

Magnificencia bélica
La representación de las victorias militares de
Carlos V en la creación de la imagen imperial
Antonio Gozalbo Nadal

Tesis doctoral
MAGNIFICENCIA BÉLICA
LA REPRESENTACIÓN DE LAS VICTORIAS MILITARES DE
CARLOS V EN LA CREACIÓN DE LA IMAGEN IMPERIAL

Presentada por
ANTONIO GOZALBO NADAL

Dirigida por
VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES
FERNANDO CHECA CREMADES

Julio 2021

Das Aller Großmüchtigsten Römischen Kayser Karls des Fünfften - Oberkaiser des Japollit im Jar - Taufendt Fünffhundert und Sechshundertzigsten Jar die der Friedt entzogen Ergerung - und Seerthe ergangen - handlungen - vorhofftge - Abentheurung.

APARATUS VICTORIE FUNDATUS
QUIETIS CAROLI MAXIMI
1549





UNIVERSITAT
JAUME I

Programa de Doctorado en Historia del Arte
Escuela de Doctorado de la Universitat Jaume I

Magnificencia bélica. La representación de las victorias militares de Carlos V en la creación de la imagen imperial

Memoria presentada por Antonio Gozalbo Nadal para optar al grado de doctor por la Universitat Jaume I

Firmado por ANTONIO
GOZALBO NADAL -
NIF:52949921B el día
02/09/2021 con un
certificado emitido por
ACCVCA-120

Antonio Gozalbo Nadal

Firmado por VICTOR MANUEL
MINGUEZ CORNELLES -
NIF:18932677C el día 02/09/2021
con un certificado emitido por
ACCVCA-120

Victor Mínguez Cornelles

CHECA CREMADES
FERNANDO - DNI
50404871A

Fernando Checa Cremades

Firmado digitalmente por CHECA CREMADES
FERNANDO - DNI 50404871A
Nombre de reconocimiento (DN): c=ES,
o=UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID,
ou=CERTIFICADO ELECTRONICO DE EMPLEADO
PUBLICO, serialNumber=DNI5-50404871A,
sn=CHECA CREMADES fernando - DNI
50404871A
Fecha: 2021.09.03 10:50:58 +0200

Castelló de la Plana, septiembre de 2021

Esta tesis doctoral ha sido realizada con una ayuda de la Escuela de Doctorado de la Universitat Jaume I, financiada por la Fundació Balaguer Gonet Hermanos, para estancias de investigación de estudiantado que opta a la mención de doctor internacional, correspondiente a la convocatoria del Curso 2016-2017.



AGRADECIMIENTOS

La realización de esta investigación ha durado siete años, y no puede ser entendida sólo como el fruto de multitud de horas de estudio y trabajo solitario, sino también de viajes, conversaciones y consejos por parte de muchas personas. Quiero, pues, agradecer la ayuda y apoyo a todos aquellos que, de una forma u otra, han sido importantes para que esta odisea llegara a feliz puerto.

De forma individualizada resulta necesario mostrar mi gratitud, en primer lugar, a los directores que me han guiado durante tan larga etapa. A Víctor Mínguez, sin el cual este proyecto no sería posible; en este caso no es un tópico común, pues tras un reencuentro casual me lanzó a retomar la vida universitaria, forjándose una gran admiración y sincera amistad. Y a Fernando Checa, de quien tanto he aprendido; con él, cada hora es una lección de historia, de arte, de belleza, en fin, de vida.

Por supuesto también a aquellas instituciones que creyeron en mis propuestas y me acogieron con gran calor: es el caso del Kunsthistorisches Museum de Viena -personificado en Matthias Pfaffenbichler, Stefan Krause y Jorge Sepúlveda- y la Real Armería de Madrid. Igualmente, a la Fundación Balaguer Gonel Hermanos, cuya beca facilitó mi estancia centroeuropea.

No puedo perder la ocasión de ofrecer el reconocimiento que merecen mis compañeros de los grupos de investigación MAPA e IHA, al igual que del Departamento de Historia, Geografía y Arte de la UJI: han sido muy importantes para mí los consejos de Inmaculada Rodríguez y Pablo González; o la empatía diaria con Eva Calvo. Igualmente, la lucidez de Teresa Sorolla, cuyo trato e intercambio de ideas han sido tan enriquecedores desde que la conocí.

Desde luego, es necesario citar a todos los integrantes del IES Ximén d'Urrea de l'Alcora, especialmente del Departamento de Historia y de la Junta Directiva de la que formo parte -Carlos Campos, Lorena Mollón, Eva Tomás, Vicent Soler-; con mención especial a su director, Carles Guzmán: junto al interés mostrado desde el primer día, debo agradecer su colaboración en la fase final de maquetado. A Daniel Andrés, quien aceptó la responsabilidad de sustituirme como Secretario durante tres meses. Y, obviamente, a Esperanza Bartoll, de cuya compañía, trabajo y complicidad disfruto todas las mañanas.

Esta tesis tampoco hubiera sido posible sin el apoyo de mi familia: mis padres Herminio y Juana; mi hermano Herminio, su mujer Maricarmen y mi querido Ximo; también mis primos y sobrinos, y mi tía Encarna. Mi recuerdo también para aquellos que ya no están, como mis abuelos, o los tíos Teresa y Paco. Aún cabría referir aquí a buenos amigos como Román Bernad, quien me ha acompañado a la búsqueda de obras de arte y lugares relacionados con Carlos V por toda Europa.

Este trabajo quiero dedicarlo igualmente a M^a Carmen; lo hago en estas líneas de cierre pues son las postreras palabras que escribo, y quiero que sean para ella. Ha sido la última en sumarse a esta historia, pero ahora es ella quien las justifica todas.



Resumen
Abstract

RESUMEN

La presente tesis doctoral pretende acercarse al conjunto de obras artísticas que derivaron de las victorias militares del emperador Carlos V, al considerarlas hito clave en la definición de su imagen de poder. Estas creaciones destacan por su gran abundancia y calidad general, de forma que hemos acotado nuestra propuesta a partir de un eje definido por cuatro grandes choques bélicos: la batalla de Pavía frente al monarca francés Francisco I (1525); el fracasado asedio otomano de Viena en 1529, así como la consiguiente campaña danubiana de 1532; la *Jornada* de Túnez contra el corsario Barbarroja (1535); y la *Guerra de Alemania* frente a los príncipes protestantes, que culminaría con la batalla de Mühlberg (1547).

Las primeras acciones referidas -Pavía y el enfrentamiento contra Solimán el Magnífico en Centroeuropa- coinciden con una fase inicial en la concreción de la iconografía carolina aún bastante difuminada, muy vinculada con las tradiciones caballerescas borgoñonas y con el énfasis culto y pacifista de raíz erasmista. La consecución de estas victorias y de la coronación imperial en 1530 propiciaría el paso hacia unas formas visuales más autoritarias, en las que la lección del manierismo clasicista italiano fue cobrando importancia. La culminación de este proceso lo representó la campaña africana de 1535, cuyos paralelismos anticuarios facilitaron el estallido de un potente programa plástico *all'antica* exaltador del César Carlos. La etapa ya plena y madura en la representación imperial se dio tras la batalla de Mühlberg y el establecimiento de una efímera *Pax Carolina* sobre Europa; finalmente a partir de este momento, y desde la Corte, se articularía un coherente programa laudatorio, basado en las formas magnificentes y clásicas que idearon artistas de la relevancia de Tiziano y Leoni. El éxito contra los protestantes llevó a apostar por un mensaje visual de distante y estoica autoridad regia, en la que un triunfante y hegemónico Carlos V se mostraba como paradigma de la *Virtus* heroica -de esa «*Heroica Maestà*» que definió Ludovico Dolce-.

Esta selección de obras y momentos traza, pues, un claro recorrido por toda la biografía del soberano Habsburgo, de forma que podemos vincularlas con procesos culturales y artísticos mayores -como la definición visiva de la guerra en la Edad Moderna, su uso intencionado por parte de las monarquías autoritarias del momento o la evolución de la iconografía concreta del Emperador-; igualmente consideramos necesario, para comprenderlas en toda su complejidad, atender a la situación política en la que aparecieron y a los distintos mecanismos legitimadores comunes en la época. No queda al margen de nuestro estudio el interés por las formas específicas de mecenazgo impulsadas desde la Casa de Austria, en cuyo entorno fueron eclosionando unas prácticas artísticas propias por lo que respecta a temáticas, materialidad y usos. En este sentido, el recurso a la imagen bélica detentó un papel central, como vía para justificar plásticamente un proyecto político mesiánico y de voluntad universalista.

ABSTRACT

This doctoral thesis aims to delve into the set of artistic works that stemmed from the military victories of Emperor Charles V, considering them as keys to the definition of his image of power. These creations stand out due to their great abundance and general quality; thus, we have limited our proposal based on a selection defined by four great war clashes: the Battle of Pavia against the French monarch Francis I (1525); the failed Ottoman siege of Vienna in 1529, as well as the consequent Danubian campaign of 1532; the Conquest of Tunis against the privateer Barbarossa (1535); and the war in Germany against the Protestant princes which would culminate with the Battle of Mühlberg (1547).

The first actions referred to –Pavia and the face-off against Suleiman the Magnificent in Central Europe– coincide with an initial phase in the establishment of Caroline iconography, still quite blurred, closely linked to Burgundian chivalric traditions, and featuring the cultured and pacifist emphasis of Erasmian roots. The achievement of these victories and the imperial coronation in 1530 boosted a move towards more authoritarian visual forms in which the lessons of Italian classicist mannerism gradually gained importance. The culmination of this process was represented by the African campaign of 1535, whose antiquarian parallels facilitated the outbreak of a powerful *all'antica* plastic arts programme to exalt Cesar Charles. The full and mature stage in terms of imperial representation came after the Battle of Mühlberg and the establishment of a short-lived *Pax Carolina* in Europe; finally, from this moment on, and from the Court, a coherent laudatory program was to be articulated, based on the magnificent and classic forms devised by artists of the stature of Titian and Leoni. Success against the Protestants led to opting for a visual message of distant and stoic royal authority, in which a triumphant and hegemonic Charles V was shown as a paradigm of heroic *Virtus* –of that “*Heroica Maestà*” that was defined by Ludovico Dolce–.

This selection of works and moments represents, then, a clear image of the entire biography of the Habsburg ruler, so that we can link the latter with greater cultural and artistic processes –such as the visual definition of war in the Early Modern Period, its deliberate use by the authoritarian monarchies of the time, and the evolution of the specific iconography of the Emperor–. We consider it equally necessary, in order to understand these elements in all their complexity, to pay attention to the political situation in which the different legitimating mechanisms common at the time appeared. Likewise not outside the scope of our study is interest in the specific forms of patronage driven from the House of Habsburg, in whose sphere unique artistic practices in terms of themes, materiality, and uses were hatching. In this sense, resorting to the image of war played a central role as a way to justify, through plastic art, a messianic political project with a universalist spirit.



