la Europa del Antiguo Régimen, en su mayor parte iletrada, las imágenes constituyeron un medio de comunicación de la máxima importancia"<sup>1355</sup>, e basti osservare gli stipiti e archivolti di un portico gotico per capire che la cittadinanza, nel suo insieme, era destinataria di messaggi che sapeva, e poteva, capire<sup>1356</sup>.

A parte questo, e come è già stato detto, non tutti i pubblici sono stati obiettivi in modo paritario delle azioni comunicative. Una tela concepita per la sala di ricevimento

---

<sup>1354</sup> Jesús Sáenz de Miera, "'Ecce elongavi fugiens, et mansi in solitudine'. El retiro del emperador", 171.

<sup>1355</sup> "(...) nell'Europa dell'Antico Regime, per lo più analfabeta, le immagini costituivano un mezzo di comunicazione della massima importanza". Traduzione propria. Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, "El estatuto de la imagen en la Edad Moderna", en *La Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, dir. Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008), 7.

<sup>1356</sup> Il trasferimento della lettera e del suo spirito sulla pietra, che è ancora la conversione di un'idea in un'immagine, è una delle colonne portanti di *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el occidente medieval*, opera di Rocío Sánchez Ameijeiras a cui abbiamo fatto riferimento prima.

dell'Alcázar di Madrid sarebbe stata contemplata da una minoranza, nazionale e straniera, probabilmente formata, e indubbiamente capace di comprendere le risorse analogiche in lei contenute. Un esempio di questo uso un po' più esclusivo si trova nel ritratto equestre di Carlo V alla battaglia di Mühlberg', fatto da Tiziano, la cui ricchezza analogica è analizzata nel capitolo 8.2; Miguel Falomir assicura che i precedenti formali e ideologici di questa creazione pittorica sarebbero "(...) fácilmente reconocibles por quienes contemplaran el retrato (...)"<sup>1357</sup>. Parafrasando il saggista e sociologo canadese Marshall McLuhan, il mezzo è ancora una volta il messaggio, o almeno parte del messaggio, poiché trasferire certi concetti con questa forte carica analogica a certi pubblici, come accade nell'opera di riferimento, sarebbe stato difficile ricorrendo ad altri formati.

Per quanto riguarda la decodifica delle analogie, molto rilevante è anche la componente locale. Tra tutti quelli analizzati, abbiamo trovato estremamente rivelatore il caso che la professoressa Marta Carrasco ha individuato nel programma iconografico ideato dalla città di Roma per ricevere Cesare, appena un decennio dopo il saccheggio della Città Eterna da parte delle sue truppe. Così, in alcune tele collocate all'interno di Porta Capena, è stata tracciata un'ironica analogia tra Carlos e Annibale, basata su un episodio storico del V secolo. L'autrice stessa, come abbiamo raccolto nella sezione 7.2.4 di questa tesi, mostra la sua convinzione che questa ironia non sia passata inosservata a nessun romano. Un occholino che arricchisce l'ingresso reale di Carlos, trasformando questo specifico episodio in un esercizio di comunicazione orizzontale.

Infine, è importante evidenziare il substrato culturale dell'epoca, indubbiamente molto diverso da quello attuale. Tornando all'esempio che abbiamo analizzato nella sezione 5.3.1 da questa tesi, il lettore del ventunesimo secolo può essere sorpreso, e anche diffidente, verso il fatto che Ercole e le sue esperienze o avventure siano state la risorsa utilizzata per spiegare, attraverso illustrazioni che derivano per analogie, la vita di Santa Librada, comprendendo che sarebbero delle informazioni riservate a un pubblico minoritario, e non a destinatari con un profilo così eterogeneo come quello dei visitatori di un tempio. Tuttavia è opportuno tenere presenti due questioni per comprendere la

---

<sup>1357</sup> "(...) fácilmente reconocibles da chi contempla il ritratto (...)". Traduzione propria. Miguel Falomir, 'Carlos V en la batalla de Mühlberg', en *El retrato del Renacimiento* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), 388.

diffusione e il grado di conoscenza sociale che esisteva nel primo terzo del XVI secolo su questa figura mitologica.

Oltre al tradizionale legame del figlio di Giove con la monarchia ispanica, che implicava la proliferazione della sua figura e della sua storia in supporti di ogni tipo, è importante tenere presente l'ipotesi del professor Angulo Íñiguez, il quale ritiene che le lastre di stampa che furono la loro base "(...) debieron de circular mucho por España"<sup>1358</sup>. D'altra parte, *Los doze trabajos de Ércules*, un'opera sulla morale cavalleresca composta da Enrique de Villena, fu pubblicata con illustrazioni nel 1483 e ristampata nel 1499, appena tre decenni prima della configurazione dell'altare ed ebbe ampia diffusione. Parliamo quindi di un personaggio noto che ha generato un alto grado di interesse sociale.

## 10. L'Italia, di straordinaria rilevanza

I traguardi che in positivo o in negativo hanno segnato una svolta nella politica e nell'immagine caroline sono avvenuti nei territori italiani. Questo fatto è tutt'altro che casuale: come afferma María José Rodríguez Salgado, durante l'età moderna "(...) ni la supremacía ni la hegemonía se podían conseguir en la cristiandad sin alcanzar antes el control de Italia (...)", adducendo ragioni di ogni genere, come le "(...) fuertes tradiciones que asociaban a Italia con (...) la memoria del imperio romano", mentre l'ubicazione del papato lì, la raffinatezza culturale di quel paese, la potenza economica dei territori settentrionali o la fertilità delle loro terre "(...) eran otros aspectos que llevaban a los 'bárbaros' (así llamaban los italianos a los extranjeros, como los franceses y españoles) hacia Italia"<sup>1359</sup>. Questa autrice riporta anche una citazione di Gattinara, consigliere imperiale, secondo cui il paese transalpino "(...) era la única base desde la cual se podía dominar el mundo"<sup>1360</sup>.

---

<sup>1358</sup> "(...) devono aver circolato molto in Spagna". Traduzione propria. Diego Angulo Íñiguez, *La mitología...*, 104.

<sup>1359</sup> "(...) né la supremazia né l'egemonia potevano essere raggiunte nel cristianesimo senza prima ottenere il controllo dell'Italia (...)", "(...) forti tradizioni che associavano l'Italia alla (...) memoria dell'Impero Romano", "(...) erano altri aspetti che portarono i 'barbari' (così chiamavano gli italiani gli stranieri, come i francesi e gli spagnoli) in Italia". Traduzione propria. María José Rodríguez Salgado, *Un imperio en transición...*, 59.

<sup>1360</sup> "(...) era l'unica base da cui si poteva dominare il mondo". Traduzione propria. *Ibidem*.

In termini molto simili si esprime il professor Marcello Fantoni, quando afferma:

(...) Agli occhi di molti stranieri, l'Italia è la classicità stessa: lo è per l'esuberante abbondanza delle sue vestigia, per l'intenso riuso che ne fa e per l'elaborazione di quei codici estetici, retorici ed etici attraverso i quali si mira all'immedesimazione con essa<sup>1361</sup>.

Per tutte queste ragioni, il ruolo dell'Italia è stato determinante nella configurazione della politica e dell'immagine carolina; oseremmo quasi dire che è sostanzialmente superiore a quello di qualsiasi altro territorio legato al Cesare. Qui si svolsero traguardi che ne segnarono positivamente o negativamente lo sviluppo storico, come la Battaglia di Pavia (1525), il Sacco di Roma (1527), l'incoronazione imperiale per mano di Clemente VII (1530) o gli ingressi trionfali che seguirono la Conquista di Tunisi del 1535, svolta anche per neutralizzare, come abbiamo spiegato, il pericolo imminente che comportava il fatto di avere gli Ottomani alle porte della Sicilia. Il suo sbarco a Genova (1529) fu il momento in cui si mostrò al mondo un nuovo taglio di capelli, come si afferma in varie sezioni dei capitoli 3 e 7 del nostro studio, e gli italiani furono anche i primi artisti che cominciarono a nascondere il prognatismo asburgico a favore di un'immagine un po' più neutra e addolcita, culminata in Tiziano.

Questo fu l'apice di un ampio elenco di pittori e scultori di origine italiana, tra cui c'erano dinastie importanti come i Leoni o i Negrolì. Anche elementi di grande rilevanza propagandistica collocati fuori dall'Italia, come il monumentale camino del Franconato di Bruges (Brugse Vrije), hanno avuto origine in Italia: in questo caso, nell'episodio bellico di Pavia, di cui si commemora la vittoria. Tutto questo senza dimenticare l'attualità di autori o temi italiani presenti in opere letterarie come *Il Cortegiano*, di Baldassarre Castiglione; nella poesia di Garcilaso, Hernando de Acuña o Diego Hurtado de Mendoza; o nella moltitudine di cronache create intorno alle varie vicende italiane, alcune delle quali sono state oggetto di analisi in questa tesi di dottorato, principalmente nella sezione 4.3.

Infine, segnaliamo il legame precedentemente analizzato che stabilisce Carmen Muñoz Párraga tra le visite in Italia e il cambiamento del paradigma imperiale riguardo alla costruzione di edifici, e che affrontiamo nel capitolo 3.2.6; ora dovranno essere conformi alla dignità imperiale, cosa che lo porterebbe a rimodellare le fortezze di Madrid, Toledo

---

<sup>1361</sup> Marcello Fantoni, "Carlo V e l'immagine dell'Imperator...", 110.

e Siviglia, e soprattutto a costruire a Granada il Palazzo di Carlo V. Riguardo all'esecuzione di quest'ultimo, Fernando Checa sostiene:

(...) Carlos V se inclinó ante los sectores clasicistas, humanistas e italianizantes de su corte representados por don Luis Hurtado de Mendoza que (...) no tuvo en cuenta los deseos de sobriedad y austeridad del pensamiento antiimperialista y erasmista de otros grupos<sup>1362</sup>.

Infine, vorremmo menzionare alcuni degli aspetti più rilevanti dal punto di vista della ricerca che affronta questa tesi di dottorato. In primo luogo, abbiamo voluto svolgere un lavoro trasversale e multidisciplinare dove siano presenti la Storia e l'Arte, ma anche la Comunicazione, la Propaganda, la Letteratura e persino la Sociologia. Riteniamo che le conclusioni affidabili solamente si possono raggiungere quando i vari campi della conoscenza sono correlati.

Parimenti, abbiamo messo in luce un campo, quello dell'analogia, che sembrava relegato quasi esclusivamente ad ambiti filosofici o scientifici, ma che attraverso le Belle Arti e supporti di altro tipo poteva avere anche traduzione, come crediamo di aver dimostrato, alle strategie di propaganda carolina. Si può osservare che sia l'analogia stessa, sia le risorse analogiche, cioè l'esempio, la metafora o l'antimodello, tra gli altri, trovano spazio in questa traduzione alla sgorbia, alla tela, alla pergamena, al verso o alla cronaca.

Allo stesso modo, applicando una metodologia induttiva, abbiamo potuto stabilire varie tipologie che aggiungiamo a quelle già individuate da autori precedenti, e tra le quali citiamo le analogie per prossimità, l'analogia con un tema ellittico e le analogie per integrazione di elementi. Quest'ultimo viene ad agire come il rovescio della *correction d'image*, figura descritta da Émile Bréhier e raccolta sia da Louis Réau che dai professori Perelman e Olbrechts-Tyteca, e che viene definita come una modifica nel Forum per agire sulla Tema. Ora, cosa succede quando agisci al contrario? Cioè quando lo scopo risiede nell'intervenire sul Tema per rafforzare i legami con un Forum di prestigio, rilevanza e potere. Qui, come abbiamo spiegato nella sezione 5.6.5, funziona l'analogia per integrazione di elementi.

Confluenze analogiche e polianalogie rappresentano, a nostro avviso, un quadro generale per la lettura e l'analisi delle opere d'arte che analizziamo, e la cui forza sta proprio nella

---

<sup>1362</sup> (...) Carlo V si inchinò ai settori classiciste, umaniste e italianizzati della sua corte rappresentati da Don Luis Hurtado de Mendoza che (...) non tenne conto dei desideri di sobrietà e austerità del pensiero antimperialista ed erasmista di altri gruppi". Traduzione propria. Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe...*, 57.



molteplicità dei messaggi che da loro emanano; allo stesso modo, abbiamo svolto un approccio più particolare, proponendo attraverso la *Storia della Cultura* una rilettura di alcune opere d'arte che, dal nostro punto di vista, potrebbero avere una consistenza analogica poco studiata. Succede, ad esempio, con i romanzi di valore profetico analizzati nel capitolo 6.7; con i *Dialoghi* di Valdés, analizzati da molteplici prospettive, ma non da una analoga; o con le incisioni di Hogenberg, analizzate, tra le altre sezioni, nel capitolo 7.1.3.

Concludiamo esprimendo la nostra convinzione che le applicazioni propagandistiche delle risorse analogiche in generale, e dell'analogia in particolare, possano essere materiale per un'intera vita accademica. Molto resta ancora da aggiustare, da applicare, da rileggere e, ovviamente, anche da scoprire. Quindi, speriamo di continuare a fare passi avanti e ad avanzare su questa strada.