Índice

MAGNIFICENCIA BÉLICA. LA REPRESENTACIÓN DE LAS VICTORIAS MILITARES DE CARLOS V EN LA CREACIÓN DE LA IMAGEN IMPERIAL

Índice

Volumen I

RESUMEN/ABSTRACT	X-XI
ÍNDICE	15
INTRODUCCIÓN	23
TEMÁTICA Y ESTRUCTURA	23
OBJETIVOS	36
METODOLOGÍA	39
ESTADO DE LA CUESTIÓN	45
1. LA BATALLA DE PAVÍA (1525)	
1.1. LA PRIMERA GRAN VICTORIA DE CARLOS V	85
1.1.1. <i>Las guerras de Italia</i>	86
1.1.2. La victoria imperial en Pavía	91
1.2. LOAS MESIÁNICAS E IMÁGENES EXALTADORAS PARA UN EMPERADOR TRIUNFANTE	94
1.3. GRABADOS	96
1.3.1. La monarquía Hispánica, Francia e Italia: una producción modesta	96
1.3.2. Las estampas de procedencia germánica	100
1.4. PINTURAS	107
1.4.1. Tablas gemelas de origen flamenco	107
1.4.2. Otros ejemplos: las pinturas alemanas	114
1.5. DIBUJOS Y ESCULTURAS	121
1.6. ORFEBRERÍA Y ARTES SUNTUARIAS	125
1.6.1. La medalla conmemorativa de Concz Welz	125
1.6.2. Las escenas <i>all'antica</i> de Giovanni Bernardi da Castellbolognese..	126
1.6.3. Otras piezas de joyería	130
1.7. ARMADURAS Y ARNESES	131
1.8. LA CHIMENEA DEL <i>FRANC</i> DE BRUJAS	137
1.9. LOS TAPICES DE <i>LA BATALLA DE PAVÍA</i>	141
1.9.1. La importancia de un encargo laudatorio	141

1.9.2. Los contenidos de la serie: gloria habsbúrgica y debacle gala	145
1.9.3. El uso dinástico de los tapices y su relación con la serie de <i>Las cacerías de Maximiliano</i>	167
1.10. PAVÍA Y LA CREACIÓN DE LA PRIMERA IMAGEN CAROLINA....	172
1.10.1. Del pacifismo erasmista a la <i>Monarchia Universalis</i> : la génesis de la imagen autoritaria de Carlos V	172
1.10.2. Un conjunto persuasivo definido por la diversidad.....	177
1.10.2.1. Pluralidad de comitentes, destinatarios y formatos	177
1.10.2.2. El papel de Pavía en los orígenes de la representación plástica de la guerra	179
1.10.3. Un problema representativo: cómo hacer presente al César ausente.	195
1.10.4. Batalla en suelo italiano, reflejo artístico de predominio nórdico.....	200
1.11. IMAGEN TRIUNFAL Y PRAXIS POLÍTICA	207
2. EL ASEDIO DE VIENA (1529) Y LA CAMPAÑA DEL DANUBIO (1532)	
2.1. EL LINAJE DE OSMÁN	225
2.1.1. La irrupción de los otomanos	227
2.1.2. La construcción intelectual y artística del «otro» turco	229
2.2. NUBES DE TORMENTA: LA RIVALIDAD ENTRE HABSBURGOS Y OTOMANOS EN CENTROEUROPA	237
2.2.1. Maximiliano I, los acuerdos de Viena (1515) y la imagen de los nuevos soberanos	237
2.2.2. El pulso por el dominio universal: Carlos V contra Solimán el Magnífico	243
2.2.3. De Belgrado (1521) al desastre de Mohács (1526): la visión de un enemigo imparable	252
2.3. VIENA EN JAQUE: EL CERCO DE 1529	267
2.3.1. El avance turco y la defensa de la ciudad	267
2.3.2. El enemigo a las puertas: la defensa de la «Manzana de oro»	275
2.3.3. La representación plástica del asedio de Viena	282
2.3.3.1. Un medio preferente: estampas y grabados	283
2.3.3.2. Dibujos y pinturas	295
2.3.3.3. Esculturas y artes suntuarias	301
2.3.4. Otras visiones del asedio	307
2.3.4.1. El rostro del enemigo	307
2.3.4.2. Apocalipsis en Viena	311
2.3.4.3. Miradas simbólicas e históricas: de Alciato a Altdorfer..	319
2.3.5. La imagen de los combatientes	324
2.3.5.1. Las atrocidades turcas	324

2.3.5.2. El orgullo de los lansquenetes	329
2.4. LA CAMPAÑA DEL DANUBIO (1532)	334
2.4.1. Las Dietas imperiales (1530-1532) y la cuestión otomana	334
2.4.2. Carlos V al rescate de Viena	342
2.4.3. Imágenes para un emperador cruzado	349
2.4.3.1. Grabados, dibujos y esculturas	350
2.4.3.2. El relato visual de Michael Ostendorfer	358
2.4.3.3. Los retratos de los protagonistas	368
2.4.4. Los Habsburgo como bastiones de la Cristiandad: la imagen conjunta de Carlos V y Fernando I	379
2.5. LA GUERRA QUE NO CESA	389
3. LA JORNADA DE TÚNEZ (1535)	
3.1. LA CRUZADA ATRAVIESA EL MAR	399
3.1.1. Capañas en Berbería	401
3.1.2. Tempestad sobre el Mediterráneo: la irrupción de los berberiscos y los otomanos	407
3.1.3. La conquista de Túnez por Carlos V	421
3.2. LA PARTIDA DE UN CÉSAR: DE BARCELONA A CAGLIARI	430
3.2.1. El «alarde» de Barcelona	431
3.2.2. Las recepciones en las Baleares y Cagliari	443
3.3. GRABADOS Y PRODUCCIÓN GRÁFICA	449
3.3.1. Relaciones con iconografía heráldica y religiosa	449
3.3.2. Mapas y vistas cartográficas	452
3.3.3. Los enemigos frente a frente	460
3.3.4. Acciones bélicas recogidas en estampas	469
3.3.5. Dibujos	480
3.4. LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DE LA CAMPAÑA NORTEAFRICANA	485
3.4.1. Los ciclos de frescos	485
3.4.2. Escenas bélicas sobre lienzo	496
3.4.3. Santos y dioses. El rostro heroico de los contendientes	500
3.4.4. Miniaturas y estandartes	509
3.5. LAS ARTES DEL METAL Y LA ESCULTURA	516
3.5.1. Armas y armaduras	518
3.5.2. Numismática y artes suntuarias	537
3.5.3. Relieves y esculturas	550
3.6. <i>CAROLUS AFRICANUS</i> : LOS TAPICES DE <i>LA JORNADA DE TÚNEZ</i> Y SU RELACIÓN CON LAS CRÓNICAS LITERARIAS	555
3.6.1. Un encargo imperial	558
3.6.1.1. El mayor proyecto textil jamás realizado	558

3.6.1.2. Los responsables artísticos: Vermeyen y Pannemaker....	563
3.6.2. Tapices y crónicas: un entramado persuasivo al servicio de Carlos V	570
3.6.2.1. Crónicas, relaciones y fuentes literarias	571
3.6.2.2. La definición del lenguaje plástico de los paños	577
3.6.3. La gloria de un nuevo Escipión: los tapices como relato visual de la campaña	587
3.6.4. Uso e influencia de un conjunto clave para la imagen de los Habsburgo	662
3.7. GLORIA EN LAS ARTES Y PROBLEMAS EN EL FRENTE	672
3.7.1. <i>Semper Augustus</i> . Las entradas triunfales en Italia	672
3.7.2. Desastre en Argel	682

Volumen II

4. LA BATALLA DE MÜHLBERG (1547)

4.1. LA CRISTIANDAD FRACTURADA	705
4.1.1. Lutero y la quiebra de la <i>Universitas Christiana</i>	707
4.1.2. Una guerra de imágenes	720
4.2. LA GUERRA DE ALEMANIA	735
4.2.1. Carlos V frente a la Liga Smalkalda	735
4.2.2. La campaña del Danubio de 1546	740
4.2.3. <i>Veni, vedi, Christus vincit</i> : la batalla de Mühlberg (1547).....	757
4.2.4. La mitificación del combate: de Josué a Carlomagno	766
4.3. LOS GRABADOS	773
4.3.1. Las escenas del <i>Comentario de la Guerra de Alemania</i> de Ávila y Zúñiga	773
4.3.2. Las estampas de Enea Vico	782
4.3.3. Las ilustraciones de <i>La Alamanna</i> de Antonio Francesco Oliviero	791
4.3.4. Otros ejemplos impresos	798
4.4. LAS PINTURAS	801
4.4.1. Las grisallas del Palacio de Oriz (Navarra)	801
4.4.2. Otros ejemplos y pinturas desaparecidas	808
4.5. ARMAS Y PIEZAS SUNTUARIAS	814
4.5.1. Las armaduras: las guarniciones de <i>Clevés</i> y <i>Mühlberg</i>	814
4.5.2. Medallas y joyas, cerámica y escultura	821
4.6. LOS ENCARGOS DEL GRAN DUQUE DE ALBA	832
4.6.1. Los tapices de <i>La Guerra de Alemania</i>	835
4.6.2. Los frescos del Castillo de Alba de Tormes	862
4.6.3. Razones políticas para una ambiciosa comisión artística	869

4.7. TIZIANO Y LOS RETRATOS DE LOS PROTAGONISTAS	874
4.7.1. <i>Carlos V, a caballo, en Mühlberg</i>	877
4.7.2. Los otros retratos de Carlos V: del César guerrero al gobernante pacifista	904
4.7.3. La galería dinástica de los Habsburgo	912
4.8. LOS LEONI AL SERVICIO DE LA CASA DE AUSTRIA	919
4.8.1. <i>Carlos V y el Furor</i>	920
4.8.2. La representación escultórica del linaje	930
4.9. CÉNIT Y OCASO	953
4.9.1. La culminación del proyecto político de Carlos V y su reflejo artístico	940
4.9.2. El despertar de un sueño: derrota y abdicación	953
5. EPÍLOGO. GLORIFICACIÓN Y MEMORIA EN FORMA DE ESTAMPA: MAARTEN VAN HEEMSKERCK Y ANTONIO TEMPESTA	973
CONCLUSIONES	1019
CONCLUSIONS	1035
BIBLIOGRAFÍA	1051
FUENTES ORIGINALES	1053
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	1063



Introducción

INTRODUCCIÓN

TEMÁTICA Y ESTRUCTURA

En verano de 1507 el recién nombrado Conde de Flandes recibía el homenaje de los combatientes convocados para hacer frente al amenazador Duque de Güeldres. El nuevo gobernante de los Países Bajos era Carlos de Habsburgo, quien alcanzó dicho cargo tras la repentina muerte de su padre, Felipe el Hermoso, en septiembre de 1506. Como nieto de los Reyes Católicos —su madre era Juana I—, y del emperador Maximiliano I y María de Borgoña por parte paterna, sobre él iba a recaer la mayor herencia de la historia: los reinos peninsulares de Castilla y Aragón con sus dominios en Italia, el norte de África y todo un Nuevo Mundo —América— recién descubierto; y los territorios patrimoniales de la Casa de Austria en Centroeuropa, así como los ricos feudos de Borgoña y Flandes. En 1519 alcanzaba además el más prestigioso título existente, el de Sacro Emperador Romano Germánico, convirtiéndose por tanto en cabeza política de la Cristiandad. Pero en aquel momento el futuro Carlos V era apenas un niño de siete años —había nacido en 1500—, que su tía y tutora Margarita de Austria presentaba a sus principales comandantes en el Gran Salón del palacio de Malinas; al día siguiente ambos contemplaron desde una ventana el desfile de quinientos caballeros, dispuestos a marchar en defensa de Flandes con los estandartes desplegados y sones de trompeta¹.

¹ Geoffrey Parker, *Carlos V. Una nueva vida del emperador* (Barcelona: Planeta, 2019), 43.

La apariencia del joven Habsburgo no distaría mucho, probablemente, de la que nos revela una pintura de autor desconocido, hoy conservada en las colecciones reales inglesas (Anónimo flamenco: *El emperador Carlos V de niño*, c.1510, óleo sobre tabla; Royal Collection, inv. RCIN 403000).



Fig. 1. Anónimo flamenco: *El emperador Carlos V de niño*, c.1510, óleo sobre tabla; Royal Collection, Palacio de Holyroodhouse, Edimburgo, inv. RCIN 403000.

La asistencia a esta pequeña parada militar fue —probablemente— el primer contacto oficial de Carlos V con el mundo de la guerra, práctica que ocuparía gran parte de su carrera política. La biografía del emperador Habsburgo estuvo marcada por la rivalidad y el conflicto permanente con estados rivales como Francia, el Imperio otomano o los rebeldes príncipes germanos fieles al protestantismo. A partir esta permanente acción guerrera se fue fraguando en gran medida su mito como paradigma del príncipe renacentista y referente del linaje de los Austria, para cuya concreción ocuparon un lugar central las Bellas Artes. El objetivo del presente trabajo es, precisamente estudiar el conjunto de obras artísticas que, a través de la representación de sus principales victorias militares —Pavía (1525); el asedio de Viena por los turcos (1529) y la posterior campaña danubiana de 1532; la Jornada de Túnez (1535); y la batalla de Mühlberg (1547)—, propiciaron la creación de la imagen de poder de Carlos V como un emperador invencible y hegemónico.

Y es que la gloria de las armas se convirtió en elemento de prestigio por excelencia para los gobernantes de la Edad Moderna, quienes soñaron con emular a los grandes personajes del pasado como los césares romanos, Alejandro o Carlomagno; de

hecho, según el cronista Willem Snouckaert van Schouwenburg, Adriano de Utrecht hacía leer todos los días al joven Carlos de Gante sobre «las batallas y las victorias de César, Augusto, Carlomagno, Jasón, Gedeón, sobre antiguos héroes, y sobre los duques Felipe y Carlos de Borgoña»². Así, y de forma general para los reinos europeos, frente a las posturas de pacifismo irenista ideadas por Erasmo de Rotterdam se impusieron paulatinamente otras visiones como la de Baldassare de Castiglione, quien afirmaba en *El cortesano* —publicado en 1528— «que el principal y más propio oficio del cortesano sea el de las armas»³. En su opinión la «Virtud heroica» sería la propia del gobernante, «perfectamente justo, continente, templado, animoso, sabio, liberal, magnífico, buen cristiano, piadoso y, en fin, honrado gloriosamente y amado de los hombres y de Dios». Gracias a la puesta en práctica de dichos valores este «alcanzará aquella virtud alta y más que humana, que por los filósofos es llamada heroica», de forma que pueda ser considerado más «un medio Dios que un mortal hombre». Igualmente, Nicolás de Maquiavelo opinaba en *El príncipe* que el monarca ideal «no debe tener otro objeto ni otro pensamiento, ni cultivar otro arte más que la guerra, el orden y la disciplina de los ejércitos, porque éste es el único arte que se espera ver ejercido por el que manda»⁴.

En este sentido Carlos V iba a convertirse *en exempla* a seguir para los monarcas de la época como culmen de todas las referidas virtudes, idea que surgió fruto de una cuidada elaboración retórica en la que literatura y arte actuaron como vectores fundamentales. Para lograrlo fue clave la labor de los cronistas; es el caso de Pedro Mexía, quien en su *Historia del emperador Carlos V* de 1549 lo presenta como el modelo de gobernante ideal al enumerar

*Sus santas costumbres y virtudes, su verdad inviolable, su templanza y tiento en todo lo que es malo, exceso y desorden, su limpieza y honestidad extremada, su igualdad de justicia; y juntamente, su grande clemencia con los súbditos culpados y con los enemigos vencidos, su singular constancia y firmeza, su invencible esfuerzo y fortaleza, su caridad y su fe y religión maravillosa. Final mente, todas sus virtudes y condiciones*⁵.

Entre todos estos valores definitorios resultaba fundamental su condición como guerrero invencible, dedicando el panegirista varias líneas a repasar sus victorias y conquistas territoriales:

Y también las guerras que ha tenido con potentísimos reyes y algunas veces con todos los príncipes y potentados del mundo, católicos e infieles [...]: el turco ahuyentado con infinito ejército; el rey de Francia vencido

2 Parker, *Carlos V*, 60.

3 Baldassare Castiglione, *El cortesano* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 83.

4 Nicolás Maquiavelo, *El príncipe* (Madrid: Bruguera, 1983), 140.

5 Gregorio Torres, *Un monarca, unos textos, una historia. La imagen literaria de Carlos V* (Badajoz: Biblioteca de Extremadura, 2011), 14.

*y preso; el de Túnez humillado a sus pies, la cabeza y señora del mundo [...] Y finalmente la que se tenía por domadora de las gentes, Alemania, sojuzgada y allanada por fuerza de armas*⁶.

Caso semejante es el de fray Prudencio de Sandoval, quien en la introducción de su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* publicada en 1634 define las acciones protagonizadas por el soberano como de «grandeza heroica». Esta crónica cuenta además en su proemio con un poema del doctor Agustín de Tejada Páez, en cuyos versos llega a afirmar que «Si hubo dos Marte, éste es el primero»⁷. La idea de un Carlos V virtuoso e invencible cuajó en gran medida en el imaginario de la España del Siglo de Oro, como podemos rastrear en la obra de Lope de Vega —quien escribió la comedia *El cerco de Viena por Carlos Quinto*— o en la del mismo Miguel de Cervantes. Así, en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares* de 1613, en el famoso pasaje en el que refiere a su presencia en Lepanto, puntualizaba que «en la más memorable y alta ocasión que vieron los siglos, ni esperan ver los venideros» combatió hasta ser herido «militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra Carlos Quinto, de feliz memoria».

Era necesario, además, que la gloria del gobernante no cayera en el olvido, por lo que debía estar siempre presente y visible para sus súbditos, aliados y enemigos. Es interesante en este sentido acercarnos a la reflexión del humanista austríaco Hieronimo Balbi quien, como asistente en 1530 a la coronación de Carlos V en Bolonia, escribiría un opúsculo en el que no dudaba en afirmar que

*Todos aquellos que se dedican a los asuntos civiles o a la búsqueda del bien tienen por norma fija y estable que no hay nada más querido y antiguo para un gran y excelente príncipe que el propagar en todas las memorias las noticias de las cosas que era que ellas se perdieran en la oscuridad. Esto sería como enterrar un talento, algo que prohíbe el Evangelio [...] El que aspira a la gloria divina no debe, por tanto, despreciar la humana, que es la recompensa y el testimonio de las cosas realizadas con gloria*⁸.

Por su parte el referido Mexía subrayaba que «todos desean perpetuar su nombre y memoria, dezidme ¿qué fuera desto, sino fuera por la historia? Ciertamente fuera como viento, que se siente quando passa pero no se puede detener ni guardar». La memoria textual e icónica era la vía para evitar que el recuerdo de los reyes y emperadores finados se perdiera, asegurando su fama eterna y la legitimidad del linaje, además de servir como «espejo de príncipes» para sus herederos, pues la historia «es testigo contra los malos y abono de los buenos, tesoro y depósito de

6 Pedro Mexía, *Historia del emperador Carlos V* (Madrid: Espasa Calpe, 1945), 5.

7 Prudencio de Sandoval, *Historia del emperador Carlos V* (Madrid: Establecimiento literario-topográfico de P. Madoz y L. Sagasti- La Ilustración, 1846-1847), XLI.

8 Hieronimo Balbi, *Oratio ad Carolum V Imperatorem de coronatione* (Lyon, 1530), 5.

las grandes virtudes y hazañas»; en este sentido el testimonio visual era igual de importante que el escrito, llegando a comparar el cronista el trabajo y dificultades del historiador con el de los artistas a la hora de recrear —bien con la pluma o el pincel— las gestas imperiales:

Pues considérese agora si estas cosas son tantas y tan grandes que aun para nombrallas y hazellas, como dicen, al carbón, y dezillas a bulto, es grande el sonido y dificultad que se representa, quan çierto es que el que las ha de meter en color y tratallo todo en particular y por menudo, como esperamos en Dios de hacer, va muy más a peligro de quedar corto que largo, y de faltar que de sobrar en lo que dixere⁹.

Este paragón venía siendo motivo de reflexión por parte de la teoría artística del Renacimiento desde varias décadas antes. Ya León Batista Alberti había prescrito el ornato de los interiores palatinos con «ficciones o poesías que favorezcan el comportamiento moral», idea seguida por tratadistas posteriores como Giovanni Paolo Lomazzo quien, en su *Trattato dell'Arte della Pittura* de 1584, apostaba por el género bélico dada su capacidad para insuflar deseos de gloria entre los espectadores al recrear «los hechos más dignos y honrosos de los grandes príncipes y los famosos capitanes: como son los triunfos, victorias, consejos militares, batallas cruentas». Este mismo planteamiento es compartido en los *De veri precetti della pittura* redactados tres años más tarde por Giovanni Battista Armenini, quien aconsejaba engalanar los salones palaciegos con escenas que «representen el valor y las virtudes heroicas de los hombres que han sido merecedores de ellas e ilustres»¹⁰. Aquí en España Diego de Sagredo afirmó que «no puede ser arte más noble ni de mayor prerrogativa que la pintura que nos pone ante los ojos las historias y hazañas de los pasados», mientras que Cristóbal de Villalón seguía planteamientos similares al afirmar que «la pintura [...] es perpetua memoria de las cosas pasadas y en eternos tiempos presente historia de famosos hechos de varones antiguos, a los cuales muertos los haze revivir»¹¹. En el siglo XVII sería Carducho quien abundara en esta idea a través de sus *Diálogos de la pintura* de 1633, recomendando decorar las galerías reales mediante historias «graves, majestuosas, ejemplares» como «hazañas de los más célebres príncipes y capitanes, triunfos, victorias y batallas»¹².

Atendiendo pues a la evidente importancia de este tipo de representaciones bélicas, vamos a centrarnos aquí en el caso concreto de aquellas vinculadas con Carlos V. Sin duda la figura del emperador Habsburgo es una de las más deslumbrante de la primera mitad del siglo XVI, resultando decisivo desde un punto de vista político, militar o económico, pero también desde la óptica del arte y la cultura. Su reinado

⁹ Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 5.

¹⁰ Javier Portús, «Miserias de la guerra: de Bruegel a Velázquez», en *La imagen de la guerra en el arte de los Antiguos Países Bajos*, ed. Bernardo García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2006), 3-4.

¹¹ Juan Luis González, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro* (Madrid: Akal, 2010).

¹² Portús, «Miserias de la guerra», 5.

coincide con el periodo artístico que conocemos como el Renacimiento, caracterizado desde el siglo XV por la fragua de un nuevo ideal cortesano vinculado al Humanismo que unía indisolublemente política y cultura. Ya en la centuria siguiente la eclosión de los grandes estados autoritarios —Francia, Inglaterra, la Monarquía Hispánica— generó la necesidad de articular una imagen conmemorativa de la magnificencia, gloria y poder del soberano. Como afirma Strong, las artes —y más concretamente los nuevos lenguajes clásico, renacentista y manierista—, iban a ser el instrumento más adecuado para fijar estos programas laudatorios, produciéndose una unión de intereses entre arte y corona¹³.



Fig. 2. Taddeo y Federico Zuccaro: *Entrada de Carlos V, Francisco I y Alejandro Farnesio en París en 1540*, 1562-1563, fresco; Sala de los Fastos Farnesianos del palacio Farnesio, Caprarola.

La Corte imperial de Carlos V iba a ser puntera en este sentido apostando por las sugerentes capacidades —representativa, simbólica y persuasiva— de las Bellas Artes, hecho que propició la invención progresiva de un entramado icónico y literario destinado a exaltar su figura. Hoy parece evidente, no obstante, que el Emperador no fue un gran amante de las artes, aunque si atendiera a su uso en función de valores como la defensa del linaje o la magnificencia. Sí que existía en cambio una larga tradición de interés artístico por parte de su familia, destacando los casos de los duques de Borgoña, Maximiliano I o Margarita de Austria. Así pues, iba a ser el entorno familiar y cortesano de Carlos V —a través de figuras como María de Hungría o el cardenal Granvela— los responsables del programa áulico gestado alrededor

¹³ Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650* (Madrid: Alianza Forma, 1988).

del Emperador¹⁴. En el presente trabajo fijaremos igualmente nuestra mirada en otros sectores sociales —nobleza, gobiernos locales y élites urbanas— que fueron comprometiéndose con el proyecto político de la Casa de Austria y contribuyeron por igual a este complejo proceso de legitimación artística y cultural.

En la práctica resulta difícil hablar de un modelo visual o una iconografía cesárea unitaria, debido a los diversos factores que la fueron definiendo —y también condicionando—, como la amplitud de los dominios imperiales, la ausencia de una corte estable o la variedad de lenguajes plásticos del momento. No obstante sí podemos afirmar que, dentro de este poliédrico abanico de posibilidades, ocuparon un lugar especialmente significativo las imágenes de carácter militar, encaminadas a mostrar a Carlos V como un héroe victorioso de incontestable fortaleza. Todo este proceso se dio en un marco de alteración profunda de la práctica del poder —es el momento auroral del Estado moderno— y, de forma estrecha, también de la guerra. A las nuevas estrategias, armas y mayor escala de los conflictos habría que sumar factores organizativos, sociales y económicos que propiciaron dicha revolución bélica, reflejada en la práctica en nuevas unidades como el tercio, capaces de imponer el predominio de los infantes y las armas de fuego sobre la tradicional y aristocrática caballería¹⁵. La primera escenificación de estos cambios se evidenció precisamente durante las campañas de Carlos V teniendo, además, importantes consecuencias artísticas: así, y según venimos viendo, la representación bélica devino en instrumento fundamental a la hora de configurar la imagen de poder de los nuevos gobernantes autoritarios. Sus posibilidades representativas llevaron a una amplia difusión a través de la fiesta pública y técnicas de bajo coste y grandes posibilidades de reproducción como el grabado y la estampa, que vinieron a sumarse a fórmulas aristocráticas como el tapiz, la armadura o la pintura.