## 10. Bibliografía

---

## Bibliografía general

- AA.VV. *Carolus*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- AA.VV. *El linaje del emperador*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- AA.VV. *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2010.
- AA.VV., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, coords. María Luisa Lobato y Bernardo J. García García. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003.
- AA.VV., *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- ABASCAL, Juan Manuel. “Publius Cornelius Scipio Africanus (maior)”. En Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico (DB-e)*. Acceso: <<https://dbe.rah.es/biografias/15831/publius-cornelius-scipio-africanus-maior>> [Consultado: 10/08/2022].
- ABELLÁN, José Luis. *El Erasmismo español*. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral, 1982.
- ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José. “Carlos V en la Alameda de Sevilla”. En *El Emperador Carlos y su tiempo: actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar. Sevilla 24-28 de mayo de 1999*, AA.VV., 901-920. Madrid: Deimos, 2000.
- ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis. “Pedro Mexía”, Real Academia de la Historia – Diccionario Biográfico Electrónico (DB-e), <<https://dbe.rah.es/biografias/12480/pedro-mexia>> [Consultado: 05/03/2022].
- ALCINA, Juan Francisco. “La poesía Latina de Garcilaso”. En *500 años de Garcilaso. Anotaciones de obra*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 2001. <<https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/>> [Consultado: 15/12/2020].
- ALMAGRO GORBEA, Antonio. “Los Reales Alcázares de Sevilla”, *Artigrama 22* (2007): 155-185.

- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, María Victoria. “Los ángeles arcabuceros de Calamarca”. *www.liceus.com* (2019). <<https://www.liceus.com/wp-content/uploads/2019/03/Los-%c3%a1ngeles-arcabuceros-de-Calamarca.pdf>> [Consultado: 02/09/2021]
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009.
- APOSTOLATUA, Ionel. “On the History of the Concept of ‘Analogy’. The Greek-Latin Antiquity”. *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 63 (2012): 331-342.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. “Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni”. *Archivo Español de Arte* LXXXVI, n.342 (2013): 87-106.
- “La cultura visual en un nuevo engranaje político: el caso del reino de Valencia en torno a las Germanías”. En *El advenimiento de la Casa de Austria a los reinos hispanos*, editado por Emilio Callado Estela, 231-262. Madrid: Dykinson, 2021.
- ARROYO ESTEBAN, Jesús y Elena Vázquez Dueñas, “Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las Fuentes impresas de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, *Pecia Complutense* 8 (2011): 27-59.
- ASTIER, Marie-Bénédicte. “Alexandre à la lance”. Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines: Art hellénistique. Información extraída de <<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/alexandre-la-lance>> [Consultado:04/05/2020].
- AYALA, Francisco. *Obras completas V. Ensayos políticos y sociológicos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- AZAUSTRE, Antonio y Juan Casas. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 2011.
- BANCALARI MOLINA, Alejandro. *Orbe Romano e Imperio Global. La Romanización desde Augusto a Caracalla*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2007.
- BARBEITO, José Manuel. “Felipe II y la arquitectura. Los años de juventud”. En *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. AA.VV., 83-103.

Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

BACEIREDO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Isabel. “Intervenciones en las pinturas murales renacentistas de la Galería Central del Patio Bajo del Crucero: balance de las intervenciones en los últimos años”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla* 16 (2015): 174-217.

BARNARD, Mary. *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.

BASSET, Bérengère y Christine BÉNÉVENT. “Les apophtegmes de pluarque et la tradition des miroirs du prince au XVI<sup>e</sup> siècle: l’exemple de *l’Institution du prince* de Guillaume Budé”. *Littératures classiques* 84, n. 2 (2014): 63-96.

BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013.

BLAIR, J. Anthony. “The Possibility and Actuality of Visual Arguments”. *Argumentation and Advocacy* 33 (1996): 23-39.

BLÁZQUEZ CERRATO, Cruces. “Los valores del rey: el uso de las antiguas monedas en la configuración de la imagen de Carlos V”. En *Imagen y documento. Materiales para escribir una historia cultural*, coordinado por Joaquín García Nistal, 15-36. León: Ediciones El Forastero, 2014.

BLECUA, José Manuel, ed. *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*. Madrid: Castalia, 1984.

BELDA NAVARRO, Cristóbal. "Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: La Sibila de Cumas de El Salvador de Úbeda (Jaén)". *Imafronte* 1 (1985): 5-21.

BELTRÁN, Vicenç. “De Túnez a Cartago. Propaganda política y tradiciones poéticas en la época del emperador”, en *Boletín de la Real Academia Española* 97, cuaderno 315 (2017): 45-114.

-----.“Estudio introductorio”. En *Las tres Silvas de romances*. Edición, notas e índices de Massimo Marini, 19-44. México D.F.: Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 2018.

- BERMEJO VEGA, Virgilio. “Acerca de los recursos de la iconografía regia; Felipe IV, de Rey Sol a nuevo Salomón”. *Norba. Revista de Arte* 12 (1992): 163-186.
- BERNAYS, Edward. *Propaganda*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010.
- BERTELLI, Sergio. *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*. Florencia: Ponte alle Grazie, 1990.
- BERTOMEU MASIÀ, María José, ed. *Cartas de un espía de Carlos V. La correspondencia de Jerónimo Bucchia con Antonio Perrenot de Granvela*. Valencia: Universitat de València, 2006.
- BERZAL DE LA ROSA, Enrique. *Los comuneros. De la realidad al mito*. Madrid: Sílex, 2008.
- BIGELOW MERRIMAN, Roger. *Carlos V, el emperador y el imperio español en el viejo y nuevo mundo*, vol. 3. Madrid: Espasa Calpe, 1960.
- BIRDSELL, David S. y GROARKE, Leo. “Toward a theory of visual argument”. *Argumentation and Advocacy* 33 (1996): 1-10.
- BLANCO, Emilio. “La construcción de una identidad literaria en la corte de Carlos V: el caso de Fray Antonio de Guevara”, *e-Spania* 13 (2012). Accesible: <<http://journals.openedition.org/e-spania/21163>> [Consultado: 22/06/2022]
- BLÁZQUEZ CERRATO, Cruces. “Los valores del rey: el uso de las antiguas monedas en la configuración de la imagen de Carlos V”, en *Imagen y documento. Materiales para escribir una historia cultural*, coordinado por Joaquín García Nistal, 15-36. León: Ediciones El Forastero, 2014.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María. “Gerión y otros mitos de Occidente”. *Gerión* 1 (1983): 21-38.
- BLECUA, Juan Manuel. “La poesía española del siglo XVI antes de Garcilaso”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en <[https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/jm\\_blecu.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/jm_blecu.htm)> [Consultado:19/10/2020]

- “Corrientes poéticas en el siglo XVI”. En *Historia y Crítica de la Literatura Española. Siglos de Oro: Renacimiento*, coordinada por Francisco Rico, 114-116. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- BODART, Diane H. “Algunos casos de anacronismo en los retratos de Carlos V”, *Boletín del Museo del Prado* vol.18, nº36 (2000): 7-24.
- “L’immagine di Carlo V in Italia tra trionfi e conflitti”. En *L’Italia di Carlo V Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, a cura di Francesca Cantú y Maria Antonietta Visceglia, 115-138. Roma: Viella, 2003.
- BORRETTI, Mario. *Il viaggio di Carlo V in Calabria (1535)*. Messina: Grafiche La Sicilia, 1939.
- BOST, Mélaïne y Alain Servantie. “Joyeuses entrées de l’empereur Charles Quint: Le Turc mis en scène”, *eHumanista* 33 (2016): 29-49.
- BOUWSMA, William J. *The Waning of the Renaissance (1550-1640)*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- BOUZA, Fernando. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 2016.
- BRANDI, Karl. *Carlo V*. Turín: Einaudi, 2001.
- BRAUDEL, Fernand. *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century, Vol. II: The Wheels of Commerce*. Los Angeles: University of California Press, 1992.
- BRETON, Philippe. *El arte de convencer*. Barcelona: Paidós Contextos, 2008.
- *La argumentación en la comunicación*. Barcelona: Editorial UOC, 2014.
- BRISSET MARTÍN, Demetrio E. “Los símbolos del poder”, *Gazeta de antropología* 28 (2) (2012). <<http://hdl.handle.net/10481/21581>> [Consultado: 02/04/2022].
- BROWNING, Robert. “Biography”. En *The Cambridge History of Classical Literature*, vol.2, parte 5, editado por E. J. Kenney, 41-49. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- BUESCU, Ana Isabel. “Corte, poder e utopia: O *Relox de Príncipes* (1529) de Fr. Antonio de Guevara e a sua fortuna na Europa do século XVI”, *Estudios Humanísticos. Historia* 8 (2009): 69-101.

- DE BUNES IBARRA, Miguel Ángel. "El mundo de los Rum para los otomanos: el caso de la rivalidad entre Kanunî sultán Süleyman y Carlos V". *Memoria y civilización* 18 (2015): 71-94.
- DE CASTRO, Adolfo. *Curiosidades bibliográficas. Colección escogida de obras raras de amenidad y erudición*. Madrid: Ribadeneira - Biblioteca de Autores Españoles, vol.36, 1855.
- BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 2017.
- BUTIÑÁ JIMÉNEZ, JÚLIA. "Les noves aristocràcia i noblesa a les acaballes de l'Edat Mitjana a través de la novel·la catalana *Curial e Güelfa*". *Mirabilia. Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages* 9 (2009): 292-301.
- CABRERA, Emilio. *Historia de Bizancio*. Barcelona: Ariel Historia, 1998.
- CAMPBELL, Lorne. *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- CANFORA, Luciano. *L'uso político dei paradigmi storici*. Bari: Editori Laterza, 2014.
- CAPPELLI, Guido M. *El Humanismo italiano. Un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valla*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- CAPRARO, Monica (Cur.). "21 Ottobre 1535: L'ingresso di Carlo V a Messina", *LEXICON: Storie e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo* 5-6 (2007-2008): 95-103.
- CARRASCO FERRER, Marta. "Carlos V en Roma: el triunfo de un nuevo Escipión". En *Carolus*, 81-102. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- ". "Manufactura de Pierre van Aelst". En AA.VV., *Carolus*, 207-209. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- CARRETERO ZAMORA, Juan M. "Fiscalidad parlamentaria y deuda imperial". En *El imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dirigido por Bernardo J. García García, 157-184. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000.



- CARRIAZO Y ARROQUIA, Juan de Mata. “La boda del Emperador. Notas para una historia de amor en el Alcázar de Sevilla”, *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 93-94 (1959): 9-108.
- CARRILLO, Jesús y Felipe Pereda. “El caballero: identidad e imagen en la España imperial”. En *Carlos V. Las armas y las letras, 183-200*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- CASTEL, François. *Historia de Israel y de Judá*. Estella: Verbo Divino, 1994.
- CASTILLA URBANO, Francisco. “Estudio preliminar”. En *Diálogo llamado Demócrates*, de Juan Ginés de Sepúlveda, IX-LXXXIII. Tecnos: Madrid, 2012.
- CASTILLO RAMÍREZ, Elena. “Metáforas poéticas, metáforas icónicas: la metaforización de las virtudes del buen gobernante como forma de propaganda política”. En *Propaganda y persuasión en el mundo romano. Actas del VIII Coloquio de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos, celebrado en Madrid los días 1 y 2 de diciembre de 2010*, coordinado por Gonzalo Bravo y Raúl González Salinero, 423-442. Madrid: Signifer Libros, 2011.
- CEPEDAL, Tirso. *Curso de Biblia*. Madrid: PS Editorial, 2001.
- CHASTEL, André. *El sacco de Roma, 1527*. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral, 1998.
- CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987.
- "(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II". *Cuadernos de arte e iconografía* 1, nº1 (1988): 55-80.
- "Felipe II en El Escorial: La representación del poder real". *Anales de Historia del Arte* 1 (1989): 121-139.
- “El poder de los símbolos. La Orden del Toisón de Oro, la significación del ceremonial y los retratos de los reyes de España (siglos XVI-XVIII)”. En *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, 11-44. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.
- CHOMSKY, Noam. / HERMAN, E.S. *Los guardianes de la libertad*. Barcelona: Crítica, 1990.

- CHUDOBA, Bohdan. *España y el Imperio (1519-1643)*. Madrid: Sarpe, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2006.
- CIVIL, Pierre. “La familia de Carlos V: representaciones y política dinástica”. En *El linaje del Emperador*, 41-60. Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando. “Aficiones, residencias y colecciones del monarca”. En *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, 85-96. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael. “El Alcázar de Carmona "versus" Alcázar de Sevilla”, *Laboratorio de Arte* 19 (2006): 9-30.
- COMISSO, Giovanni. *Gli ambasciatori veneti (1525-1792)*. Milán: Longanesi, 1985.
- COPPEL AREIZAGA, Rosario. “*Carlos V y el Furor (Pompeo y Leone Leoni)*”, extraído de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/carlos-v-y-el-furor-leone-y-pompeo-leoni/16f9add4-542a-47ee-8419-47002e8c588c> [Consultado:12/05/2020].
- CORTÉS TIMONER, María del Mar (coord.) *De clérigos, pícaros y caballeros. Textos hispánicos medievales y de la Edad de Oro*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2015.
- CRIADO MAINAR, Jesús. “La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona: su papel en la definición del monumento”. En *La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, 193-236. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- CUART MONER, Baltasar. (2001). “Juan Ginés de Sepúlveda, cronista del emperador”. En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coordinado por Jesús Martínez Millán, vol.3, 341-368. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- CURTIUS, Ernest R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

- DAGHER, Zoubeida. "Does the Use of Analogies Contribute to Conceptual Change?" *Science Education* 78, n.6 (1994): 601-614.
- DARBORD, Bernard. "La literatura ejemplar". En *Historia de la Literatura Española*. Tomo I, La Edad Media, dirigido por Jean Canavaggio, 121-134. Barcelona: Ariel, 1994.
- DAVIS, Patricia M. y DAVIDSON, Gayle V. "Language is Like Human Body: Teaching Concepts Through Analogy". *Educational Technology* 34, n.5 (1994): 27-32.
- DE BUNES IBARRA, Miguel Ángel. "Carlos V, Venecia y la Sublime Puerta: la embajada de Diego Hurtado de Mendoza en Venecia". En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coordinado por José Martínez Millán, vol. 1, 591-618. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- DE CADENAS Y VICENT, Vicente. *Doble coronación de Carlos V en Bolonia, 22-24/II/1530*. Madrid: Hidalguía, 1983.
- DE LA CUADRA BLANCO, Juan Rafael. "Arquitectura e historia sagrada. Nuevas consideraciones sobre la idea de El Escorial y el templo de Jerusalén". *Cuadernos de Arte e Iconografía* XXII, n.43 (2013): 11-258.
- DE LA TORRE GARCÍA, Encarnación. "Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII". *Historia y Comunicación Social* 5 (2000): 13-29.
- DELGADO PÉREZ, M<sup>a</sup> Mercedes. "El palacio de Carlos V en el conjunto monumental de la Alhambra. Contextualización de un edificio singular". En *Paisajes, espacios y objetos de devoción en el Islam*, coordinado por Fátima Roldán Castro y Alejandra Contreras Rey, 17-69. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017.
- DELLE DONNE, Fulvio. *Alfonso Il Magnanimo e l'invenzione dell'Umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2015.
- DÍAZ LEDO, Manuel. "Pax Augusta". *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea* 3, n.9-12 (1952): 77-100.
- DÍEZ BORQUE, José María. "Teatro del poder en la España del siglo XVI: la imagen del emperador Carlos V". En *Sevilla en el imperio de Carlos V. Encrucijada entre*

*dos mundos y dos épocas*, coordinado por Pedro Manuel Piñero Ramírez y Christian Wentzlaff-Eggebert, 163-184. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1991.