Atendiendo a todos estos factores vamos a intentar demostrar como dicho tipo de representaciones militares tuvieron un papel fundamental en la definición de la iconografía imperial de Carlos V. En opinión de Fernando Checa, la base justificativa de estas propuestas artísticas residiría en gran medida en la vuelta al ideal clásico del héroe, generando uno de los pilares clave en la imagen del César Habsburgo: el de la virtud heroica de raíz aristotélica, reflejada en la posesión de unas capacidades morales y éticas superiores a las del hombre normal que se plasmarían, entre otros campos, en el arte de la guerra. En este sentido debe entenderse la existencia de uno de los ejes más importantes en la construcción retórica del Emperador, la imagen mítica del caballero, que ni mucho menos se había disuelto con la Edad Media. La guerra aparece como el marco ideal donde cristalizar icónicamente este concepto, aprovechable además para introducir otros valores vinculados a su figura como la defensa del cristianismo, revelándose Carlos V como un *Miles Christi* paladín de la

14 Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1987); *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento* (Madrid: El Viso, 1999).

15 Geoffrey Parker: *El ejército de Flandes y el Camino Español 1567-1659* (Madrid: Alianza, 1985).

fe frente a turcos y protestantes; o el de la guerra justa, legitimada por la defensa de los valores y la aplicación de la benignidad, el perdón, el honor o la clemencia. Cabe pensar así en panegiristas imperiales como Calvete de la Estrella, quien entendía la práctica bélica del Emperador como superior a la de los romanos ya que, frente al carácter expansivo de estos, Carlos V practicaba la guerra defensiva para proteger a sus súbditos.

Siguiendo de nuevo a Checa, la construcción del sistema referencial tejido en torno a Carlos V pasó además por distintos momentos en función de los cambios acaecidos en la Corte, la evolución cultural de la época y también de los acontecimientos políticos paralelos. En este último sentido la guerra resulta clave ya que, tal y como venimos afirmando, más allá de las convicciones pacifistas de raíz erasmista de varios consejeros de Carlos V, su reinado estuvo condicionado por constantes conflictos bélicos. En la práctica, el éxito de las representaciones militares derivadas se evidencia en la amplitud de su número y en el hecho de que recorran prácticamente todos sus años de gobierno; incluso en la etapa final —o después de su muerte— aparecen series de grabados que podríamos denominar «de síntesis», como las de Marteen Van Heemskerck o Antonio Tempesta.

No obstante, dado el alto número de estos enfrentamientos armados así como a su largo recorrido visual y representativo, nos hemos visto forzados necesariamente a acotar nuestro campo de estudio. A nivel cronológico este trabajo de investigación se centra fundamentalmente en los años de vida de Carlos V, prolongándose más adelante en casos puntuales de gran relevancia. Igualmente nos hemos tenido que circunscribir a algunas batallas concretas, apostando —como hemos dicho— por Pavía (1525), el asedio de Viena (1529) y la posterior campaña frente al Turco en el Danubio (1532), la *Jornada* de Túnez (1535) y Mühlberg (1547). Esta elección no es ni mucho menos azarosa; desde el punto de vista político-militar fueron los éxitos más resonantes que alcanzó el Emperador, permitiéndonos organizar un recorrido temporal que abarca prácticamente todo su reinado. Además, y desde el punto de vista artístico, no debemos olvidar que estas representaciones no pueden entenderse como un hecho aislado, sino como parte de un paulatino proceso mayor de definición y articulación de la imagen cesárea en el que, como hemos dicho, ocuparon un papel eminente. Checa ha planteado la existencia de distintas etapas en la elaboración de este entramado persuasivo, definido de forma global por el paso de unas primeras formas de raíz borgoñona, caballeresca y medievalizantes, a otras concreciones posteriores más heroicas y clasicistas, de creciente sistematización institucional y sobre las que se alzaría el modelo representativo propio de los Habsburgo como linaje.

La primera etapa en este complejo proceso de fijación visual de Carlos V abarca cronológicamente las dos primeras décadas de su reinado, y vendría definida

por la influencia borgoñona a través de personalidades como su tía Margarita de Austria. Así pues, la mayor parte de representaciones del joven Carlos se deben a artistas flamencos y germánicos como Bernard van Orley, Cristoph Amberger, Lucas Cranach o Bartel Beham. En este espacio nórdico aún tenía amplia vigencia la cultura tardomedieval, así como la impronta del imaginario caballeresco propio de los círculos culturales del emperador Maximiliano I. En paralelo —y también de gran influjo en la construcción del primer imaginario carolino—, se desarrollaba el Humanismo auspiciado por Erasmo de Rotterdam, de raíz cristiana e irenista. Su visión del arte —según se destila de su obra *Educación del Príncipe Cristiano*— derivaba de principios como la medida, la discreción, la paz o la sabiduría. La elección imperial en 1519, no obstante, llevó aparejada la creciente influencia de visiones mesiánicas y de hegemonía universalista como las de Mercurino Gattinara, inspiradas en Dante y el gibelinismo medieval. Además, aquellas primeras ideas pacifistas acabaron chocando con la realidad, con el pulso mantenido con Francia y el Imperio otomano por la supremacía europea y mediterránea. Desde el punto de vista bélico dicha rivalidad tuvo su momento culminante en dos choques armados, favorables en ambos casos a las armas imperiales: la batalla de Pavía contra los franceses, en 1525, y el asedio de Viena por los turcos en 1529.

La importancia de la primera reside fundamentalmente en que fue ocasión para crear las primeras obras en las que Carlos V iba a ser exaltado como emperador victorioso. Su concreción plástica más valiosa sería el ciclo de siete tapices encargados por los Estados Generales flamencos a Bernard Van Orley; y podemos destacar, además, la gran chimenea debida a Lanceloot Blondeel y Guyot de Beaugrant situada en el *Franc* de Brujas, decorada con un conjunto alegórico que loa las virtudes del Emperador y su estirpe. Existen, igualmente, numerosas representaciones como las pinturas debidas a Ruprecht Heller y —quizá— Jan Cornelisz Vermeyen, importante obra gráfica y muy interesantes piezas de metalistería y joyería.

Tras este resonante primer triunfo los siguientes éxitos se alcanzaron frente a los turcos, quienes se estrellarían ante los muros de Viena en 1529 y sufrieron el contragolpe de las tropas imperiales en la zona del Danubio ya en 1532, culminado con la liberación de Linz y la entrada triunfal de Carlos V en la capital austríaca. El resultado artístico más conocido de esta acción bélica es, probablemente, el grabado circular sobre el asedio de la urbe austríaca debido a Hans Sebald Beham y Erhard Schön. De la posterior campaña conjunta de Carlos V y su hermano Fernando —Rey de Romanos y futuro emperador— cabe destacar la serie de siete estampas trazadas por Michael Ostendorfer para el conde palatino Federico II, destacado protagonista de la operación armada. También son interesantes los retratos conjuntos de los dos hermanos en grabados —Christoffel Bockstorfer, Jorg Breu— y medallas —Peter Flöther—, evidencia de la ligazón indisoluble de las dos ramas de los Habsburgo frente a un enemigo común: los otomanos. Éstos también tuvieron su correspondiente espacio

visual, recreándose sus costumbres, dureza en el combate... Dichas imágenes se ubican dentro del importante interés emergido en el mundo germánico por las representaciones de amplias vistas de asedios, batallas y movimientos de tropas, ya iniciado con Alberto Durero o Albrecht Altdorfer, así como de los lansquenetes —Erhard Schön, los Beham o Urs Graf—, configurando un imaginario icónico de gran amplitud y riqueza.

El resultado de estas victorias desde el punto visual fue el giro paulatino hacia una imagen más grandiosa e impositiva, que eclosionaría con el clasicismo *all'antica* de la década de los treinta. Esta segunda fase en la gestación de la imagen imperial se relaciona con la creciente importancia del Mediterráneo en el universo carolino, dado el peso de los territorios peninsulares así como la creciente atención a las cuestiones italianas y el peligro turco. La Corte también se fue abriendo a los ideales y el gusto del Renacimiento italiano e hispano, especialmente tras hechos tan significativos como la boda con Isabel de Portugal —Sevilla, 1526— o la coronación imperial en Bolonia cuatro años posterior; además, según hemos dicho y a nivel ideológico debemos tener presente la creciente preponderancia en el entorno carolino de un ideario comprometido con el sueño de la monarquía universal.

Pero si hubo un hecho concreto que precipitó dichos cambios, éste fue una nueva victoria militar: la conquista de Túnez en 1535 tras derrotar al corsario Barbarroja. Cabe sumar, además, las posteriores entradas triunfales en Italia en la que Carlos V fue recibido como un César destinado a protagonizar una nueva *Renovatio Imperii*. Así pues, la gesta norteafricana no es importante únicamente por ser la de mayor difusión plástica; desde un punto de vista cualitativo, además, fue el hecho escogido por la propaganda imperial —cada vez mejor organizada— para la construcción del mito de Carlos V como héroe clásico. El éxito marcial se celebró a través de un abanico artístico de gran amplitud, que abarca desde las vistas cartográficas y grabados con imágenes de las batallas o retratos de los protagonistas, a ciclos pictóricos como el del Peinador de la Reina de la Alhambra. Las artes del metal iban a ser una de las vías preferentes para glorificar la acción imperial, tanto a través de las armas —destacando la conocida rodela con la apoteosis de Carlos V o del *Plus Ultra* realizada a partir de un diseño de Giulio Romano— como de numerosas y distintas medallas conmemorativas. De los triunfos italianos, dado su carácter efímero, no queda más que algunos dibujos preparatorios, pero su resonancia en las crónicas del momento nos advierte de su magnificencia. La culminación de todo este constructo propagandístico fue indiscutiblemente la serie de tapices que se tejió en el taller flamenco de Willem de Pannemaker a partir de diseños de Jan Cornelisz Vermeyen y representa, sin duda, la imagen más lograda de la guerra moderna. No obstante, tanto por su cronología como por sus valores formales y representativos este conjunto entronca ya con la fase posterior, madura y plena, en la representación de Carlos V.



Fig. 3. Filippo y Francesco Negroli: *Rodela de la Medusa*, c. 1541, metal parcialmente bruñido y ennegrecido, incrustaciones de oro y plata; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. D64 (detalle).

Y es que fue en las décadas de 1540 y 1550 cuando iba a eclosionar la imagen definitiva del soberano Habsburgo, de marcado carácter heroico, grave y autoritario. Junto a cuestiones estrictamente artísticas como el papel creciente de Tiziano o la maduración de las formas narrativas del Manierismo, debemos subrayar otras razones políticas que facilitaron dicho proceso. Por un lado, el establecimiento —inestable y fugaz— de la hegemónica *Pax Carolina* alcanzada tras la batalla de Mühlberg y la convocatoria del Concilio de Trento; por otro, las propias sinergias internas de la Corte en relación con la cuestión sucesoria y la fracasada candidatura del príncipe Felipe a la corona imperial, que tuvo como mayor gesto público y artístico el llamado *Felicísimo Viaje* por los dominios de su padre. Desde el punto de vista creativo los encargados de dar forma a estos ambiciosos proyectos fueron artistas de la talla de Tiziano o los Leoni, dotados de la confianza del círculo cercano a Carlos V; es necesario hablar, en este sentido, de personalidades como María de Hungría —hermana del augusto soberano— o su canciller Perrenot de Granvela, capaces de valorar las sugerentes posibilidades persuasivas de las artes. Según hemos visto, uno de los detonantes fundamentales para todo este proceso fue el éxito alcanzado por las armas carolinas en 1547 frente a los príncipes alemanes luteranos de la Liga de Smalkalda en la ribera del Elba, junto a la población de Mühlberg. Su importancia es considerable, ya que fue el último gran éxito militar del soberano Habsburgo; se caracteriza, además, por rodearse de unos condicionantes

distintos respecto a las victorias anteriores: por un lado, se produjo frente a un enemigo interno; por otro, evidenció a la larga la fractura de la Cristiandad y la quiebra del sueño de un imperio universal alrededor de Carlos V. A nivel artístico, y especialmente a través de Tiziano, conllevó la eclosión de una escenificación que devendría en hito visual propio de la Casa de Austria: solemne, distanciada, de estoica gravedad. Se fijaba de esta forma la imagen imperial como la propia de un héroe guerrero, involucrado directamente en grandes gestas bélicas. Indiscutiblemente, la recreación más lograda de esta victoria fue el lienzo de Tiziano *Carlos V, a caballo, en Mühlberg* (1548, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P410), convertido en ícono del linaje de los Habsburgo.