DOCAMPO CAPILLA, Javier. “El *Breviario de Carlos V*. Estudio del Códice y sus miniaturas”. *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 145 (2000): 28-39.

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. “Arte y simbología en el capítulo barcelonés de la Orden del Toisón de Oro (1519)”,  
<[https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/graf/DguezCasas/8\\_3\\_dguez\\_casas\\_fotosmini.shtml](https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/graf/DguezCasas/8_3_dguez_casas_fotosmini.shtml)> [Consultado: 07/11/2022].

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. “Introduction: A Golden Age”. En *Resplendence of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*, coordinado por Antonio Domínguez Ortiz, Concha Herrero Carretero y José A. Godoy, 11-24. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1991.

------. *España. Tres milenios de historia*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. “El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo”. *Reales Sitios* 83 (1985): 11-28.

DONET DONET, Leonardo. “Iconografía del rey David”. Tesis doctoral, Universitat de València, 2018.

DUVERGER, Christian. “Cortés, la espada y la pluma”. En *Hernán Cortés en el siglo XXI. V centenario de la llegada de Cortés a México*, José Ángel Calero Carretero y Tomás García Muñoz (editor y coordinador), 43-66. Yuste: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020.

EDELMAYER, Friedrich. “La casa de Austria. Mitos, propaganda y apología”. En *Política y cultura en la época moderna: (cambios dinásticos, milenarismos, mesianismos y utopías)*, coordinado por Jaime Contreras Contreras, Alfredo Alvar Ezquerro y José Ignacio Ruiz Rodríguez, 17-28. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2004.

EDELSTEIN, Bruce. “Leone Leoni, Benvenuto Cellini and Francesco Vinta, a Medici agent in Milan”. *The Sculpture Journal* IV (2000): 35-45.

- EDWARDS, Mark W. *The Iliad: A Commentary*. Volumen V, libros 17-20. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- EGNAZIO, Giovanni Battista. *Le vite de gl'imperadori romani di monsignore Egnatio nuouamente dalla lingua latina tradotte alla volgare...* Venecia: Per Francesco Marcolino, 1540.
- EGIDO LÓPEZ, Teófanos. "Historiografía del mesianismo en España". En *Política y cultura en la época moderna: (cambios dinásticos, milenarismos, mesianismos y utopías)*, coordinado por Jaime Contreras Contreras, Alfredo Alvar Ezquerro y José Ignacio Ruiz Rodríguez, 461-474. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2004.
- EISENSTEIN, Elisabeth L. *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- EISLER, William. "The Impact of the Emperor Charles V upon the Italian Visual Culture 1529-1533". *Arte Lombarda* 65 (2) (1983): 93-110.
- ELLIOTT, John H. *La España imperial 1469-1716*. Barcelona: Vicens Vives, 2005.
- ELLUL, Jacques. *Propaganda*. Nueva York, Estados Unidos: Vintage Books, 1973.
- ENCISO RECIO, Luis Miguel. "Los mensajes de la opinión pública y la propaganda en la España moderna". En José Manuel Nieto Soria *et al.*, *Propaganda y opinión pública en la Historia*, 49-90. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007.
- ESCUADERO, José Antonio. "El gobierno de Carlos V hasta la muerte de Gattinara. Canciller, consejos y secretarios", en *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dirigido por Bernardo J. García García, 83-96. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000.
- ESPADA BURGOS, Manuel. "Vicisitudes políticas de una estatua: el Carlos V de León Leoni". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 9 (1973): 503-509.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. "Los dioses paganos en nuestras iglesias". En *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. III, coordinado por José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea,

- Joaquín Pascual Barea y Antonio Fontán Pérez, 1521-1548. Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos, 2002.
- FAGEL, Raymond. “Divide et impera. Las vías de comunicación entre España y Flandes durante la época de Carlos V”. En *El imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflicto*, dirigido por Bernardo J. García García, 253-268. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000.
- FALOMIR FAUS, Miguel. “Tiziano, el Aretino y las ‘alas de la hipébole’. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII”. En AA.VV., *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, 71-86. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.
- . “El retrato de corte”. En *El retrato del Renacimiento*, coordinado por Miguel Falomir, 109-123. Madrid: Museo del Prado, 2008.
- FANTONI, Marcello. “Carlo V e l’immagine dell’Imperator”. En *Carlo V e L’Italia.*, a cura di Marcello Fantoni, 101-118. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- FERINO-PADGEN, Sylvia. “La imagen ideal y ‘natural’ del poder: los retratos de Carlos V por Tiziano”. En *Carolus*, 67-80. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Juana la Loca. La cautiva de Tordesillas*. Madrid: Espasa, 2001.
- . *Carlos V. Un hombre para Europa*. Barcelona: Espasa, 2016.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio. *Posidipo de Pela*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto de Filología, 1987.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, José, GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Benigno M. y MORENO JIMÉNEZ, Teodomiro. “Hacia una evolución de la concepción de analogía: aplicación al análisis de libros de texto”. En *Enseñanza de las Ciencias. Revista de investigación y experiencias didácticas* 23, n.1 (2005): 33-46.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Luis Fernando. “El Toisón de Oro: De Felipe III ‘El Bueno’ a Felipe VI”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

- FERNÁNDEZ URIEL, Pilar. “Obras de arte desconocidas: Esculturas ecuestres en bronce de los césares de Roma (de Augusto a Trajano)”, *Akros, Revista de Patrimonio* 13 (2014): 7-16.
- FRANCO LLOPIS, Borja. “Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach”. En *Changing the Enemy, visualizing the Other: contacts between Muslims and Christians in the Early Modern Mediterranean Art*, ed. Giuseppe Capriotti y Borja Franco Llopis (*IL CAPITALE CULTURALE Studies on the Value of Cultural Heritage*, Supplementi 06 / 2017): 87-116.
- FREEMAN, Edward. *Strategic Management: A Stakeholder Approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- GABAUDAN, Paulette. *El mito imperial. Programa iconográfico en la Universidad de Salamanca*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998.
- GAGLIARDI, Donatella (2015). "A propósito de *Diálogos españoles del Renacimiento: balance (parcial) y perspectivas de investigación*", *Studia Aurea* 9 (2015): 605-616.
- GAITÁN SALINAS, Candela y Sergio Ramiro Ramírez. “Carlos V y los Reales Alcázares de Sevilla: El espacio áulico en torno al Patio de las Doncellas”, *De Arte* 19 (2020): 79-97.
- GALASSO, Giuseppe. “Carlo V fra Europa e Mediterraneo”. En *Carlo V, Napoli e il Mediterraneo. Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 11-13 gennaio 2001)*, a cura di Giuseppe Galasso e Aurelio Musi, 525-537. Napoli: Società Napoletana di Storia Patria, 2001.
- GARCÍA AÑOVEROS, Jesús María. “Pedro de Alvarado”. En *Real Academia de la Historia – Dicc. Biogr. Electrónico*, <<https://dbe.rah.es/biografias/6864/pedro-de-alvarado>> [Consultado: 15/12/2022].
- GARCÍA ARRANZ, José Julio. “Documento histórico y exaltación simbólica en un grabado de Enea Vico: el ejército del emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg”. *Norba. Revista de Arte* 22-23 (2002-2003): 5-28.

- GARCÍA BERNAL, José Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- GARCÍA BERNAL, Manuela Cristina. “Francisco de Montejo”. En *Real Academia de la Historia – Diccionario Biográfico Electrónico*, <<https://dbe.rah.es/biografias/13067/francisco-de-montejo>> [Consultado: 18/12/2022].
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *El demonio del sur. La leyenda negra de Felipe II*. Madrid: Cátedra, 2017.
- GARCÍA CORDERO, Maximiliano. “Comentarios al salmo 71, I-II”. Extraído de <<http://www.franciscanos.org/oracion/salmo071.htm>> [Consultado:11/01/2021]
- GARCÍA GARCÍA, Fernando José, coord. *El imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000.
- GARCÍA-GONZÁLEZ, Dora Elvira. “Hacia una hermenéutica de la paz. Algunas aproximaciones desde la tradición filosófica aristotélica, ciceroniana y erasmiana”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 22 (44): 83-105.
- GARCÍA GUAL, Carlos. “Guevara y el Libro Áureo del Emperador Marco Aurelio”, en *Fakes and Forgers of Classical Literature / Falsificaciones y falsarios de la Literatura Clásica*, editado por Javier Martínez, 97-108. Madrid: Ediciones Clásicas, 2011.
- GARCÍA GUERRA, Elena María. “Propaganda e imagen regias: la representación de las dinastías Habsburgo y Borbón en las monedas del Ducado de Milán”. En *Política y Cultura en la Edad Moderna (Cambios dinásticos, Milenarismos, mesianismos y utopías)*, editado por Alfredo Alvar Ezquerro, Jaime Contreras Contreras y José Ignacio Ruiz Rodríguez, 145-163. Madrid: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2004.
- GARCÍA LÓPEZ, Jesús. “La analogía en general”. *Anuario Filosófico* 7, n.1 (1974): 192-233.
- GARCÍA MARTÍN, Pedro. “La conquista de Túnez por Carlos V en 1535”. *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas* 278 (2000): 339-347.



- GARCÍA I MARRASÉ, Elisabeth. “El antiguo Egipto en el horizonte coleccionista de Felipe II. El caso paradigmático de la *Genealogia Illustrissime Domus Austriae* de 1536”. En *II Encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, editado por Félix Labrador Arroyo. Madrid: Ediciones Cinca, 2015.
- GARGANO, Antonio. *Con canto acodado. Estudios sobre la poesía entre Italia y España en los siglos XV-XVII*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2012.
- GARIN, Eugenio. *Medioevo y Renacimiento*. Madrid: Taurus, 2001.
- GARNIER, Cecilia. “Fiestas en Europa en tiempos de Felipe II”. En *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*, 269-280. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- GARRIGA RIERA, Joaquín. “Joan de Borgonya, pintor del XIXº capítulo de la orden del Toisón de Oro”. En *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, vol.3, coordinado por Ernest Belenguer Cebrià, 121-180. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- GENTNER, Dedre. “Structure-Mapping: a Theoretical Framework for Analogy”. *Cognitive Science* 7, n.2 (1983): 155-170.
- GIACOBBE, Giuliana Antonella. “L’italiano trecentesco come lingua madre della cultura e letteratura europea”. En *Literatura y cultura italianas. Entre Humanismo y Renacimiento*, coordinado por Vicente González Martín *et al.*, 173-185. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2019.
- GLYNN, Shirley M. “Making science concepts meaningful to students: Teaching with analogies”. En *Four decades of research in science education: From curriculum development to quality improvement*, editado por Silke Mikelskis-Seifert, Ute Ringelband y Maja Brückmann, 113-125. Münster: Waxmann, 2008.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos. “El felicísimo viaje del príncipe don Felipe, 1548-1551”. En *Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*, 81-96. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 1998.

- GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, Mónica. *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos (Estudio y documentos)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- GONZÁLEZ-CONDE PUENTE, Pilar. *La guerra y la paz bajo Trajano y Adriano*. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1991.
- GONZÁLEZ ESCRIBANO, José Luis. "Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en Teoría de la Literatura". *Archivum* 31-32 (1981-1982): 367-408.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José Luis. "*Pinturas tejidas*. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez (1535)". *Reales Sitios* 174 (2007): 24-47.
- "Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano", en *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, 38-52. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio. "Los nombres del diálogo literario. Su validez para el diálogo narrativo". *Voces* 7 (1996): 45-62.
- GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio. *La Congregación de la Granada. Profecía y milenarismo en la Sevilla del Renacimiento y Barroco*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2022.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis. "Los orígenes de la imagen salomónica del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial". En *Literatura e imagen en El Escorial. Actas del Simposium (1-IX-1996 al 4-IX-1996)*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 721-750. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, 1996.
- GOZALBO NADAL, Antonio. "La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión". *Fòrum de Recerca* 20 (2015): 229-245.
- "Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V". *Potestas* 9 (2016): 109-134.
- "Pavía (1525), la primera gran victoria de Carlos V", en *La guerra en el arte*, dirigido por Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis, 351-375. Madrid: Universidad Complutense, 2017.