La victoria se recogió en otras pinturas, muchas de ellas desaparecidas, aunque nos han llegado conjuntos como las grisallas del palacio de la familia navarra de los Cruzat, en Oriz, o los frescos del Gran Duque de Alba en su castillo salmantino de Alba de Tormes; gran protagonista de la jornada y principal general de los Habsburgo, el mecenazgo del noble español también le llevó a patrocinar una serie de tres paños, hoy expuestos en el palacio de Liria. El rotundo triunfo imperial iba a reproducirse icónicamente en formatos más modestos como los grabados, pudiéndose citar la culta estampa debida a Enea Vico, o las presentes a modo de ilustraciones tanto en las páginas de *La Alamanna* de Antonio Francesco Oliviero como en las del tan influyente *Comentario de la guerra de Alemania* de Luís de Ávila y Zúñiga —crónica oficial en la práctica—. Por lo que respecta a las esculturas destaca, indiscutiblemente, la estatua de Leone Leoni *Carlos V dominando al Furor* (1550-1555 con retoques en 1564, bronce fundido; Museo del Prado, Madrid, inv. E273), compleja «maquina» manierista que encabeza un amplio abanico de estatuas en distintos formatos donde la imagen del linaje llega a su plenitud imperial y cesárea.

Ya con posterioridad, la carrera militar del César Habsburgo sería recopilada de forma gloriosa en dos series de estampas ideadas respectivamente por Maarten van Heemskerck (Hieronimus Cock (edición), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Maarten van Heemskerck (diseño): *Los triunfos de Carlos V*, 1555-1556, doce estampas grabadas a buril y aguafuerte sobre papel; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. E.R. 2966) y Antonio Tempesta (Mathias Merian (edición), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), Antonio Tempesta (diseño): *Las batallas de Carlos V*, 1614, ocho estampas calcográficas; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. E.R. 2938). A ellas dedicamos el epílogo, pues su aportación fue clave para propiciar que la leyenda y valoración histórica de Carlos V se perpetuara más allá de su muerte, pasando al imaginario de la Europa moderna —especialmente en los territorios bajo dominio de los Habsburgo— como un mito incomparable.

Otras importantes acciones de armas han quedado al margen de nuestro estudio. Desde el primer momento descartamos hechos como el *Sacco* de Roma de 1527 o el fallido intento por tomar Argel en 1541; aunque se trata de momentos

de indiscutible relevancia, su resultado —desfavorable para Carlos V— los alejan del interés de nuestra investigación. En el primer caso, sus efectos desde la óptica artística y cultural han sido motivo de importantes estudios, como el clásico libro de André Chastel¹⁶. Pero evidentemente, y para el prestigio de los Habsburgo, un pasaje tan controvertido como el saqueo sistemático de la *Caput Mundi* ante los aterrados ojos del papa Clemente VII por parte de los desbocados lansquenetes del Emperador —quien debía ser el brazo armado de la Iglesia— era difícilmente defendible. Así, el entorno de Carlos V buscó lavar su imagen a través de escritos como *El diálogo de las cosas acaecidas en Roma* debido a la pluma de Alfonso de Valdés, mientras que su concreción visual fue prácticamente inexistente. En el caso del zarpazo sobre el nido argelino del pirata Barbarroja, es bien sabido que se convirtió en el mayor desastre militar sufrido por el soberano Habsburgo, quien tuvo que huir bajo la doble amenaza de los rayos de la tormenta y los alfanjes de los jenízaros. El mando imperial buscó silenciar tan sonora debacle minimizando la producción artística derivada; no obstante, nos acercaremos a algunos ejemplos en el capítulo dedicado a la *Jornada de Túnez*.

Un caso muy diferente, pero que también hemos obviado, es el de las conquistas americanas. Las citadas ideas universalistas que tanto cuajaron en la teoría política imperial tras Pavía y la coronación imperial en 1530 se vieron reforzadas, en paralelo, con las noticias de la gesta americana y la conquista de los imperios aztecas e inca, justificando plenamente el lema carolino del *Plus Ultra*. Acciones como la conquista de México por Hernán Cortés o del Perú por Pizarro también tuvieron su traslación plástica en los grabados de Théodore de Bry o las ilustraciones que albergan la *Crónica de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, la de Bernal Díaz del Castillo o las *Décadas* de Antonio de Herrera. Pero también es cierto que estas imágenes son tardías —generalmente posteriores a la muerte de Carlos V— y, en bastantes ocasiones, contrarias a los intereses españoles. Además, la base de un discurso oficial que legitimara la exploración y dominio del Nuevo Mundo no se concretizó hasta el siglo XVII. En México fue necesario la aparición en 1640 del primer gran relato de la conquista, firmado por Francisco de Solís; en sus líneas se inspiraron obras plásticas de carácter histórico fechadas en las postrimerías de dicha centuria como el *Biombo de la Conquista* del Museo Franz Mayer (Anónimo, mediados del siglo XVII, óleo sobre tela soportado por madera); los «enconchados» del madrileño Museo de América (Miguel y Juan González, óleo y nácar sobre tela y madera, 1698; inv. 101-124), o la serie pictórica de la Jay I. Kislak Foundation de Miami (Anónimo, finales del siglo XVII, óleos sobre lienzo). En el caso de Perú, por su parte, son escasísimas las representaciones de época virreinal que recreen la conquista de Cuzco. Todos estos temas, no obstante, resultan altamente sugerentes y probable motivo para futuras investigaciones.

16 André Chastel, *El saco de Roma, 1527* (Madrid: Espasa- Calpe, 1986).

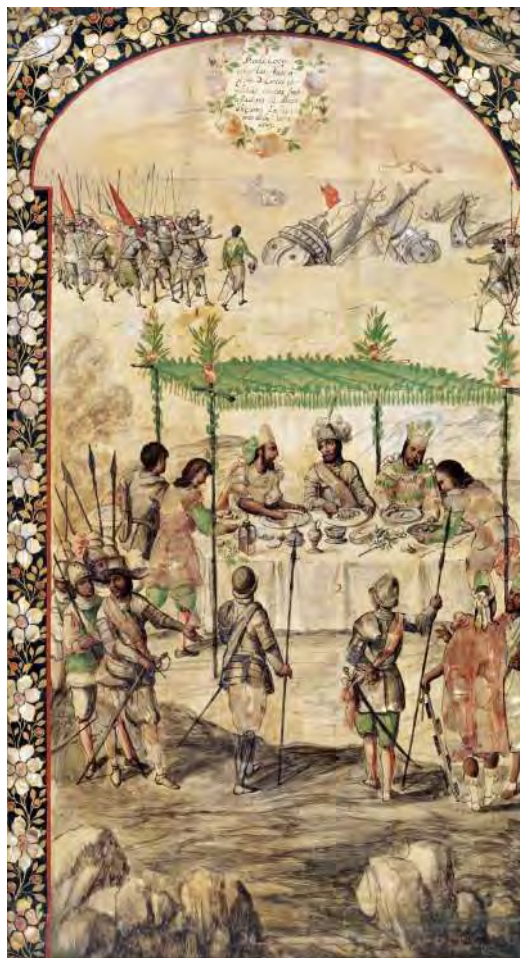


Fig. 4. Juan y Miguel González: *Conquista de México por Hernán Cortes*, 1698, enconchado y óleo sobre lienzo traspasado a tabla; Museo del Prado, inv. P4787, depositado en el Museo de América, Madrid.

OBJETIVOS

Según hemos visto, el objetivo preferente de esta investigación es conocer y analizar el conjunto de representaciones plásticas creadas como consecuencia de los principales conflictos en los que se vio involucrado el emperador Carlos V, con atención preferente a las cuatro acciones bélicas ya citadas.

Buscamos, en segundo lugar, entender el papel que este tipo de imágenes ocuparon —si fue el caso— en la definición de la retórica visual del emperador Habsburgo. Diversos estudios, como los de John R. Halle, han incidido en la importancia que el imaginario guerrero alcanzó en el Renacimiento; en este sentido una de sus principales funciones fue reforzar la imagen de poder de los gobernantes, de crecientes ansias autoritarias¹⁷. Así pues, aquí pretendemos acercarnos al estudio de un caso concreto, intentando determinar el lugar que estos

17 John R. Halle, *Artist and Warfare in the Renaissance* (New Haven: Yale University Press, 1990).

conjuntos visuales ocuparon dentro del sistema identitario que, con pretensiones legitimadoras y hegemónicas, se fue tejiendo alrededor del monarca más poderoso de la primera mitad del siglo XVI: Carlos V.

Una tercera finalidad— y en clara relación con los puntos anteriormente planteados— es mirar más allá de la concreción icónica de las obras, para intentar entenderlas desde la óptica de la teoría política del momento. En nuestra opinión la creación del imaginario visual de Carlos V es inseparable de la teorización paralela de un discurso ideológico imperial y universalista que, necesariamente, debía calar entre los súbditos y aliados creando sinergias favorables al proyecto de gobierno de los Habsburgo. En este sentido, la imagen artística estaba llamada a ocupar un papel fundamental, dadas sus altas posibilidades en la definición de estrategias visibilizadoras del poder. En consecuencia también vamos a atender a los posibles usos, lugares de exhibición y acceso a estas obras de arte, así como a las formas de patronazgo. Realmente —y en todo caso— no existió un auténtico programa artístico cortesano y oficial hasta la década de 1540, gracias a la labor de María de Hungría y el cardenal Granvela. Es, por tanto, interesante acercarnos a la labor de otros comitentes como instituciones públicas, oligarquías urbanas o la élite nobiliaria que — después de titubeos iniciales en su relación con Carlos V— paulatinamente se fueron sumando al ideal político de los Habsburgo; en este sentido el mecenazgo artístico debe entenderse como una forma más de evidenciar dicho compromiso.

El cuarto objetivo pasa por intentar ubicar nuestro tema de estudio dentro de un campo mayor, el de la política visual y artística específica de la Casa de Austria. En este sentido hace ya unos años Fernando Checa acuñó el término «Renacimiento habsbúrgico», concepto en el que han profundizado otros historiadores de la talla de Miguel Ángel Zalama, Matteo Mancini y los integrantes del grupo interuniversitario de investigación *MAPA —Magnificencia, Poder y Arte—*¹⁸. Su tesis plantea la existencia de un modelo de las artes específico del entorno de los Austrias, alternativo al canon vasariano y al de las escuelas nacionales, surgido ya en el siglo XIX. Así, desde Bruselas irradiaría una idea de la imagen artística plenamente consciente —aunque sin la intensa teorización italiana—, basada en el concepto de magnificencia y en sus capacidades para manifestar una idea moderna del poder. Para su concreción se apostó tanto por el lenguaje plástico flamenco como italiano, pero siempre a través de creadores de gran talla como Jan Cornelisz Vermeyen, Bernard van Orley, Pieter Coecke van Aelst, Antonio Moro, Tiziano o Leone Leoni. Además, también se dio preferencia a temáticas concretas, como el retrato o la pintura religiosa, y a soportes diferentes al cuadro, cuya hegemonía aún no estaba ni mucho menos consolidada; de hecho, el rastreo por los inventarios

18 Fernando Checa, *Renacimiento habsbúrgico. Felipe II y las imágenes artísticas* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017); Matteo Mancini y Álvaro Pascual, eds., *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica* (Madrid: Sílex, 2019).

de las colecciones de los Austrias muestra una clara voluntad por exhibir el esplendor cortesano mediante joyas, medallas, manuscritos y, sobre todo, armaduras y tapices¹⁹. En nuestra opinión el tema aquí estudiado puede otorgar más luz a este interesante debate, ya que la aparición de dicho arte específicamente habsbúrgico eclosionó, precisamente, en el entorno cortesano de Carlos V; además, la temática bélica resultaba especialmente útil para conseguir la ansiada e incontestable imagen legitimadora del linaje. Las citadas armas y conjuntos de paños se convirtieron en el soporte por excelencia para exhibir la gloria de los Habsburgo en el campo de batalla pero, además, la necesaria difusión de estos éxitos obligó a recurrir a otros formatos menos aristocráticos y de alcance más masivo, como la estampa, la medalla y, sobre todo, las grandes fiestas públicas.