- GRAY, Andrew F. “Garcilaso at home in Naples: on the neo-latin muse of the *Príncipe de los poetas castellanos*”, *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 21, n.1 (2016): 5-33.
- GROSSO, Marsel. “Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle *Vite* di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530)”. En *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, a cura di Simona Brunetti, 91-110. Bari: Edizioni di Pagina, 2016.
- *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola*. Udine: Forum Edizioni, 2010.
- GUTIÉRREZ LORENZO, M<sup>a</sup> del Pilar. “Nuño Beltrán de Guzmán”. En *Real Academia de la Historia - Diccionario Biográfico Electrónico*, <<https://dbe.rah.es/biografias/11471/nuno-beltran-de-guzman>> [Consultado: 15/12/2022].
- HARTO TRUJILLO, María Luisa. “El *exemplum* como figura retórica en el Renacimiento”. *Humanitas*, 63 (2011): 509-526.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, vols. I y II. Barcelona: DeBolsillo Editorial, 2009.
- HERNANDO SANCHO, Carlos José. “El Virrey Pedro de Toledo y la Entrada de Carlos V en Nápoles”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea* 7 (1987): 7-16.
- *El reino de Nápoles en el imperio de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- HERRERO CARRETERO, Concha. “La Colección de Tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación”, *Arbor* 169 (665): 163-192.
- Historia Augusta*. Edición de Vicente Picón y Antonio Cascón. Madrid: Akal, 1989.
- HOFSTADTER, Douglas y SANDER, Emmanuel. *La analogía. El motor del pensamiento*. Barcelona: Tusquets, 2018.

- HOLYOAK, Keith J. "Analogy". En *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*, editado por Keith J. Holyoak y Robert G. Morrison, 117-142. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 2020.
- IGLESIAS, Carmen. "El gobierno de la monarquía". En *La monarquía de Felipe II*, coordinado por Felipe Ruiz Martín, 455-510. Madrid: Real Academia de la Historia, 2003.
- INFELISE, Mario. "Los orígenes de las gacetas. Sistemas y prácticas de la información entre los siglos XVI y XVII", *Manuscripts* 23 (2005): 31-44.
- JARAZO ÁLVAREZ, Rubén. "Una pasión común: referencias botánicas en el Hamlet de William Shakespeare y Álvaro Cunqueiro". *Garoza. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 11 (2011): 139-148.
- JARPERT, Nikolas. "Los alemanes y la guerra de Granada: participación, comunicación, difusión", en *La guerra de Granada en su contexto internacional*, coordinado por Daniel Baloup y Raúl González Arévalo, 283-327. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2017.
- JOHANNESON, Kurt. "The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre". En *Iconography, Propaganda and Legitimation*, editado por Allan Ellenius, 13-36. Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- JOWETT, Garth y Victoria O'Donnell. *Propaganda and Persuasion*. Los Ángeles: SAGE, 2012.
- KAGAN, Richard L. "Los cronistas del emperador". En *Carolus V Imperator*, coordinado por Pedro Navascués Palacio, 183-211. Barcelona: Lunwerg Editores, 1999.
- , "Carlos V a través de sus cronistas. El momento comunero". En *En torno a las comunidades de Castilla. Actas del congreso internacional "Poder, conflicto y revuelta en la España de Carlos I"*, coordinado por Fernando Martínez Gil, 147-157 (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2002).
- , *Clio and the Crown. The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 2009.

- . *Los cronistas y la Corona. La política de la Historia en España en las edades Media y Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánicas y Marcial Pons Historia, 2010.
- KAMEN, Henry. “Fernando el Católico, el absolutismo y la Inquisición”. En *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, coordinado por Aurora Egido y José Enrique Laplana, 15-28. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2014.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Akal, 2018.
- KAVALER, Ethan Matt. “Power and performance The Bruges mantelpiece to Charles V”, *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online* 67(1) (2017): 213-253.
- KEEN, Maurice. *La caballería. La vida caballeresca en la Edad Media*. Barcelona: Ariel Historia, 2010.
- KNIPPSCHILD, Silke, Víctor Mínguez y Heinz-Dieter Heimann, coord. *Ceremoniales, ritos y representación del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, Col.lecció Humanitats, 2004.
- KRAUSE, Stefan. “The making of the ‘Last Knight’. Maximilian I’s Commemorative Projects and Their Impact”. En *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, editado por Pierre Terjanian, 53-61. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.
- KHATENA, Joe. “Creative Imagination and What We Can Do to Stimulate It.” *Gifted Child Quarterly* 21, n. 1 (1977): 84–97. <<https://doi.org/10.1177/001698627702100114>> [Consultado: 23/09/2021]
- KÖHLER, Alfred. "Representación y propaganda de Carlos V". En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol.3, editado por Jesús Martínez Millán, 13-22. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- KONECNY, Lubomir. “Raphael's Reference of 1519 to Marcus Aurelius”. *The Art Bulletin* 67, n.4 (1985): 677-678.

- KUMRULAR, Özlem. “Carlos V y Solimán el Magnífico: dos soberanos en lucha por un poder universal” (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001), <[https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/7\\_6\\_ozlem.shtml](https://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/7_6_ozlem.shtml)> [Consultado: 10/02/2022]
- KRAYE, Jill, ed. *Introducción al humanismo renacentista*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- LAFAYE, Jacques. *Por amor al griego. La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- LAKOFF, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2009.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 2003.
- LEITH, Sam. *¿Me hablas a mí? La Retórica de Aristóteles a Obama*. Madrid: Taurus, col. Pensamiento, 2012.
- LEYDI, Silvio. *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1999.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid: Espasa Calpe, colección Austral, 1991.
- LORENZO, Javier. “Poética e ideología: la aristocratización del endecasílabo en la ‘Carta a la Duquesa de Soma’”. *Hispanic Review* 73 (1) (2005): 25-40.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. “Las representaciones de Carlos V del Sacro Imperio Germánico como emperador y como rey coronado”. En *Carolus. Primeros pasos hacia la globalización*, ed. Francisco Toro Ceballos et al. Alcalá la Real: Ayto. de Alcalá la Real, 2019.
- LUCENA SALMORAL, Manuel. “Sebastián Moyano”. En *Real Academia de la Historia – Diccionario Biográfico Electrónico*, <<https://dbe.rah.es/biografias/8319/sebastian-moyano>> [Consultado: 15/12/2022].

- LUMSDEM, Andrew. "Garcilaso De La Vega as a Latin Poet", *The Modern Language Review* 42, n.3 (1947): 337-341.
- LY, Nadine. "La poesía lírica: tradición y renovación". En *Historia de la literatura española. Tomo II. El siglo XVI*, dirigida por Jean Canavaggio. Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán, 37-61. Barcelona: Ariel, 1994.
- LYNCH, John. *Monarquía e imperio: el reinado de Carlos V*. Madrid: El País-Santillana, 2007.
- LLEÓ, Vicente. "La imagen del Emperador en la Sevilla del '500". En *Orto Hispalensis. Arte y cultura en la Sevilla del Emperador*, editado por Arsenio Moreno Mendoza, 11-16. Sevilla: Patronato del Real Alcázar, Ayuntamiento de Sevilla, 2001.
- ". "Entradas reales y estrategias urbanas en el Renacimiento. El caso sevillano". En *El mundo festivo en España y América*, coord. Antonio Garrido Aranda, 91-102. Córdoba: Universidad de Córdoba-Servicio de Publicaciones, 2005.
- ". *El Real Alcázar de Sevilla*. Madrid: Lunwerg, 2007
- ". *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2012.
- LLOYD, Geoffrey E.R. *Polaridad y analogía: dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego*. Barcelona: Taurus, 1987.
- MACCULLOCH, Diarmaid. *Historia de la Cristiandad*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2011.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael. "Deslindes de la miscelánea en el Renacimiento español". *Epos* 23 (2007): 39-60.
- "El diálogo como género literario para el Humanismo renacentista español". *Teoría del Humanismo* 2 (2010): 189-216.
- MARAVALL, José Antonio. *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- MARCOS RIVAS, Javier y Carlos Carnicer García. *Espías de Felipe II. Los servicios secretos del Imperio español*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2005.

- MARÍN FIDALGO, Ana. *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, vol. 1 y 2. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1990.
- MARINO, Nancy F. "The *Romance de Carlos V* and the Emperor's Imperial Propaganda Machine". *Calíope*, vol. 19 (2) (2014): 35-49.
- MARRAUD, Huberto. "La analogía como transferencia argumentativa". *Theoria: an international journal for theory, history and foundations of science* 22, n.59 (2007): 167-188.
- MARTÍN LÓPEZ, Enrique. *Sociología de la opinión pública*, vol.1. Madrid: Ediciones Beramar, 1992.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. "Tópicos espaciales en los libros de caballería". *Revista de Filología Románica* 8 (1991): 272-292.
- MARTÍNEZ-CORRECHER Y GIL, Joaquín. "La Orden del Toisón de Oro y la Corona de España. Quinientos años de historia". En *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, 45-74. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. "La perpetuación de una victoria efímera: las pinturas murales de la Batalla de Túnez en Marmirolo, Anguillara Sabazia y Granada", *Eikon Imago* 15 (2020): 133-159.
- MARTÍNEZ LARA, Pedro Manuel. "Salomonismo en la arquitectura española del Renacimiento. Un ejemplo cordobés". *Atrio. Revista de Historia del Arte* 19 (2013): 7-20.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio. "Historia de la cultura e historia de la lectura en la historiografía", *Ayer* 52 (2003): 283-296.
- MARTÍNEZ MILLÁN, Jesús. "Charles V". En *Princes and princely culture 1450-1650* Vol.II, editado por Martin Gosman, Alasdair MacDonald y Arjo Vanderjagt, 227-248. Leiden: Brill, 2005.
- MATAS CABALLERO, Juan. "Elegía II". En *500 años de Garcilaso. Anotaciones de obra*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 2001.
- <<https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/versos/matas.htm>> [Consultado: 14/12/2020].



- MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. “El grabado y la casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales”. En *El linaje del emperador*, 79-98. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- MELANDRI, Enzo. *La linea e il circolo*. Macerata: Quodlibet, 2017.
- MELE, Eugenio. “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia”, *Bulletin Hispanique* 25, n.2 (1923): 108-148.
- MEZZATESTA, Michael P. “Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century”. *The Art Bulletin* 66, no.4 (1984): 620-633.
- MIGUEL OJEDA, Gonzalo. “Carlos I de España y V de Alemania en Burgos y Provincia”. *Boletín de la Institución Fernán González* 146 (1959): 502-513.
- MÍNGUEZ, Víctor. *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001.
- “Cuando el poder cabalga”. *Memoria y civilización* 12 (2009): 71-108.
- “Un collar ígneo para un vellocino áureo. Iconografía de la Orden del Toisón”. En *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, 75-96. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.
- “El emperador Carlos V en Belén. El cortejo de los Reyes Magos y las epifanías habsbúrgicas”. En *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, coordinado por Sandro María y Manuel Parada López de Corselas, 125-140. Bolonia: Bolonia University Press, 2014.
- “Sine Fine: Dios, los Habsburgo y el traspaso de las insignias de poder en el Quinientos”. *Libros de la Corte. Monográfico 1* (2014): 163-185.
- “Un imperio simbólico. Cuatro décadas de estudio sobre la escenificación de ‘La práctica del poder’”. En *Visiones de un imperio en fiesta*, dirigido por Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez, 31-60. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016.

- MÍNGUEZ, Víctor, ed. *Visiones de la monarquía hispánica*. Castellón: Universitat Jaume I, 2007.
- MÍNGUEZ, Víctor e Inmaculada Rodríguez Moya. “La historia cultural de las imágenes. Una propuesta metodológica en la Universitat Jaume I, aplicada al arte de la Edad Moderna”, *Archivo de Arte Valenciano* 93 (2012): 175-194.
- . *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2020.
- MITCHELL, Bonner. *The Majesty of State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1986.
- . “Carlos V como triunfador”. En *Carolus V Imperator*, coord. Pedro Navascués Palacio, 213-251. Barcelona: Lunwerg Editores, 1999.
- MONGUILOT BENZA, Félix. “Entre lo divino y lo humano: los Grecos de la capilla de San José de Toledo”. *Atrio. Revista de Historia del Arte* 21 (2015): 54-69.
- MONTEAGUDO ROBLEDO, M<sup>a</sup> Pilar. “La entrada y juramento de Carlos I en Valencia (1528). El lenguaje simbólico como expresión de la imagen del poder real en los albores del Estado Moderno”. En *El poder real de la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, vol. 3, 387-400. Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, 1996.
- MORA, Manuel. “Tapices de Albarracín”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* IX (1905): 97-107.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel. "El arte al servicio del poder y de la propaganda imperial. La boda del príncipe Felipe con María Tudor en la catedral de Winchester y la solemne entrada de la pareja real en Londres". *Potestas. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica* 2 (2009): 165-189.
- . “Las fiestas de la Monarquía hispánica en Italia durante la Edad Moderna”. En *Las artes y la arquitectura del poder*, coordinado por Víctor Mínguez, 423-444. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013.
- . “Las entradas triunfales de Carlos V en Italia”, en *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, coordinado por Domingo Sánchez-

- Mesa Martín, Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, 327-343. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- . "El viaje triunfal de Carlos V por Sicilia tras la victoria de Túnez". *Imago. Revista de emblemática y cultura visual* 7 (2015): 97-111.
- MORALES PADRÓN, Francisco. "La Historia de Sevilla de Luis de Peraza", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 6 (1978): 75-173.
- MORENO MENDOZA, Arsenio. "La pintura en la Sevilla del emperador", en *Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*, editado por Arsenio Moreno Mendoza, 17-24. Sevilla: Patronato del Real Alcázar, 2001.
- MORTE GARCÍA, Carmen. "Introducción". En Jerónimo Zurita. *Historia del Rey Don Hernando el Cathólico, De las empresas, y ligas de Italia, cuya edición príncipe es de Zaragoza, 1580*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1999, edición facsímil.
- . "La imagen de Fernando el Católico en el Arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)". En *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, coordinado por Aurora Egido y José Enrique Laplana, 279-374. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 2014.
- MUÑOZ PÁRRAGA, M<sup>a</sup> del Carmen. "La arquitectura española. De la tradición medieval al Barroco". En *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, AA.VV., 231-237. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón. "En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros). Imprenta y librerías en el siglo XVII", *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 16 (2016): 277-300.
- NAVARRO DURÁN, Rosa. *La Lozana Andaluza. Un retrato en clave. Pasquines históricos en la Roma Babilonia*. Sevilla: Renacimiento, 2018.
- NAVARRO ESPINACH, Germán. "El ducado de Milán y los reinos de España en tiempo de los Sforza (1450-1535)", *Historia. Instituciones. Documentos* 27 (2000): 155-181.

- NERSESSIAN, Nancy. "Constructing and instructing: The role of "abstraction techniques" in creating and learning physics". En *Philosophy of science, cognitive psychology, and educational theory and practice*, editado por Richard Alan Duschl y Richard J. Hamilton, 46-66. Albany: State University of New York Press, 1992.
- NIETO SORIA, José Manuel, dir. *Orígenes de la Monarquía Hispánica: Propaganda y legitimación (ca.1400-1520)*. Madrid: Dykinson, 1999.
- NIETO SORIA, José Manuel. "Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla del siglo XIII". *La España Medieval* 9 (1986): 709-730.
- . *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*. Madrid: EUEDEMA Universidad, 1988.
- . "La propaganda política de la teocracia pontificia a las monarquías soberanas". En José Manuel Nieto Soria *et al.*, *Propaganda y opinión pública en la Historia*, 11-47. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007.
- NORWICH, John Julius. *Cuatro príncipes. Enrique VIII, Francisco I, Carlos V, Solimán el Magnífico y la forja de la Europa moderna*. Barcelona: Ático de los libros, 2020.
- OLAGUER-FELIÚ, Fernando. *Alejandro Magno y el Arte: Aproximación a la personalidad de Alejandro Magno y su influencia en el arte*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2000.
- OLLERO LOBATO, Francisco. "La reforma del palacio gótico de los Reales Alcázares de Sevilla en el siglo XVIII", *Laboratorio de Arte* 11 (1998): 233-252.
- . "Las mascaradas, fiesta barroca en Sevilla", *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica* 6 (2013): 143-173.
- . "Entre Amor y Marte. El carro triunfal durante los reinados de Carlos IV y Fernando VII", *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica* 17 (2020): 133-172.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, col. Alianza Universidad, 1972.

------. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, col. Alianza Forma, 1979.

------. *Tiziano. Problemas de iconografía*. Madrid: Akal, 2003.

PARDO MOLERO, Juan Francisco. “Los Triunfos de Carlos V. Transferencias culturales y políticas en la exaltación de la monarquía”. En *Las monarquías española y francesa (siglos XVI-XVIII): ¿dos modelos políticos?*, coordinado por Anne Dubet y José Javier Ruiz Ibáñez. Madrid: Casa de Velázquez, 2010. <<http://books.openedition.org/cvz/970>> También disponible en versión impresa.

PASCUAL MOLINA, Jesús Félix. *Fiesta y poder. La corte en Valladolid (1502-1559)*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.

------. “Un estilo español: los tapices de la Colección Real en los actos cortesanos, entre el siglo XVI y el XXI”. En *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, coordinado por Miguel Ángel Zalama, M<sup>a</sup> José Martínez Ruiz y Jesús F. Pascual Molina, 29-40. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.

------. “Lujo de acero. Armas y poder en el ámbito habsbúrgico del siglo XVI”, *Ars & Renovatio* 7 (2019): 363-378.

------. “Propaganda de papel: libros, dibujos y estampas de Maximiliano I a Carlos V”. En *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa Habsbúrgica*, coordinado por Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel, 179-204. Madrid: Silex, 2019.

PERELMAN, Chaïm. *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Barcelona: Norma, 1997.

------. “Analogía y metáfora en ciencia, poesía y filosofía”. *Revista de Estudios Sociales* 44 (2012): 198-205.

PERELMAN, Chaïm y OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos, 2017.

PÉREZ, Joseph. “Una nueva conciencia”. En *Historia de la literatura española. Tomo II, el siglo XVI*, dirigido por Jean Canavaggio. Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán, 1-35. Barcelona: Ariel, 1994.

- *Los comuneros*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2006.
- PÉREZ DIESTRE, José Antonio. "Iconografía angélica en el arte occidental. San Miguel Arcángel: piedra fundacional y símbolo de identidad de La Puebla de los Ángeles (México). Imagen, culto y adoración". Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2013.
- PÉREZ FERRER, Juan Carlos y Sebastián Fernández Aguilera. "La restauración del artesonado de la Sala del techo de Carlos V del palacio mudéjar", *Apuntes del Alcázar de Sevilla* 11 (2010): 38-61.
- PÉREZ-MALLAÍNA, Pablo E. "El Alcázar y las Atarazanas: dos casas del rey en Sevilla", *Apuntes del Alcázar de Sevilla* 21 (2022): 48-61.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. "Las poesías de Sancho Cota". En *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis déficit manus et calamus quam eius historia*. Vol. 1, Edad Media, coordinado por Constance Carta, Sarah Finci, Dora Mancheva y Carlos Alvar Ezquerro, 865-878. Madrid: Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española, 2016.
- "La égloga dramática". En *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía y Siglo de Oro*, coordinado por Begoña López Bueno, 77-89. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- PÉREZ SAMPER, M<sup>a</sup> Ángeles. "El Rey y la ciudad: La entrada real de Carlos I en Barcelona", *Studia historica. Historia Moderna* 6 (1988): 439-448.
- PIEPER, Renate. "Cartas, avisos e impresos: los medios de comunicación en el imperio de Carlos V". En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol.4, coordinado por Jesús Martínez Millán, 431-442. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- "Communication Networks of the Habsburg Empire (1493-1598)". En *From Commercial Communication to Commercial Integration*, editado por Markus A.Denzel, 21-35. Stuttgart: Franz Steiner, 2004.
- "Cartas de nuevas y avisos manuscritos en la época de la imprenta. Su difusión de noticias sobre América durante el siglo XVI". *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 4 (2005): 83-94.

- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan. *Cancionero de Príncipes y Señores*. Madrid: Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1892.
- PÉREZ SAMPER, M<sup>a</sup> Ángeles. (1988). "El rey y la ciudad. La entrada triunfal de Carlos V en Barcelona". *Studia historica. Historia moderna* 6 (1988): 439-448.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. "La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII", *Espacio, Tiempo y Forma* 4 (1991): 121-134.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. *Historia de la propaganda*. Madrid: EUEDEMA, 1990.
- ". "La historia de la propaganda: una aproximación metodológica". *Historia y Comunicación Social* 4 (1999): 145-172.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso y Sebastián Fernández Aguilera. "Cristóbal de Augusta y los azulejos de las salas de fiestas del Real Alcázar", *Apuntes del Alcázar de Sevilla* 20 (2020): 108-125.
- POLLERROSS, Friedrich. "Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations." *Artibus et Historiae* 12, n. 24 (1991): 75–117.
- POLT, John H.R. "Una fuente del soneto de Acuña «Al Rey nuestro señor»", *Bulletin Hispanique* 64, n.3-4 (1962): 220-227.
- PONZÚ DONATO, Paolo. "Imitatio ariostesca ed echi tassiani nell'"Affricano" di Pompeo Bilintano (1535)", *Filologia & Critica*, Anno XLI, fascicolo II (2016): 145-175.
- POPOVICH AIKIN, Judith. "Pseudo-ancestors in the Genealogical Project of the Emperor Maximilian I". *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 13, n. 1 (1977): 8-15.
- PORRAS, M<sup>a</sup> Concepción. "El arte que se desvanece. Efimeros al servicio de la fiesta", en *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*, coordinado por Miguel Ángel Zalama, M<sup>a</sup> José Martínez Ruiz y Jesús F. Pascual Molina, 11-27. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.

- PORRAS ROBLES, Faustino. “La pervivencia del mito de Orfeo en la iconografía románica del rey David: origen, significación simbólica y aproximación organológica”. *Cuadernos de Arte e Iconografía* 16, n.32 (2007): 301-332.
- PORTÚS, Javier. “El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad”. En *El linaje del emperador*, 17-40. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- POZUELO CALERO, Bartolomé. "Propaganda y crítica en la *Historia de Carlos V* de Juan Ginés de Sepúlveda". *Calamus Renascens* 1 (2000); Nueva Serie vol.1, n.1: 299-309.
- PRAT FERRER, Juan José. “Los *exempla* medievales: una etapa escrita entre dos oralidades”. *Oppidum* 3 (2007): 165-188.
- PRIETO, Antonio. “Garcí Laso de la Vega”. En Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*. Accesible en <<http://dbe.rah.es/biografias/10459/garci-laso-de-la-vega>> [Consultado: 15/12/2020].
- RAMIRO RAMÍREZ, Sergio. *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021.
- RASSOW, Peter. “Carlos V”. En *Carlos V (1500-1558)*, ed. facsímil, 17-25. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- RÉAU, Louis. “L’influence de la forme sur l’iconographie médiévale”. En *Formes de l’art, formes de l’esprit*, 85-105. París: Presses Universitaires de France, 1951.
- . *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo 1. Volumen 1. Traducción de Daniel Alcoba. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007.
- RECIO MIR, Álvaro. “Realidad y proyecto en la arquitectura de la imperial Sevilla”. En *Orto Hispalensis. Arte y cultura en la Sevilla del Emperador*, editado por Arsenio Moreno Mendoza, 58-79. Sevilla: Patronato del Real Alcázar, Ayuntamiento de Sevilla, 2001.



- RICO, Francisco. “Príncipes y humanistas en los comienzos del Renacimiento español”. En *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, editado por Julio Valdeón Baroque, 325-338. Valladolid: Ámbito Ediciones, 2003.
- . *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Crítica, 2016.
- RIBOT, Luis. “La España de los Reyes Católicos como fundamento de la Monarquía Hispánica”. En *Arte y Cultura en la época de Isabel la Católica*, editado por Julio Valdeón Baroque, 357-367. Valladolid: Ámbito Ediciones, 2003.
- . *La Edad Moderna (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Marcial Pons, 2016.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. “La Corona de Aragón, metáfora de la monarquía de Carlos V. Gattinara y sus ideas sobre el gobierno (1519-1520)”. En *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dirigido por Bernardo J. García García, 97-110. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000.
- . “Alfonso de Valdés y el Gran Canciller Mercurino Arborio di Gattinara: El erasmismo en la Cancillería imperial (1527-1530)”, *e-Spania* [Online], 13 de junio de 2012, <<http://journals.openedition.org/e-spania/21322>> [Consultado: 08/05/2022].
- ROCA BAREA, María Elvira. *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*. Madrid: Siruela, 2017.
- RODERO ANTÓN, Emma. “Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al nazismo”. En *Actas del III Congreso Internacional Cultura y Medios de Comunicación*, coordinado por Gerardo Pastor, M<sup>a</sup> Rosa Pinto y Ana Lucía Echeverri, 655-668. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, Servicio de Publicaciones, 2000.
- RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel. “El legado político del emperador Carlos V. Imagen historiográfica”. En *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos*, dirigido por Bernardo J. García García, 345-362. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000.
- RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Manuel Alejandro. *Los reyes sabios. Cultura y poder en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media*. Madrid: Actas, 2008.

- . “Imperio y sabiduría: mecenazgo cultural e ideal imperial en la Corte de los primeros Habsburgo (1442-1519)”, *Aforismos* 2 (2020): 33-58.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando. “Diego García de Moguer”. En *Real Academia de la Historia – Diccionario Biográfico Electrónico*, <<https://dbe.rah.es/biografias/14222/diego-garcia-de-moguer>> [Consultado: 15/12/2022].
- RODRÍGUEZ GARCÍA, José María. “Epos Delendum Est: The Subject of Carthage in Garcilaso’s ‘A Boscán Desde La Goleta’”, *Hispanic Review* 66, n. 2 (1998): 151–170.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Sergio *et al.*, “Atlas de los jardines del Real Alcázar de Sevilla”, *Apuntes del Real Alcázar de Sevilla* 15 (2014): 163-196.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. “Iconografía clásica del asunto marino en la Real Armería de Madrid”, *Gladius* XXII (2002): 235-270.
- . “Introducción general a los estudios iconográficos y su metodología”, *Excellence*, (2005): 1-19, <[www.liceus.es](http://www.liceus.es)>
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1969.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ, Víctor, coord. *Visiones de un imperio en fiesta*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016.
- RODRÍGUEZ SALGADO, María José. *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo*. Barcelona: Crítica, 1992.
- . “Patriotismo y política exterior en la España de Carlos V y Felipe II”. En *La proyección europea de la Monarquía hispánica*, dirigido por Felipe Ruiz Martín, 49-105. Madrid: Editorial Complutense, 1996.
- . “El perfecto capitán. Carlos V en los años cuarenta”. En *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, 17-52. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.