En última instancia quisiéramos también contribuir al creciente interés surgido por la práctica militar como fenómeno ideológico, cultural y artístico. Dicha valoración es muy reciente, pues durante largo tiempo el género bélico ha sido olvidado por el mundo académico; en gran medida el excesivo «presentismo» de nuestro tiempo nos hace acercarnos al pasado desde juicios de valor actuales, generándose una visión negativa sobre dichos pasajes por su carácter violento. Además, si se ha atendido a la «pintura de batallas», generalmente ha sido para verlas como un género menor y, en muchas ocasiones, desde una comprensión errónea como unos «reportajes de guerra» que nunca fueron. La realidad es en cambio mucho más compleja: la guerra representó una constante en el Antiguo Régimen, con efectos en todos los aspectos de la vida: sociales, políticos, económicos...pero también culturales y artísticos; es por ello que la representación plástica de los lances de armas fue muy importante y valorada, actuando como testimonios visuales, guías morales y *exempla* de grandes hombres y —desde la óptica que aquí nos interesa fundamentalmente— como instrumentos apologeticos del poder, capaces de potenciar legitimidades y afirmar lealtades. Y es que, en la práctica, no debemos olvidar que la guerra es un hecho real, pero también un proyecto ideológico; así pues, y como artefactos culturales de gran complejidad, las escenas marciales nunca han sido representaciones fidedignas e inmediatas de la realidad: bien apostando por un lenguaje realista o alegórico, siempre vinieron marcadas por clichés visuales, relatos literarios e intencionalidades exteriores que acabarían condicionando su concreción plástica definitiva. La constante acción bélica de Carlos V propició la elaboración de multitud de este tipo de imágenes, por lo que creemos que su estudio nos permitirá sumar claridad a estas cuestiones aún en candelero.

19 Fernando Checa, dir., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial* (Madrid: Fernando Villaverde- The Getty Foundation, 2010).

METODOLOGÍA

La amplitud y complejidad del tema estudiado nos han llevado a apostar por una metodología flexible basada fundamentalmente en la Historia de la Cultura, al considerar esta opción como la más adecuada para integrar aspectos artísticos y culturales con los acontecimientos político-bélicos, la ideología y los intereses cortesanos del momento. En este sentido, Jacob Burckhardt ya insistía en su fundamental libro *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) en la posibilidad de conocer el «espíritu de la época» relacionando lo político, lo literario y lo cultural, llegando a considerar en su primer capítulo al Estado como una «obra de arte» en sí mismo²⁰. Según esta *Kulturgeschichte*, las obras de arte serían la forma concreta en que las corrientes ideológicas y espirituales de cada momento cristalizan materialmente, y desde esta óptica vamos a acercarnos aquí a ellas, pues nuestro planteamiento pretende entender la posición de las imágenes de supremacía bélica de Carlos V como engranajes necesarios para fijar la estrategia visualizadora de su *autorictas* imperial. Ya hemos referido como, a nivel ideológico, tras unos años iniciales en los que el círculo inmediato al soberano Habsburgo estuvo bajo el influjo del erasmismo pacifista, la praxis política acabó propiciando un cambio de mentalidades más ambicioso: Mercurino Gattinara, fray Antonio de Guevara, Ruíz de la Mota, Pedro Mexía, Juan Gines de Sepúlveda, Miguel de Ulzurún, Hieronimo Balbi... elaboraron una teoría política alrededor de Carlos V de cariz heroica, clasicista e imperial, capaz de legitimar las pretensiones de la Casa de Austria por alcanzar la *Monarchia Universalis*. El influjo de esta superestructura teórica en el campo de las artes fue la definición de una imagen de creciente dignidad autoritaria, en la que —necesariamente— la glorificación del augusto soberano como un guerrero invencible resultaba imprescindible. Esta propuesta se acerca bastante a algunos de los panoramas que, según Peter Burke, más interesan a la Historia Cultural en las últimas décadas, como la reactivación del interés por la «alta cultura», el coleccionismo de los gobernantes como símbolo de su magnificencia o la reformulación de la mirada sobre la guerra, entendida como un fenómeno cultural más allá de sus efectos devastadores²¹.

Para poder realizar este análisis partiremos fundamentalmente de obras plásticas aún existentes —aunque igualmente, y dentro de lo posible, vamos a valorar ejemplos ya perdidos—, de forma que también recurrimos a las herramientas que la Iconología facilita al historiador. A finales del siglo XIX Aby Warburg ya buscó la superación del rígido formalismo de Heinrich Wölfflin y la Escuela de Viena, insistiendo en la necesidad de atender asimismo al contenido y a una apuesta metodológica amplia como vía para conocer realmente a la obra de arte en toda su complejidad. Su heredero

20 Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* (Barcelona: RBA, 2005), 31.

21 Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona: Paidós, 2006), 125-134.

Erwin Panofsky sería el encargado, posteriormente, de dar forma científica a esta visión de los estudios artísticos. Así pues, y siguiendo los planteamientos de Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez, entendemos la producción artística «como un potente transmisor de valores ideológicos, sociales, religiosos y políticos a través de la autonomía del lenguaje artístico que no puede ser entendida si no es sumergiéndonos en la Historia y Cultura de una época»²². De esta forma se apostará aquí por la aproximación a todo tipo de fuentes tanto visuales como literarias, de lenguajes y calidades distintos, pero cuyo estudio combinado a partir del conocimiento de su contexto socio-cultural y político nos permitan relacionarlas con la imagen y la práctica del poder en la Edad Moderna; todo ello entendiendo que la cultura y su concreción en imágenes y textos son más que la mera expresión de tendencias sociales y políticas: la cultura es condicionada y condiciona a un tiempo a estas últimas, en una relación simbiótica de gran complejidad.

En la práctica la primera fase de nuestra investigación partió de la búsqueda sistemática de fuentes plásticas y escritas contemporáneas a los hechos estudiados, así como de la recopilación de los principales estudios bibliográficos aparecidos hasta el momento —libros, artículos, catálogos...—. Para poder desarrollar esta etapa heurística utilizamos los recursos de distintas instituciones, como la biblioteca de la Universitat Jaume I; además de sus fondos propios utilizamos otros servicios como el de préstamo interbibliotecario —SOD—. Con la pretensión de conocer de forma rigurosa el máximo número de publicaciones también realizamos el vaciado de las colecciones bibliotecarias de la Universitat de València, la Biblioteca Nacional de Madrid —trabajando fundamentalmente en las Salas Goya y Cervantes—, la Biblioteca de Ciencias Humanas y Sociales Tomás Navarro y Valiente del CSIC, la del Museo del Prado así como la Biblioteca Real. A nivel internacional la realización de una estancia de investigación en Viena nos permitió profundizar en las bibliotecas del Kunsthistorisches Museum de Viena y de la cercana Österreichische Nationalbibliothek —Biblioteca Nacional Austríaca—. Como no puede ser de otra forma en la actualidad, las bases de datos y recursos digitales también han servido como fuente fundamental de información. Junto a las webs de museos como el Prado, el Kunsthistorisches Museum, el British Museum o el neoyorquino Metropolitan Museum of Art también hemos utilizado los recursos on-line de la Biblioteca Nacional de España —Biblioteca Digital Hispánica—, la Österreichische Nationalbibliothek o la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Cabe citar igualmente importantes repositorios como *Academia*, *Dialnet*, *Europeana*, *Gallica*, *DPLA* —*Digital Public Library of America*—, *Google Scholar* y *Google Books*, *Arthistoricum*, etcétera.

Tal y como venimos señalado, gran parte de nuestro trabajo parte del estudio iconográfico de obras de arte, aunque hemos atendido igualmente al uso de fuentes

22 Víctor Mínguez y 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*, n. XCIII (2012): 188.

primarias documentales. En este sentido consideramos clave la consulta de crónicas de época, que hicimos en la Biblioteca Nacional y la de la Universitat de València; este proceso lo complementamos con jornadas de investigación en archivos como el del Palacio Real o el de la Casa de Alba.

Para poder realizar el catálogo sistemático de obras ha sido fundamental la visita a distintas instituciones museográficas; con ese fin accedimos a algunas de las mejores colecciones europeas con fondos vinculados a Carlos V y, de manera amplia, a su época y el linaje de los Habsburgo. Podemos destacar en España el Museo del Prado y el Thyssen-Bornesmiza, el palacio de Liria o la Real Armería donde, además, hicimos unas jornadas de trabajo durante varios días. Junto a Madrid la otra gran capital de los Austrias fue Viena, por lo que la consideramos como el destino idóneo para realizar una estancia de investigación de larga duración; allí pudimos conocer las colecciones del Kunsthistorisches Museum, Albertina, Wien Museum Karlsplatz y el Heeresgeschichtliches Museum —Museo de Historia Militar—. En tierras austriacas visitamos igualmente Innsbruck, feudo familiar de los Habsburgo muy vinculado con Carlos V, su abuelo Maximiliano I y su sobrino Fernando II del Tirol; no debe extrañarnos la gran cantidad de lugares e instituciones que atesoran bienes artísticos relacionados con ellos, como el castillo de Ambras, la Hofkirche, el Arsenal o Zeghaus y los museos Stadtmuseum y Ferdinandeum. Aprovechando nuestra estancia en Viena nos acercamos a otras ciudades de rico patrimonio como Graz —con su importantísima Landeszeughaus o Armería Regional—, Praga, Budapest o Múnich.

También hemos aprovechado este tiempo para conocer algunos importantes museos flamencos, visitando el Museo Real de Bellas Artes de Bélgica y el Museo del Cincuentenario —donde pudimos contemplar en agosto de 2016 la interesante exposición *Tapestries from the era of Charles V*—; además de Bruselas, también accedimos a las principales colecciones de Brujas —conociendo el *Franc*—, Gante y Amberes, sede del Museum Plantin-Moretus. En Italia hemos visto personalmente los tapices de *La batalla de Pavía* en el museo napolitano de Capodimonte, y también otras ciudades vinculadas con la política imperial de Carlos V y sus encargos artísticos cortesanos como Florencia, Venecia, Mantua, Parma o Bolonia. Para conocer mejor e intentar buscar obras poco conocidas relacionadas con la batalla de Mühlberg recorrimos, igualmente, las colecciones electorales de los Wettin en Sajonia, tanto en el Staatliche Kunstsammlungen de Dresde como en el castillo de Moritzburg —muy vinculado a la persona de Juan Federico de Sajonia—. Cabe sumar, además, las visitas a otros importantes museos en París como el Louvre, donde penden los paños de *Las cacerías de Maximiliano I*, y el Musée de l'Armée; e igualmente en Inglaterra, tanto en Londres —British Museum, National Gallery, Victoria & Albert Museum y Wallace Collection—, como en Oxford; allí nos permitieron incluso consultar los fondos documentales y publicaciones que el Ashmolean Museum custodia acerca de una de sus piezas —una tabla anónima sobre la batalla de Pavía— muy interesante para nuestro estudio.

Para poder realizar el presente estudio ha sido clave la realización de la citada estancia en el Kunsthistorisches Museum de Viena que, sufragada en parte gracias a las Ayudas a la Movilidad Internacional de la Escuela de Doctorado de la UJI bajo la financiación de la Fundación Balaguer Gonell Hermanos, nos encaminaba a obtener la mención de Doctorado Internacional. Su duración fue de tres meses, actuando como sede de referencia la Armería Imperial — Hofjagd— und Rüstkammer— bajo la tutela de su director Matthias Pfaffenbichler y el conservador Stefan Krause. La selección del destino se hizo de acuerdo con nuestros directores, estando plenamente justificada a tenor de la importancia de la ciudad y sus fondos artísticos para el linaje de los Habsburgo: Viena fue la capital de la rama austríaca y su colección imperial —hoy atesorada por el museo— resulta fundamental para el estudio de la Casa de Austria. En el caso de una tesis vinculada, además, con la imagen bélica, la armería resultaba el espacio idóneo tanto por la calidad de sus piezas como por servir de base para profundizar en el resto de obras de arte tanto del museo como de otras instituciones locales. El balance de esta estancia ha sido altamente positivo, al posibilitarnos localizar numerosas fuentes bibliográficas modernas y también antiguas —de forma destacada relaciones de sucesos enriquecidas en ocasiones con aparato gráfico—; así como ampliar considerablemente el corpus de obras artísticas que conocíamos, especialmente en relación con el asedio otomano de 1529 que aquí en España tuvo un impacto menor en comparación con las otras batallas estudiadas.