- . “¿Carolus Africanus?: el Emperador y el turco”. En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol. I, 487-531. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- ROOBAERT, E. "De triomfbogen opgericht te Antwerpen in 1556, ter gelegenheid van het 22ste kapittel van de Orde van het Gulden Vlies", *Musées Royaux des Beaux Arts Bulletin - Koninklijke Musea voor Schone Kunsten* 3-4 (1962): 221-276.
- ROSENTHAL, Earl E. “The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1) (1973): 198-230.
- *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015.
- ROSIER, Bart. “The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555-56”. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 20 (1) (1990 – 1991): 24-38.
- RUBIO MORAGA, Ángel Luis. "La propaganda carolina. Arte, literatura y espectáculos al servicio del Emperador Carlos V". *Historia y Comunicación Social* 11 (2006): 115-126.
- RUIZ, Teófilo F. *A King Travels. Festive Tradition in Late Medieval and Early Modern Spain*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- SÁENZ DE MIERA, Jesús. “Ecce elongavit fugiens, et mansi in solitudine. El retiro del emperador”. En *Carolus*, 157-171. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- SÁIZ, María Dolores. *Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII*. Madrid: Alianza Universidad Textos, 1990.
- SALETTA, Vincenzo. *Il viaggio di Carlo V in Italia (1535-1536)*. Roma: C.E.S.M, 1981.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio. “La literatura española en la época del emperador Carlos V”. En *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, 315-321. Madrid, Sociedad estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

- SÁNCHEZ RUBIO, Miguel. “In Sapientia Potestas. La realeza salomónica en las representaciones visuales de Carlos V y Felipe II”. *Postestas* 15 (2019): 33-56.
- SANDBICHLER, Veronika. “Torneos y fiestas de Corte de los Habsburgo en los siglos XV y XVI”. En *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, edición a cargo de Krista de Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana, 607-624. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2010.
- SANZ, M<sup>a</sup> Jesús. “Arquitecturas efímeras levantadas en Sevilla para la entrada de Carlos V. Relaciones con otras entradas reales del siglo XVI en la ciudad”. En AA.VV., *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, 181-189. Madrid: CSIC, 1999.
- SAXL, Fritz. *A Heritage of Images. A Selection of Lectures by Fritz Saxl*. Middlesex: Penguin Books, 1970.
- SCHER, Stephen K. “An Introduction to the Renaissance Portrait Medal”. En *Perspectives on the Renaissance Medal*, editado por Stephen K. Scher, 1-25. Nueva York: Garland Publishing Inc., 2000.
- SCHMIDT, Peer. “Monarchia universalis vs. monarchiae universales. El programa imperial de Gattinara y su contestación en Europa”. En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol.1, 115-129. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- SCHÜTZ, Karl. “Maximiliano y el arte”. En *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, AA.VV., 233-251. Toledo: Electa España, 1992.
- SEBASTIÁN, Santiago. “La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI”, *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts* 5 (1971): 99-113.
- SEGURA RAMOS, Bartolomé. “El símil homérico”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 16 (2014): 189-193.
- SERRANO MARQUÉS, Mercedes. “Las otras coronaciones. Representaciones de la Jornada de Bolonia en los palacios italianos”. En *La imagen triunfal de emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el*

*friso del Ayuntamiento de Tarazona.*, coordinado por Mercedes Serrano Marqués, 113-144. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

SERRERA CONTRERAS, Ramón María. “La Casa de la Contratación en el Alcázar de Sevilla (1503-1717)”, *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 36 (2008): 133-168.

----- *La América de los Habsburgo (1517-1700)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2020.

SEWARD, William. *Anecdotes of Some Distinguished Persons, Chiefly of the Present and the Two Preceding Centuries*. Vol.I. Dublín: Printed by William Porter, 1796.

SHAWE-TAYLOR, Desmond y Jennifer Scott. *Bruegel to Rubens. Masters of the Flemish Painting*. Londres: Royal Collection Enterprises Ltd, 2007.

SIMONE BOLZONI, Marco. “Bandinelli and the Andrea Doria Monument: A New Drawing and Related Considerations”, *Master Drawings* 3 (2021): 361-376.

SOLER DEL CAMPO, Álvaro. “Las armas y el emperador”. En *Carlos V. Las armas y las letras*. AA.VV, 107-122. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

SOLÍS DE LOS SANTOS, José. “La buena lid del César Carlos o el panadero de Barbarroja”. En *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Juan Gil*, coords. José María Maestre *et al.*, 1.785-1.806. Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos - CSIC, 2015.

SOSA RUBIO, Carlos Jesús. “Las entradas reales durante el reinado de Carlos V como herramienta de comunicación ascendente y descendente: objetivos y recursos”, en *La fiesta y sus lenguajes*, editado por Francisco Ollero Lobato y José Jaime García Bernal, 71-88. Huelva, UHU.ES Publicaciones, 2021.

----- “Dominus dat sapientiam. Erasmismo y sabiduría como elementos vertebradores de la acción y de la imagen de Carlos V”, *Mirabilia Journal* 34 (2022): 290-313.

----- “El Arco de Santa María (Burgos), una interpretación iconográfica a la luz de las revueltas comuneras”. En *El tiempo de la libertad: Historia, política y*

*memoria de las Comunidades en su V Centenario*, coordinado por Salvador Rus Rufino y Eduardo Fernández García, 859-868. Madrid: Tecnos, 2022.

-----". "*Effigies fasti*. El reflejo de las entradas regias en el urbanismo, las artes y las fuentes textuales durante el gobierno de la Casa de Habsburgo". En *Actas del Congreso Internacional Itinerarios de las celebraciones públicas y morfología urbana en los territorios de la monarquía hispánica durante la Edad Moderna*. Sevilla, 14 y 15 de junio de 2022. En imprenta.

SOSA RUBIO, Carlos Jesús y José Antonio Muñiz Velázquez, "La evolución del color en la retratística carolina y su relación con la estrategia propagandística imperial: aportaciones de Tiziano". *Mirabilia Journal. Eletronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages* 31 (2020/2): 151-180.

STRONG, Roy. *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*. Suffolk: The Boydell Press, 1993.

TAFURI, Manfredo. "El Palacio de Carlos V en Granada: arquitectura 'a lo romano' e iconografía imperial". *Cuadernos de la Alhambra* 24 (1988): 77-108.

TAYLOR, Phillip M. *Munitions of the Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present Day*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

TERJANIAN, Pierre, ed. *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.

TIMOTEO ÁLVAREZ, Jesús. *Del viejo orden informativo*. Madrid: Actas, 1991.

TOSCANO, Tobia R. "Le Muse e i Colossi: apogeo e tramonto dell'umanesimo político napoletano nel «trionfo» di Carlo V (1535)". En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coordinado por Jesús Martínez Millán, vol.3, 301-309. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

TUBAU, Xavier. "Alfonso de Valdés y la política imperial del canciller Gattinara". En *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, coordinado por Eugenia Fosalba y Carlos Vaillo, 17-43. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2010.

- VAGNONI, Mirko. "Charles V and the Fury at the Prado Museum: The Power of the King's Body as Image", *Eikón Imago* 6, nº2 (2017): 49-66.
- VAN VEEN, Henk Th. *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- VARELA, M<sup>a</sup> Elisa. "Entradas reales en ciudades de la Corona de Aragón. Algunos ejemplos a lo largo de la Baja Edad Media y la Edad Moderna". En *Poder, identidades e imágenes de ciudad en España (siglos XVI-XIX). Música y libros de ceremonial religioso*, coords. Alicia Marchant y M<sup>a</sup> José de la Torre, 29-54. Madrid: Síntesis, 2019.
- VARONA ARAMBURU, David y Paula Herrero-Diz, "Verdad y propaganda en el legado escrito de la primera vuelta al mundo", *Revista de Occidente* 440 (2018): 5-16.
- VÁZQUEZ, Diego. "Metáfora y analogía en Aristóteles. Su distinción y uso en la ciencia y en la filosofía", *Tópicos* 38 (2010): 85-116.
- VEIGA, Francisco. *El turco*. Barcelona: Debate, 2006.
- VENTURELLI, Paola. "L'ingresso trionfale a Milano dell'imperatore Carlo V (1541) e del Príncipe Filippo (1548). Considerazioni sull'apparire e Taccoglienza". En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)* (Madrid, 3-6 de julio de 2000), vol.3, coordinado por José Martínez Millán, 51-84. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- VIAN HERRERO, Ana. *El diálogo de Lactancio y un arcidiano de Alfonso de Valdés: obra de circunstancias y diálogo literario. Roma en el banquillo de Dios*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994.
- VILLA GONZÁLEZ, Ramón. "Informe sobre las obras del Alcázar de Carlos V". *Tulaytula. Revista de la Asociación de Amigos del Toledo Islámico* 10 (2002): 93-115.
- VISCEGLIA, Maria Antonietta. "Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi". En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)* (Madrid, 3-6 de julio de 2000), vol.2, coordinado por José Martínez Millán, 133-172.

- Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- VITALE, Giuliana. *Ritualità monarchica. Cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*. Salerno: Laveglia Editore, 2006.
- WELCH, John R. *Moral Strata. Another Approach to Reflective Equilibrium*. Nueva York: Springer International Publishing, 2014.
- WELLEK, René y Austin WARREN. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1985.
- WILLIAMS, Leonard. *The Arts and Crafts of Older Spain: Gold, silver, and jewel work. Iron-work. Bronzes. Arms*. Edimburgo: T.N. Foulis, 1907.
- WHITELOCK, Anna. *Mary Tudor, England First Queen*. Londres: Bloomsbury, 2010.
- WOLDBYE, Vibeke. “Flemish Tapestry Weavers in the Service of Nordic Kings”. En *Flemish Tapestry Weavers Abroad. Emigration and the Founding of Manufactories in Europe*, editado por Guy Delmarcel, 91-112. Lovaina: Leuven University Press, 2002.
- WRIGHT, Davis P. “Instruction in Critical Thinking: A Three-Part Investigation”. *Paper* presentado al encuentro anual de la *American Educational Research Association*. Nueva York, del 3 al 8 de abril de 1977. <<https://eric.ed.gov/?id=ED138518>> [Consultado: 23/09/2021].
- ZALAMEA, Patricia. “Del grabado como estrategia. Mediaciones entre el original y la copia”, *Revista de Estudios Sociales* 30 (2008): 58-71.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa. “Atlas-Hércules. Metáfora del poder y gobierno de los Austrias”. En *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, coordinado por Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López, 785-797. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011.



## Fuentes y obras literarias

- AA.VV., *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, Vol. 3. Modena: Per Carlo Vicenzi, 1866.
- AA.VV. *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora sean compuesto*. Amberes: En casa de Martín Nucio, 1550.
- AA.VV. *Silua de varios Romances*. Barcelona: Impreflo en casa de Iayme Cortey, 1561.
- ALBERTINI, Francisco. *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*. Roma: Jacobus Mazochius, 1515. Accesible a través de este enlace: <<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ170761008>> [Consultado: 08/07/2022]
- ALDROVANDI, Ulisse. *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, & cafe si veggono*. Venecia: Apreffo Giordano Zileti, all'infegna della stella, 1561.
- ALIGHIERI, Dante. *Monarquía*. Estudio preliminar, traducción y notas de Laureano Robles Carcedo y Luis Frayle Delgado. Madrid: Tecnos, 2009.
- ARETINO, Pietro. *Il primo libro de le lettere di Pietro Aretino*. Milán: G. Daelli e C. Editori, 1864.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Madrid: Cátedra, col. Letras Universales, 2021.
- ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea / Ética Eudemia*. Traducción y notas por Julio Pallí Bonet. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1985.
- . *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1994.
- . *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1999.
- . *Retórica*. Traducción, edición y notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999.
- BILINTANI, Pompeo. *Carlo Cesare V Affricano*. Nápoles: Matheum Canze, 1536.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomo I (1923-1936). Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.

CALVETE DE ESTRELLA, Juan Christóbal. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

*Carmina selecta ex illustrioribus poetis saeculi XV et XVI Studiosis adolescentibus citra morum labem ad perlegendum proposita*, Pars Prima. Verona: Ex Typographia Petri Antonii Berni Bibliopolae, 1732.

CARO, Annibal. *Lettere del commendatore Annibal Caro distribuite ne'loro vari argomenti*, tomo I. Como: Coi tipi di C.Pietro Ostinelli, 1825.

CASTIGLIONE, Baldassare. *El Cortesano*. Madrid: Cátedra, col. Letras Universales, 2011.

CICERONIS, M.T. *Rethorica*. Tomo II, edición de A. S. Wilkins. Oxford: Oxford University Press, col. Oxford Classical Texts, 1905.

CORTÉS, Hernán. *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V / colegidas e ilustradas por Pascual de Gayangos*. París: Imprenta Central de los Ferro-Carriles A. Chaix y C<sup>a</sup>, 1866.

DE ÁVILA Y ZÚÑIGA, Luis. *Comentario del ilustre señor D. Luis de Ávila y Zúñiga, comendador mayor de Alcántara, de la guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, en el año de MDXLVI y MDXLVII*. Madrid: Imprenta de Francisco Xavier García, 1767.

DE CARTAGENA, Alonso. *Libro de la genealogía de España en forma de árbol* [MSS.MICRO/4159]. Traducción manuscrita de los siglos XVI-XVII. Sin paginar.

DE GUEVARA, Fray Antonio. *Vna Decada de Cesares, es a saber las Vidas de diez Emperadores Romanos que imperaron en los tiempos del buen Marco Aurelio*. Amberes: Martin Nucio, 1544.

----- *Relox de Príncipes*. Madrid: ABL Editor, 1994.

----- *Libro áureo de Marco Aurelio, en Obras completas de Fray Antonio de Guevara*, tomo I, ed. Emilio Blanco. Madrid: Biblioteca Castro, 1994. Edición digital. <<https://www.filosofia.org/cla/gue/guemaar.htm>> [Consultado: 27/06/2022].