Junto a la conservada en Viena, la mejor colección de piezas bélicas y armaduras de los Habsburgo se encuentra en Madrid, en la Armería Real. Es por ello que también allí realizamos unas jornadas de investigación bajo la supervisión de su director, Álvaro Soler del Campo, quien nos permitió acceder directamente a las obras conservadas así como a los trabajos científicos y catalográficos sobre ellas.

Una vez recopilada toda la información pasamos a la fase hermenéutica de lectura y análisis crítico, realizando fichas y listados de obras y fuentes. Tras este proceso sistematizador emprendimos la redacción de los distintos capítulos de la tesis, que íbamos remitiendo a nuestros directores para que los corrigiesen y nos indicaran oportunas modificaciones. La vía más adecuada de asegurar la calidad y validez del trabajo realizado siempre es contrastarlo con el mundo científico, a través de publicaciones y participaciones en reuniones académicas. Así, por lo que respecta a seminarios y congresos, intervenimos inicialmente en el *XII Workshop IHA* con la ponencia «Carolus Africanus. Crónicas escritas e imágenes tejidas al servicio del Emperador (La conquista de Túnez por Carlos V—1535)», celebrado en la UJI el 2 de diciembre de 2014. Al año siguiente empezamos a presentar comunicaciones, la primera bajo el título «La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión» en las *XX Jornadas de fomento de la investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UJI* del 3 al 4 de diciembre de 2015, para continuar en el *II Seminario de la Cátedra Complutense de Historia*

Militar: La guerra en el arte de la Universidad Complutense —del 18 al 20 de octubre de 2016— con la comunicación «Pavía (1525). La primera gran victoria de Carlos V», publicada en sus correspondientes actas²³. Los avances en nuestro estudio se acompañaron con una creciente presencia activa en reuniones científicas; así, en 2018 lo hicimos con la comunicación «Entre la verdad de esta historia, como V.M. verá, mezclé muchos cuentos fabulosos. Verismo e hipérbole en la imagen bélica de Carlos V» en el *XVIII Forum for Iberian Studies Fictitious Realities, Real Fictions* de la Universidad de Oxford —del 20 al 21 de junio de 2018—, y con la ponencia «Cuestiones iconográficas y de coleccionismo acerca de un encargo nobiliario: los tapices de “Las Guerras de Alemania” del Gran Duque de Alba» en el Congreso *Espacios y formas de coleccionismo: el ámbito cultural de los Habsburgo en los siglos XVI-XVII* que, organizado por la Universidad Complutense en colaboración con Patrimonio Nacional, tuvo lugar en la Biblioteca del Palacio Real entre el 19 y el 23 de noviembre de 2018. También se aceptó nuestra propuesta para participar en el Congreso del *CEHA* que aconteció en junio en la Universidad de Burgos; finalmente no pudimos asistir, pero el texto escrito sí que figura en las actas bajo el título «Veni, vidi, Christus vincit. Las representaciones de la batalla de Mühlberg (1547) en tapices y frescos»²⁴. Ya en el 2019 nos invitaron al *Seminario Mira el dedo y verás la Luna: la Historia del Arte entre inventarios, colecciones y museos*, celebrado en la Universidad Complutense entre los días 11, 12 y 13 de noviembre de 2019, y lo hicimos con una ponencia titulada «La imagen bélica de Carlos V a través de sus colecciones»; esta actividad se enmarcaba, además, en el Proyecto I+D+i «Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria 2: siglos XVI y XVII» de cuyo equipo formamos parte. En el 2020 pudimos participar como panelista invitado en el *Webinar La Virtus del poder. Representaciones artísticas y cultura cortesana de la virtud*, desarrollado on-line entre los días 19 y 21 de mayo, con la ponencia de título «Alcanzará aquella virtud alta y más que humana, que por los filósofos es llamada heroica. Carlos V y la representación de la guerra virtuosa». Para el mismo mes estaba previsto el *VII Simposio Internacional «Iconografía y Forma» Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, organizado por los grupos de investigación *IHA* y *MAPA* en la Universitat Jaume I, en el que a nuestra participación con la ponencia «Duelo por la “Manzana dorada”: Carlos V, Solimán el Magnífico y los ataques turcos contra Viena de 1529 y 1532» se sumaba la responsabilidad de actuar como secretario; la problemática derivada del COVID-19 lo retrasaría finalmente a las fechas comprendidas entre el 14 y el 16 de octubre de dicho año.

Junto a las referidas participaciones en congresos —que vieron la luz como capítulo en los correspondientes libros posteriores — también hemos firmado varios

23 Antonio Gozalbo, «Pavía (1525). La primera gran victoria de Carlos V», en *La guerra en el arte*, eds. Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis (Madrid: Cátedra Complutense de Historia Militar, 2017), 351-372.

24 Antonio Gozalbo, «Veni, vidi, Christus vincit. Las representaciones de la batalla de Mühlberg (1547) en tapices y frescos», en *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, ed. René Jesus Payo et al., vol. 1 (Burgos: Universidad de Burgos, 2019), 779-784.

artículos en revistas. El primero de ellos, titulado «La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión», apareció en el número veinte de *Fórum Recerca*, editada por la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la UJI, correspondiente al 2015²⁵; por su parte, la revista *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte* aceptó nuestro texto «Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V» para su número nueve del 2016²⁶. Más recientemente nos invitaron a participar en el dossier «Guerra y alteridad. Imágenes del enemigo en la cultura visual de la Edad Media a la actualidad» que el profesor Borja Franco ha dirigido para la revista de la Universidad Complutense *Eikón Imago* en su volumen nueve, número uno de 2020; nuestro artículo apareció bajo el título «Apocalipsis en Viena. Visiones bíblicas sobre el asedio otomano de la capital danubiana (1529)²⁷». Por otro lado también hemos colaborado con la revista *Descubrir el Arte* —de mayor carácter divulgativo—, concretamente en su número de septiembre de 2020 donde, en un dossier acerca del reinado de Felipe IV, publicamos el texto «Felipe IV y la guerra: imágenes bélicas en la Corte del Rey Planeta»²⁸; cabría referir aquí, además, a la reseña dedicada al libro del profesor Víctor Mínguez *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de la batalla de Lepanto (1430-1700)* que ha aparecido en la revista *Ars Longa*, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia —número veintiocho de 2019—²⁹.

En cuanto a capítulos de libro, igualmente venimos colaborando en distintas publicaciones —algunas internacionales— como muestra el capítulo «“De la reseña que el Emperador mandó hacer de los grandes y caballeros de su Casa y Corte”. The military march in honour of Charles V before the conquest of Tunis (Barcelona, 1535)» destinado al volumen que los doctores Oskar Rojewski y Mirosława Sobczynska—Szczepanska han dirigido en 2019 para la Universidad de Silesia, en Katowice, titulado *Court, nobles and festivals: Studies on the Early Modern visual culture*³⁰. En fecha muy reciente ha visto la luz el libro coordinado por Matteo Mancini *Memoria. Historia y espacios del arte en el tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios*, incluyendo un capítulo de nuestra autoría bajo el título

25 Antonio Gozalbo, «La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión», *Fórum Recerca*, n. 20 (2015): 229-245.

26 Antonio Gozalbo, «Tapices y crónicas, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de Carlos V», *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, n.9 (2016): 109-134.

27 Antonio Gozalbo, «Apocalipsis en Viena. Visiones bíblicas sobre el asedio otomano de la capital danubiana (1529)», *Eikón Imago*, vol. 9, n.1 (2020): 105-130.

28 Antonio Gozalbo, «Felipe IV y la guerra: imágenes bélicas en la corte del Rey Planeta», *Descubrir el Arte*, n. 259 (2020): 33-38.

29 Antonio Gozalbo, «Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700), de Víctor Mínguez», *Ars Longa*, n.28 (2019): 349-350.

30 Antonio Gozalbo, «“De la reseña que el Emperador mandó hacer de los grandes y caballeros de su Casa y Corte”. The military march in honour of Charles V before the conquest of Tunis (Barcelona, 1535)», en *Court, nobles and festivals: Studies on the Early Modern visual culture*, ed. Oskar Rojewski y Mirosława Sobczynska-Szczepanska (Katowice: Universidad de Silesia, 2019), 107-123.

«Acero y tinta. La imagen bélica de Carlos V a través de sus inventarios artísticos»³¹. Pendientes de publicación quedan textos para otros volúmenes como «Cuestiones iconográficas y de coleccionismo acerca de un encargo nobiliario: los tapices de “Las Guerras de Alemania” del Gran Duque de Alba»³²; «Marte Habsbúrgico. La Casa de Austria y la representación de la guerra terrestre»³³ y «Semper Augustus. Carlos V y la imagen anticuaria del poder en el Renacimiento»³⁴.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La descripción que el humanista Juan Calvete de la Estrella hizo del túmulo fúnebre erigido en Valladolid en 1558 en honor de Carlos V—cuyo programa decorativo fue ideado por el mismo cronista— refiere como, en la segunda de las tablas colocadas en la construcción, aparecía «pintado el Emperador, sentado sobre una grande Águila de dos cabeças, armado de coraça [...] como Romano a la antigua»; a su lado, flanqueándolo, se disponían los historiadores clásicos Salustio, Tito Livio Tucídides y Herodoto³⁵. El valor de la Historia como *exempla* moral e instrumento para eternizar la gloria de los grandes hombres cobró gran auge en el Renacimiento y, desde aquel momento hasta el presente, pocos personajes han sido capaces de despertar tanto interés entre los investigadores como el referido soberano Habsburgo. Es más, 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 libro³⁶.

31 Antonio Gozalbo, «Acero y tinta. La imagen bélica de Carlos V a través de sus inventarios artísticos», en *Memoria. Historia y espacios del arte en el tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios*, editado por Matteo Mancini (Madrid: Sílex, 2020), 111-130.

32 Antonio Gozalbo, «Cuestiones iconográficas y de coleccionismo acerca de un encargo nobiliario: los tapices de “Las Guerras de Alemania” del Gran Duque de Alba», en *Espacios y forma de coleccionismo: el ámbito cultural de los Habsburgo en los siglos XVI y XVII*, ed. Fernando Checa (en prensa).

33 Antonio Gozalbo, «Marte Habsbúrgico. La Casa de Austria y la representación de la guerra terrestre», en *Ars Habsburgica*, ed. Fernando Checa y Miguel Á. Zalama (en prensa).

34 Antonio Gozalbo, «*Semper Augustus*. Carlos V y la imagen anticuaria del poder en el Renacimiento», en *Homenaje al Profesor Doctor Juanjo Ferrer Maestro*, coord. Josep Benedito (en prensa).

35 Juan Calvete de la Estrella, *El túmulo imperial, adornado de historias y letreros y epitaphios en prosa y verso latino* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1559).

36 José Luis Gonzalo y Bartolomé Miranda, eds., *La bibliografía sobre el emperador Carlos V. De la crónica a la red* (Yuste: Fundación Academia Europea de Yuste, 2010).