- DE LA VEGA, Garcilaso. *Poesía castellana completa*. Edición de Consuelo Burell. Madrid: Cátedra, col. Letras Hispánicas, 1999.
- . *Obra poética y textos en prosa*. Edición, prólogo y notas de Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 2007.
- DE MAL LARA, Juan. *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M del Rey D. Felipe II (Con una breve descripción de la ciudad y su tierra)* Edición, estudio y notas de Manuel Bernal Rodríguez. Sevilla: Universidad de Sevilla – Secretariado de Publicaciones, 1992.
- DE MARIANA, Juan. *Historia General de España*, tomo 2. Madrid: Imprenta de D. Leonardo Núñez de Vargas, 1817.
- DE MENA, Juan. *Laberinto de Fortuna*. Edición de Maxim Kerkhof. Madrid: Castalia, col. Clásicos Castalia, 1998.
- DE PERAZA, Luis. *Historia de la Ciudad de Sevilla*. Edición, introducción e índices por Silvia María Pérez González, vols. I y II. Sevilla: Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento, col. Clásicos Sevillanos, 1997.
- . *Historia de Sevilla*. Transcripción, estudio y notas por Francisco Morales Padrón. Sevilla: Egondi Artes Gráficas, 1996.
- DE SANDOVAL, Prudencio. *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*. Pamplona: en casa de Bartholome Paris mercader librero, 1618. Edición digitalizada con páginas sin numerar, disponible a través de <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134634&page=1>> [Consultado: 10/02/2021]
- . *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*. Madrid: Atlas, 1955. Edición online recogida en <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-vida-y-hechos-del-emperador-carlos-v--2/html/feecfcca-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_19.htm#432](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-vida-y-hechos-del-emperador-carlos-v--2/html/feecfcca-82b1-11df-acc7-002185ce6064_19.htm#432)> [Consultado: 01/03/2021].
- DE SANTA CRUZ, Alonso. *Crónica del Emperador Carlos V*, Tomos I y III. Madrid: Imprenta del Patronato de Huérfanos de Intendencia é Intervención Militar, 1922.
- DE TROYES, Chrétien. *El Caballero de la Carreta*. Traducción de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Ediciones Siruela – Biblioteca Medieval, 2000.

- DE VALDÉS, Alfonso. *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*. Edición de Rosa Navarro Durán. Madrid: Cátedra, col. Letras Hispánicas, 2012.
- . *Diálogo de Mercurio y Carón*. Madrid: Cátedra, col. Letras Hispánicas, 2013.
- DE VALDÉS, Juan. *Diálogo de la lengua*. Madrid: Cátedra, col. Letras Hispánicas, 2017.
- DELICADO, Francisco. *La lozana andaluza*. Edición de Claude Allaigre. Madrid: Cátedra, col. Letras Hispánicas, 1994.
- DOLCE, Ludovico. *Stanze Di M. Lodovico Dolce. Composte nella vittoria Africana nouamente hauuta dal Sacratiffimo Imperatore Carolo Quinto*. Génova: Antonio Bellon, 1535.
- . *Vita dell' invittissimo e gloriosissimo imperador Carlo Quinto*. Venecia: Appresso Gabriel Giolito de'Ferrari, 1561.
- DON JUAN MANUEL. *Libro infinido*. Edición de Carlos Mota. Madrid: Cátedra, 2003.
- ERASMUS, Desiderius. *Elogio de la locura*. Madrid: Alianza, 2011.
- . *Querela pacis: undique gentium eiectæ profligatæque*. Lyon: Seb[astianus] Gryphius Germ. excud[ebat], 1529. Accesible a través del siguiente enlace: <<https://gredos.usal.es/handle/10366/138872>> [Consultado: 03/07/2022]
- . *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt, Paulli Manutii studio, atque industria, doctissimorum Theologorum consilio ...* (Florenca: Apud Intas, 1575), 892-893. Accesible a través del siguiente enlace: <<https://onb.digital/result/1030FF04>> [Consultado: 31/03/2022]
- . *Institutio Principis Christiani. Per Aphorismos digesta*. Lyon: Ex Officina Ionannis Maire, 1641. Accesible a través del siguiente enlace: <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?id=220731901&db=100&View=default>> [Consultado:03/07/2022]
- . *Lamento de la paz*. Traducción de Eduardo Gil Bera. Barcelona: Acantilado, 2020.
- Feste et archi triumphali che furono fatti in la intrata de lo inuittissimo Cesare Carolo V. re de Romani & imperatore sempre augusto, et de la serenissima &*

*potentissima signora Isabella imperatrice sua moglie in la nobilissima & fidelissima cita de Siuiglia a. III. di de Marzo del Anno M.D.XXVI.* F.M.Calvo, 1526.

FULVIO, Andrea. *Illustrium imagines*. Roma: Giacomo Mazzocchi, 1517.

GALLO, Caio Domenico. *Gli annali della città di Messina*, Vol. 2. Messina: Tipografía Filomena, 1897.

GIOVIO, Paulo. *Dialogo de las empresas militares, y amorosas, compuesto en lengua italiana...* Lyon: En casa de Guilliemo Roville, 1562.

HEEMSKERK, Martin Van. *Divi Caroli V. imp. opt. max. victoriae, ex mvltris praecipvae*. Amberes: Aupres la bourse neuue en la mayson de Hieronymus Cocq paintre, 1556.

HERNÁNDEZ DE VILLAUMBRALES, Pedro. *Peregrinación de la vida del hombre*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.

HOMERO. *Ilíada*. Introducción, traducción y notas de E. Crespo. Madrid: Gredos, 2006.

*Il segnalato et bellissimo apparato nella felecissima entrata di la Maesta Cesaria in la nobil citta di Cosenza facto con lo particular ingresso di essa Maesta ordinatissimamente*. En *L'entrata solenne di Carlo V a Cosenza*, de Domenico Zangari. Napoli: Gaspare Casella Editore, 1940.

KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas. Madrid: Taurus, 2005.

LLULL, Ramon. *Libro de la Orden de Caballería*, edición y traducción de Javier Martín Lalanda. Madrid: Siruela-Biblioteca Medieval, 2009.

MAFFEI, Raffaele. *Commentariorum urbanorum octo et triginta libri cum duplici eorundem indice secundum tomos collecto. Item Oeconomicus Xenophontis ab eodem Latio donatus*, Liber VI. París: Parrhisius - Johannes Parvus, 1515.  
Accesible a través de este enlace:  
<<http://data.onb.ac.at/imgk/AZ00610571SZ01325068>> [Consultado: 09/07/2022].

MARCO AURELIO. *Meditaciones*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2020.

- MARTIRANO, Bernardino. *Aretusa – Polifemo*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2002.
- MARQUÉS DE SANTILLANA. *Poesías completas*. Madrid: Castalia, 2003.
- MEXÍA, Pedro. *Historia del Emperador Carlos V*. Madrid: Espasa-Calpe, 1945
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, 2009.
- PAOLUCCI, Segismondo. *Le Notte d'Aphrica*, vol. 1 y 2. Messina: Petruzo Spira, 1535.
- PLATÓN. *República*. Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988.
- PLOTINO. *Enéadas V-VI*. Introducción, traducciones y notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1998.
- PLUTARCO. *Obras morales y de costumbres (Moralia) VI: Isis y Osiris. Diálogos Pítricos*. Introducciones, traducción y notas de Francisca Pordominbrgo Pardo (Isis y Osiris) y José Antonio Fernández Delgado (Diálogos Pítricos). Madrid: Editorial Gredos, 1995.
- *Vidas Paralelas III*. Traducido por Aurelio Pérez Jiménez y Paloma Ortiz García. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica, 2006.
- *Vidas paralelas. Alejandro-César, Pericles-Fabio Máximo, Albiciades-Coriolano*. Edición de Emilio Crespo. Madrid: Cátedra, col. Letras Universales, 2016.
- POLIZIANO, Angelo. *Angeli Politiani opera, quae quidem extite re hactenus, omnia, longe, emmendatius...* Basilea: Apud Nicolaum Episcopium, 1564.
- RABELAIS, François. *Les lettres de François Rabelais écrites pendant son voyage d'Italie*. Bruselas: Chez François Foppens, 1710.
- Retórica a Herenio*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.
- ROSSO, Gregorio. *Istoria delle cose di Napoli sotto l'Imperio di Carlo V*. Napoli: Nella stamperia di Giovanni Gravier, 1770.

- SALA, Andrea. *Ordine, pompe, apparati, et cerimonie, delle solenne intrate, di Carlo V Imp.sempr aug.nella città di Roma, Siena et Fiorenza*. Roma: Antonio Blado, 1536.
- SÁNCHEZ DE BROZAS, Francisco. *El arte de hablar (1556)*. Edición a cargo de Luis Merino Jerez. Palmyrenus: Alcañiz-Madrid, 2007.
- SANSOVINO, Francesco. *Il Simolacro di Carlo Quinto Imperadore*. Venecia: Appresso Francesco Francescini, 1567.
- SEMPERE, Jerónimo. *Primera parte de la Carolea y Segunda parte de la Carolea, trata de las victorias del Maximo Carlo V...* Valencia: Juan de Arcos, 1560.
- SOBOCZYNSKI, Adam. *El arte de no decir la verdad*. Traducción de Francesc Rovira. Barcelona: Anagrama, 2011.
- SUMMONTE, Giovanni Antonio. *Dell'Historia della Città, e regno di Napoli*, tomo IV. Napoli: A spese di Antonio Bulifon, 1675.
- Toison d'Or, ou Recueil des Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or, La*. Colonia: Chez Pierre Sweitzer, 1689.
- TRISSINO, Giangiorgio. *L'Italia liberata dai Goti. Poema eroico*. Londres: Tom. Masi e Comp., 1779.
- ULLOA, Alfonso. *Vita dell'invittissimo e sacratissimo imperator Carlo V*. Venecia: Ad instantia di Lorenzo Pichi, 1581.
- VAREN DE SOTO, Basilio. “Introducción a la historia de los siete césares de la augustissima Casa de Auftria (...)”. En *Historia imperial y cesarea en que sumariamente se contienen las vidas y hechos de todos los Emperadores, desde Julio Cesar, hasta Maximiliano Primero*, de Pedro Mexía. Madrid: Por Melchor Sánchez, 1655.
- VASARI, Giorgio. *Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori: scritte da M. Giorgio Vasari, Pittore et architetto aretino*. Florencia: Appresso i Giunti, 1568.

VILLENA, Enrique de. *Los doce trabajos de Hércules*. Estudios de Pedro M. Cátedra y Paolo Cherchi. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.

VIRGILIO. *Eneida*. Introducción de Vicente Cristóbal, traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Editorial Gredos, 1992.

------. *Bucólicas*. Edición bilingüe de Vicente Cristóbal. Madrid: Cátedra, 2021.



# Anexos y mapas

## ANEXO I. ROMANCE DE LA PRESA DE TÚNEZ

AA.VV. *Silua de varios Romances* (Barcelona: Impreso en casa de Iayme Cortey, 1561), 102-103.

- |    |                                |    |                               |
|----|--------------------------------|----|-------------------------------|
| 1  | Stando en vna fiesta           | 29 | vi venir el mar cubierto      |
| 2  | en los baños de Cartago        | 30 | dela armada de christianos    |
| 3  | caualleros mil heridos         | 31 | y aun que muchos les resisten |
| 4  | me han venido apressurados     | 32 | por fuerçan desembarcado      |
| 5  | que hazeys aqui señor          | 33 | salen muchos caualleros       |
| 6  | no es tiempo de estar holgando | 34 | en muy luzidos caualllos      |
| 7  | Barbaroxa rey del Argel        | 35 | salio gente muy hermosa       |
| 8  | os tiene a Tunez ganado        | 36 | & hartos buenos soldados      |
| 9  | oyendo yo la tal nueua         | 37 | vn Lunes por la mañana        |
| 10 | a priessa pedi vn cauallo      | 38 | dan ala Goleta saco           |
| 11 | alli hablo vn moro viejo       | 39 | murieron cinco mil turcos     |
| 12 | que en Argel se auia criado    | 40 | por armas y en el estanco     |
| 13 | no os mouays assi señor        | 41 | siete dias mas adelante       |
| 14 | que sereys desbaratado         | 42 | a Tunez ha caminado           |
| 15 | ques poderoso en la tierra     | 43 | Barbarroxa con su gente       |
| 16 | y en la mar es gran cossario   | 44 | la batalla ha presentado      |
| 17 | mas lo que aueys de hazer      | 45 | mas viendo tan buen exercito  |
| 18 | si quereys muy bien vengallo   | 46 | a priessa se han retirado     |
| 19 | embriad embaxadores            | 47 | aun que la sed era mucha      |
| 20 | a esse emperador Carlo         | 48 | hasta Tunez han llegado       |
| 21 | porque la gente española       | 49 | en las torres del alcaçar     |
| 22 | es belicosa en el campo        | 50 | vanderas han desplegado       |
| 23 | y el mesmo rey animoso         | 51 | eran quinze mil captiuos      |
| 24 | & ala guerra voluntario        | 52 | que a ventura se han librado  |
| 25 | bien me parescio el consejo    | 53 | entran dentro sin batalla     |
| 26 | hize lo sin dilatallo          | 54 | que se les dieron a saco      |
| 27 | vn dia en la mañana            | 55 | Carlos me boluio mi reyno     |
| 28 | andando yo campeando           | 56 | quedando yo su vassallo.      |

## ANEXO II. ROMANCE DEL TURCO

AA.VV. *Silua de varios Romances* (Barcelona: Impreso en casa de Iayme Cortey, 1561), 100-102.

- |    |                               |    |                             |
|----|-------------------------------|----|-----------------------------|
| 1  | A Caça sale el gran Turco     | 32 | & otros dela Toscana        |
| 2  | de Constantinopla la llana    | 33 | otros de Ingalaterra        |
| 3  | con trynta mil caualleros     | 34 | & de Bohemia y Romania      |
| 4  | todos despuela dorada         | 35 | otros hablan de Portugal    |
| 5  | los veynte mil de cauallo     | 36 | otros hablauan de España    |
| 6  | eran todos de su guarda       | 37 | y otros juegan de boca      |
| 7  | los diez mil eran señores     | 38 | al axedrez por vsança       |
| 8  | muy preciados y de salua      | 39 | otros las tablas sin dados  |
| 9  | con albornozes de seda        | 40 | solamente con su habla      |
| 10 | encima de su almalafa         | 41 | al tocadillo y las donas    |
| 11 | otros lleuan capellares       | 42 | como gente muy cursada      |
| 12 | muy finos de fina grana       | 43 | otros hablan en amores      |
| 13 | con sus tocas y almayzares    | 44 | y otros en la guerra braua  |
| 14 | de seda cambray y olanda      | 45 | otros hazen la çala         |
| 15 | las lanças lleuan tendidas    | 46 | con la cabeça inclinada     |
| 16 | y al lado yzquierdo la adarga | 47 | sino era el rey Baiboda     |
| 17 | y el Turco en la mitad dellos | 48 | que con el Turco hablaua    |
| 18 | con vna ropa chapada          | 49 | junto a su lado drecho      |
| 19 | caualgando en una yegua       | 50 | sic en los buelos dela caça |
| 20 | hermosa ruzia rodada          | 51 | & en raleas de halcones     |
| 21 | de dos en dos van hablando    | 52 | con que el Turco se holgaua |
| 22 | en lo que mas les agradaua    | 53 | quando vn catariberas       |
| 23 | vnos razonan de Vngria        | 54 | de rodillas se hyncaua      |
| 24 | otros hablauan de Austria     | 55 | diziendo sepa tu alteza     |
| 25 | otros hablan de Venecia       | 56 | que yo he hallado vna garça |
| 26 | otros platican de Francia     | 57 | muy hermosa y en buen lance |
| 27 | otros hablan de Sicilia       | 58 | aqui junto cabe el agua     |
| 28 | otros Apulla y Calabria       | 59 | suso suso dize el Turco     |
| 29 | otros dela Lombardia          | 60 | suso vamos a bolalla        |
| 30 | otros de Roma & Italia        | 61 | y vn girifalte torçuelo     |
| 31 | otros de Napoles cuentan      | 62 | diziendo aquesto tomaua     |

63 muy hermoso a marauilla  
64 que de seys mudas passaua  
65 el qual mas que a vna ciudad  
66 esse gran Turco estimaua  
67 porque a todas las raleas  
68 con muy buen ayre bolaua  
69 pues como la garça vieron  
70 remontar se la mandaua  
71 & lançando vn tagarote  
72 al cielo la remontaua  
73 Suelten suelten dize el Turco  
74 que ya no se deuisaua  
75 sueltan neblies maestros  
76 mas ninguno le alcançaua  
77 sueltan sacres y bornies  
78 la garça nunca gritaua  
79 suelta el gran Turco su aue  
80 el qual como le lançaua  
81 comiença a subir en puntas  
82 quel ayre enseñoreaua  
83 garça da grandes gritos  
84 ansi gritando abaxaua  
85 elalcon afierra en ella  
86 y el que en ella se ceuaua  
87 dos aguilas descendieron  
88 la vna venia mas braua  
89 la otra mas codiciosa  
90 al halcon se endereçaua  
91 elalcon como las vido  
92 luego su prea alargaua  
93 las aguilas le seguian  
94 y vn leon les ayudaua  
95 corriendo debaxo dellas  
96 siguiendo al halcon bramaua  
97 hasta que al fin le mataron  
98 lo qual al Turco espantaua  
99 demandando a sus vassallos  
100 aquello que significaua  
101 respondió vn moro muy viejo  
102 que auia por nombre Audalla  
103 Grandes secretos señor  
104 aquesto pronosticaua  
105 si me asseguras la vida  
106 dire te lo que alcançaua.  
107 Si asseguro dixo el Turco  
108 sobre la mi fe y palabra  
109 di lo que bien te estuuere  
110 que a mi nada se me daua  
111 pues lo que a de ser conuiene  
112 que al fin sea y se haga  
113 sabe te que dixo el moro  
114 que la garça desdichada  
115 fue señor el gran Soldan  
116 a quien tu alteza matara  
117 y ceuandote en sus tierras  
118 donde el primero reynaua  
119 las dos aguilas serian  
120 que te han de dar la batalla  
121 don Fernando rey de Vngria  
122 y el Emperador de Alemaña  
123 trayendo entrambos ayuda  
124 al muy gran leon despaña  
125 que ha de venir contra ti  
126 a ganar la casa sancta  
127 el Turco desque la oyera  
128 muy pensatiuo quedara  
129 apercibiendo su gente  
130 todas sus fuerças repara

131 por ambas las dos Armenias  
132 tambien el puerto de Iafa

133 & al fin sobre tal acuerdo  
134 el se torno a su posada.

### ANEXO III. ROMANCE DEL SOPHI (“El gran Sophi y el gran can”)

AA.VV. *Silua de varios Romances* (Barcelona: Impreso en casa de Iayme Cortey, 1561), 96-100.

1	El gran Sophi y el gran can	28	de incomparable valia
2	y el gran Caliphe en vn dia	29	los albornozes verdosos
3	salieron de Babilonia	30	de vna tela muy rica
4	todos tres a monteria	31	bien bordados desmeraldas
5	vestidos ala Turquesa	32	el faldamento y capilla
6	y en cauillos de Turquía	33	con cabos de azul y oro
7	muy mas blancos que la nieue	34	labrados como cumplia
8	como el sol quando salia	35	jugando descaramuça
9	con las colas alhenadas	36	van por vna praderia
10	y tambien la crineria	37	sessenta mil de cauillo
11	los jaezes granadinos	38	lleuan en su compañia
12	petrales de Normandia	39	los treynta mill son de guarda
13	estriberas y acicates	40	los veynte mil de Albania
14	muy ricas de Alexandria	41	los diez mill eran monteros
15	las coraças marroquies	42	con mucha sagueseria
16	con lanças de gran valia	43	con lebreles y ventores
17	con hierros dazpe dorados	44	y muy grande rederia
18	cada qual bien la blandia	45	perneadores y trayllas
19	tanto quel cabo y la punta	46	y gente de vozeria
20	ayuntar le parencia	47	todos vestidos de monte
21	almayzares lleuan verdes	48	de vna tela muy luzida
22	textidos en almeria	49	con tornasoles labrada
23	& por cima dela tela	50	que a todo color boluia
24	sembrados de pedreria	51	y de ningun color propio
25	con cabos aljofarados	52	la tela no parencia
26	de muy rica argenteria	53	con venablos y monteras
27	las franjas llenas de perlas	54	dardos y azconeria

55 y muchas flechas y resas  
56 tambien gran vallesteria  
57 van a buscar a las fieras  
58 quantas en el mundo auia  
59 elefantes muy fieros  
60 tigres y onças de osadia  
61 pardos y brauos leones  
62 y ossos que muchos auia  
63 con jaualines armados  
64 muy brauos a marauilla  
65 pues todas aquestas fieras  
66 aquella gran tierra cria  
67 y otras muchas mas que callo  
68 en los bosques de Ruxia  
69 y en entrambas las Armenias  
70 y en la vna y otra India  
71 Pues entrando en vn gran bosque  
72 de vna gran breña salia  
73 vn osso tan espantable  
74 que a todos pauor metia  
75 los ventores le ladrauan  
76 mas ninguno le mordia  
77 los lebreles estan quedos  
78 que ninguno del asia  
79 el osso estaua aculado  
80 entre vna roca partida  
81 bien guardadas las espaldas  
82 mira quien allegaria  
83 muchas lanças le tirauan  
84 mas ninguna le heria  
85 y el con sus braços delante  
86 a todas las recogia  
87 haziendolas mil pedaços  
88 al derredor de si hazia  
89 vn muy gran monte de rajas  
90 de toda aquella asteria  
91 ala fin de muy cansado  
92 en su cueua se metia  
93 quando salio muy feroce  
94 vn jaualin sin medida  
95 con dos colmillos tan grandes  
96 que elefante parecía  
97 y escudado en las espaldas  
98 mas que pensar se podia  
99 todo bermejo y muy cano  
100 mordiendo a hurto venia  
101 si a vno daua colmillada  
102 de otros la recebia  
103 todos corrian tras el  
104 mas mas que todos huya  
105 & a la fin su buen huyr  
106 es el que mas le valia  
107 pues ninguno le alcancaua  
108 hasta que al fin se metia  
109 entre vnas muy grandes rocas  
110 adonde la mar batia  
111 el gran Sophi se espantaua  
112 el gran Can se entristecia  
113 el gran Caliphe de miedo  
114 con tal cosa se moria  
115 por Ala claman los suyos  
116 no sabemos que seria  
117 mas passemos adelante  
118 a ver en que pararia  
119 pues fortuna a los osados  
120 ayuda y fauorescia  
121 passemos dezian todos  
122 quando vn gran leon venia

123 contra ellos coronado  
 124 el qual los acometia  
 125 tan osada y libremente  
 126 que a todos los retraya  
 127 & si algun perro allegaua  
 128 mill pedaços le hazia  
 129 Reduan vn sabio turco  
 130 gran hombre en nigromancia  
 131 muy docto en todas las artes  
 132 & mas en astrologia  
 133 quando vio lo que passaua  
 134 a grandes bozes dezia  
 135 buelta buelta caualleros  
 136 buelta porque ansi complia  
 137 buelta buelta a nuestras tierras  
 138 que no es este nuestro dia  
 139 como es esso dizen todos  
 140 oyd que yo os lo diria  
 141 sabed quel osso primero  
 142 que dela breña salia  
 143 y se tornaua a su cueua  
 144 donde primero biuia  
 145 es el gran Turco señores  
 146 quando se torno de Vngria  
 147 & quando con el Sophi  
 148 la gran conquista tenia  
 149 el qual contino aculado  
 150 nunca batalla queria  
 151 & quando se la aplazauan  
 152 a sus tierras se boluia  
 153 quebrando todas las puertas  
 154 quel rio Nilo tenia  
 155 quando el grande Emperador  
 156 con su gente le seguia  
 157 el Iaualin que hallamos  
 158 que por sus pies se valia  
 159 Barbaroxa es mis señores  
 160 que alla en Argel sescondia  
 161 huyendo dela de Tunez  
 162 con tanta caualleria  
 163 el qual muerde siempre a hurto  
 164 por la mar a quien podia  
 165 mas el gran leon que veys  
 166 que a todos acometia  
 167 es el gran leon Despaña  
 168 que de ninguno huya  
 169 ya todos juntos vosotros  
 170 el solo acometeria  
 171 y alos perros delos moros  
 172 a si los conuertiria  
 173 venciendo con los bramidos  
 174 a toda la Berueria  
 175 pues si a vosotros paresce  
 176 a mi tambien parescia  
 177 que cada qual a su tierra  
 178 dende aqui se partiria  
 179 a poner cobro en sus reynos  
 180 ques lo que mas os cumplia  
 181 bien ha dicho dizen todos  
 182 y mercedes merescia  
 183 y ansi todos se tornaron  
 184 como Reduan les dezia  
 185 hasta que nosotros vamos  
 186 con Christo y sancta Maria  
 187 y el Emperador don Carlos  
 188 quel romance apercebia  
 189 para tan sancta jornada  
 190 con que a Dios tanto seruia

191 y ala yglesia militante

192 que lo espera cada dia

193 pues al fin todas tres leyes

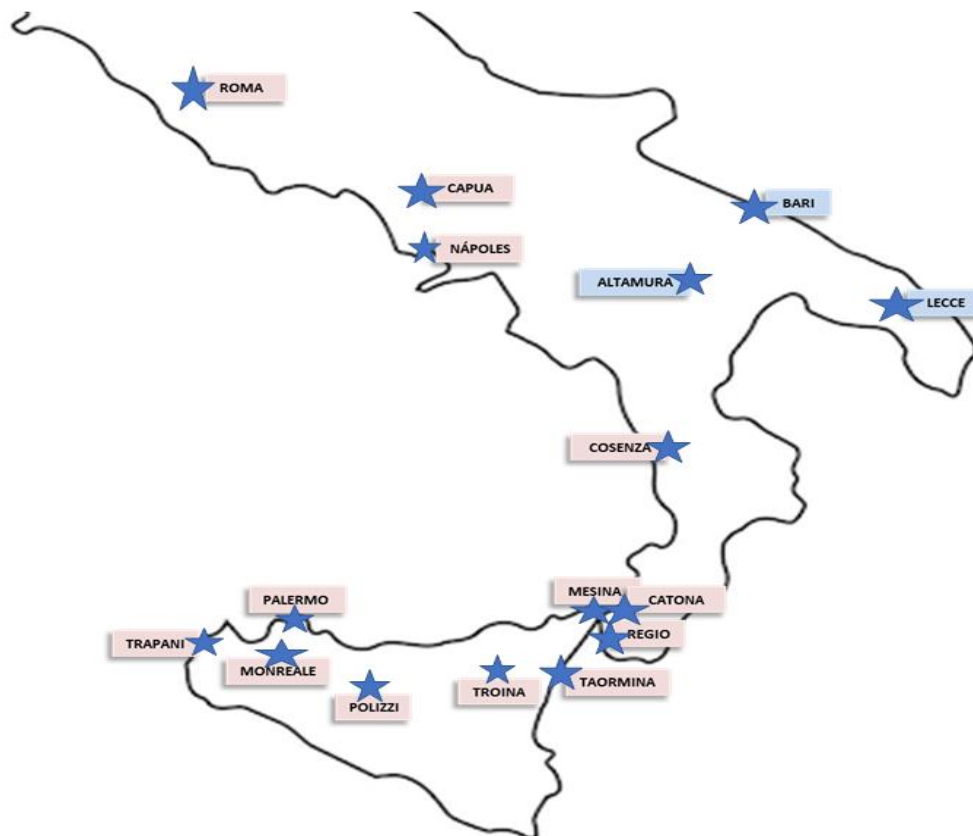
194 vna sola ley seria.

#### ANEXO IV. MAPAS DE CIUDADES MENCIONADAS EN EL DESARROLLO DE ESTA TESIS

- **TERRITORIOS DE ESPAÑA**



- **TERRITORIOS DEL SUR DE ITALIA**





- **TERRITORIOS EUROPEOS Y NORTEAFRICANOS**