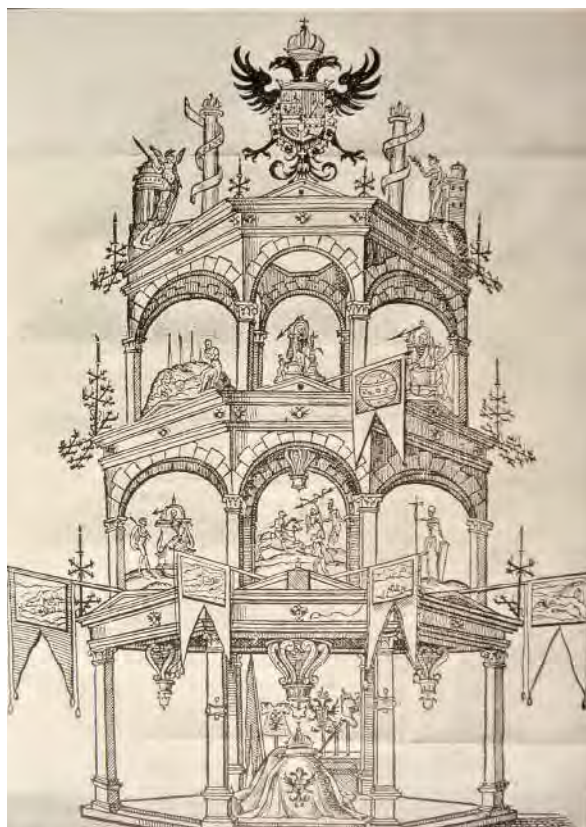


Fig. 5. Anónimo (diseño) y Francisco Fernández de Córdoba (edición): *Túmulo mortuario de Carlos V en Valladolid*, en Juan Calvete de la Estrella: *El túmulo Imperial, adornado de historias y letreros y epithapios en prosa y verso latino*, 1559, xilografía; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. Raros: 6113.

De hecho, el interés del Emperador por el género histórico —así como la preocupación por su propio prestigio— le llevó a dictar sus memorias personales a su ayuda de cámara Guillaume van Male en 1550, mientras ascendían por el Rin tras finalizar la campaña de Alemania frente a los protestantes. El controvertido texto fue descubierto en la Biblioteca Nacional Francesa por el investigador belga Kervyn de Lettenhove en 1862, publicándose en varias ediciones entre las que destaca —en el caso español— la debida a Manuel Fernández Álvarez³⁷. Igualmente a lo largo de su gobierno nombró a diversos cronistas oficiales como los eruditos Antonio de Nebrija, Pedro Mártir de Angleria, Bernardo Gentile, Antonio de Guevara, Juan Ginés de Sepúlveda, Florián de Ocampo, Bernabé de Busto, Pedro Mexía o Juan Páez de Castro; en la práctica, no obstante, durante su vida no llegó a imprimirse nunca de forma completa una crónica de carácter institucional, aunque sí que nos han llegado varias de ellas limitadas temporalmente o publicadas *a posteriori*: podemos citar ejemplos como las de Laurent Vital —limitada a los hechos de 1517 a 1518—, Pedro Mexía, Luís de Ávila y Zúñiga —quien escribiría la versión oficial de los sucesos de la guerra contra la Liga de Smalkalda para ser publicada en Venecia en 1549—, Martín

37 Manuel Fernández, *Corpus documental de Carlos V*, vol.5 (Salamanca: Universidad de Salamanca- CSIC- Fundación Juan March, 1973-1981): 459-567.

García de Cereceda —centrada en las campañas militares—, Alfonso de Ulloa, Felipe de Guevara, Luís de Toro, el latinista Juan Ginés de Sepúlveda, los italianos Paolo Giovio y Lodovico Dolce, Francisco López de Gómara —quien escribiría sus *Anales* de Carlos V entre 1557 y 1558— o la del cosmógrafo imperial Alonso de Santa Cruz, muy cercano personalmente a Carlos V. La de mayor difusión fue la de fray Prudencio de Sandoval, muy extensa y documentada pero editada entre 1604 y 1606, medio siglo después de la muerte del César Habsburgo³⁸. La relevancia de estos relatos —sobre los que volveremos más adelante— los han convertido por sí mismos en campo de estudio, destacando en este sentido gran número de análisis que abrazarían desde el de Morel-Fatio, aparecido en la temprana fecha de 1913³⁹, a los mucho más recientes de García Hernán⁴⁰, García Cárcel⁴¹, Kagan⁴² o Saen de Casas⁴³.

A nivel historiográfico los primeros estudios significativos acerca de Carlos V aparecieron ya en el siglo XIX, especialmente en el marco de la potente escuela alemana. Destacan, así, las aurales recopilaciones de documentos debidas a Lanz⁴⁴ y Heine⁴⁵, o el importante valor otorgado al soberano Habsburgo en los escritos de Ranke⁴⁶. Esta estela fue seguida por otros historiadores, como el belga Gachard⁴⁷, el francés Mignet⁴⁸ o el norteamericano Prescott⁴⁹. Por lo que respecta a nuestro país es obligatorio hacer referencia a la aún hoy importantísima *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España —CODOIN—*. La documentación carolina se distribuye en varios tomos, pudiendo rastrearse gracias al notable catálogo hecho por Julián Paz en la década de 1930⁵⁰.

Ya en el siglo XX, en 1914 se publicó el trabajo de Foronda *Estancias y viajes del Emperador Carlos V*⁵¹. Más que un estudio se trata de una recopilación de fechas obtenidas a partir de documentación de época, lo que posibilita hacer un recorrido casi día a día por la vida del soberano, resultando de gran interés. De fecha

38 Parker, *Carlos V*, 718-722.

39 Alfred Morel-Fatio, *Historiographie de Charles-Quint* (París: 1913).

40 Enrique García, «La España de los cronistas reales en los siglos XVI y XVII», *Norba. Revista de Historia*, n.19 (2006): 125-150.

41 Ricardo García, coord., *La construcción de las historias en España* (Madrid: Marcial Pons, 2004).

42 Richard L. Kagan, *Los Cronistas y la Corona. La política de la Historia de España en las Edades Media y Moderna* (Madrid: Marcial Pons, 2010).

43 M^a del Carmen Saen, *La imagen literaria de Carlos V en sus crónicas castellanas* (Nueva York: The Edwin Mellen Press, 2009).

44 Karl Lanz, *Korrespondenz des Kaisers Karls V*, 3 vols. (Leipzig: 1844-1886); *Staatspapiere zur Geschichte des Kaisers Karls V* (Stuttgart: 1845); *Aktenstücke und Briefe zur Geschichte Kaisers Karls V*. (Viena: 1853).

45 Gotthilf Heine, *Briefe an Kaiser Karl V, geschrieben von seinem Beichvater in dem Jahren 1530-2* (Berlín: 1848).

46 Ludwig Ranke, *Die Osmanen und die spanische Monarchie in 16. Und 17. Jahrhundert* (Leipzig: 1877).

47 Louis Gachard, *Correspondence de Charles V et d'Adrien VI* (Bruselas: 1859); *Retraite et mort de Charles Quint au monastère de Yuste*, 3vols. (Bruselas: 1854-5); *Charles Quint* (Bruselas: 1872).

48 Francois M.A. Mignet, *Rivalité de François I et de Charles Quint*, 2 vols. (París: 1875).

49 William H. Prescott, *The history of Charles V*, 2 vols. (Londres: 1897).

50 Julián Paz, *Catálogo de la Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, 2 vols. (Madrid, 1930-1931).

51 Manuel de Foronda, *Estancias y viajes del Emperador Carlos V* (Madrid: 1914).

posterior es la biografía del alemán Karl Brandi, considerada tradicionalmente como la gran obra de referencia⁵². En España fue traducida y publicada, de forma parcial, por el catedrático de la Universidad de Valencia Manuel Ballesteros Gaibrois. Es el resultado de una gran labor de colaboración, con trabajo en varios archivos, en la cual se presenta a Carlos V como resultado de la fusión entre las nuevas doctrinas renacentistas modernas con una larga tradición de fuerzas históricas, ideas y creencias recibidas de sus antecesores medievales. Plantea, además, como durante su reinado eclosionó una nueva idea imperial, fundamentada más en la unión dinástica y de credo que en la expansión militar, que actuaría como futuro eje de acción política para la Casa de Austria.

En las décadas de los cuarenta y cincuenta se mantuvo el interés por la figura del soberano, como evidencia la aparición de remarcables escritos en el mundo anglosajón. Especialmente valiosa es la publicación del norteamericano Merriman⁵³, sin olvidar las de Lewis⁵⁴ o Tyler⁵⁵. También la historiografía alemana realizó señaladas aportaciones, como es el caso del especialista en la figura imperial Rassow⁵⁶. En España probablemente la mayor contribución se debió a Menéndez Pidal a través de su *Idea imperial de Carlos V*⁵⁷. En gran medida su reflexión aparece como respuesta a las tesis defendidas por Brandi: frente a la propuesta del historiador germano, quien presentaba a Mercurino Gattinara como el gran ideólogo del proyecto imperial, el coruñés defendió un origen hispano de este constructo político a partir del análisis de los principales discursos carolinos.

A mediados del siglo XX se conmemoraba el IV Centenario de la muerte de Carlos V. Esta efeméride fue una excusa perfecta para realizar un importante número de congresos, conferencias o exposiciones, que aportaron un impulso fundamental para profundizar en su poliédrica figura. Destacan, así, las exposiciones celebradas en Gante —cuna del Emperador—, Viena y Toledo, completadas con la publicación de catálogos tan interesantes como el de esta última, aparecido en 1958 bajo el título de *Carlos V y su ambiente*⁵⁸. A estas exhibiciones se sumaron diferentes simposios y coloquios —cada uno con su libro de actas— como los desarrollados en Bruselas en 1957 o París y Colonia en 1958, estos últimos en coincidencia cronológica con otro amplio congreso carolino acaecido en Granada, Sevilla y Cáceres. Por lo que respecta a publicaciones, debemos mencionar los trabajos coetáneos de Maravall⁵⁹

52 Karl Brandi, *Carlos V. Vida y fortuna de una personalidad y de un imperio mundial* (Madrid: Nacional, 1943).

53 Roger B. Merriman, *Carlos V, el emperador y el Imperio español en el Viejo y el Nuevo Mundo* (Buenos Aires: 1940).

54 Wyndham Lewis, *Carlos de Europa, emperador de Occidente* (Madrid: Espasa Calpe, 1942).

55 Royall Tyler, *El emperador Carlos V* (Barcelona: Juventud, 1976).

56 Peter Rassow, *Karl V. Der letzte Kaiser des Mittelalters* (Göttingen: 1957).

57 Ramón Menéndez, *Idea imperial de Carlos V* (Madrid: Espasa Calpe, 1940).

58 *Carlos V y su ambiente. IV centenario de la muerte del Emperador* (Toledo: 1958).

59 José Antonio Maravall, *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1958).

⁶⁰. La obra de este último, *Carlos V y sus banqueros*, marcó un antes y un después en el progreso del estudio histórico en España. Centrada en la financiación de la política imperial, atiende por ejemplo al aprovechamiento del oro del Perú para costear la *Jornada* de Túnez de 1535. Debemos mencionar también los libros editados por diversas instituciones, tanto extranjeras⁶¹ como españolas; en este segundo caso cabe mencionar los de las Universidades de Granada y Barcelona, ambos datados en 1958⁶². Estas publicaciones resultaron un espaldarazo, además, para el progreso general de la historiografía española tras los largos años de posguerra, pues en ellas se reconocen las firmas de una nueva generación de historiadores tan significativos como Jover, Maravall, Palacio Atard, Reglá, etcétera.

Ya en la segunda mitad del siglo, el más destacado investigador dentro del panorama nacional ha sido Manuel Fernández Álvarez. Elaboró, en primer lugar, los dos tomos para la fundamental *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal, en los que analiza la realidad socioeconómica del momento, así como los principales hitos de la política carolina⁶³. En las mismas fechas estaba trabajando en una obra importantísima para los historiadores, capaz de facilitar de forma rigurosa un gran número de fuentes de época: el *Corpus Documental de Carlos V*⁶⁴. Tras estas primeras publicaciones llevó adelante un trabajo ingente acerca de la época en general y de figuras cercanas al Emperador como su madre Juana la Loca, su abuela Isabel la Católica o su hijo Felipe II⁶⁵. También escribió, por supuesto, varias biografías específicas del monarca, como *Carlos V. Un hombre para Europa*⁶⁶, traducida y publicada también en Inglaterra y Alemania. Su obra cumbre en este sentido, y una de las mejores monografías existentes, es la que salió a la luz en 1999 bajo el título *Carlos V. El César y el Hombre*⁶⁷. En ella el historiador compone un gran fresco sobre la vida del soberano Habsburgo, analizando tanto su figura de gran estadista como su lado más humano, atendiendo a sus relaciones con su madre o con la emperatriz Isabel de Portugal.

La publicación de esta obra se enmarca en la conmemoración con el cambio de siglo de los centenarios de la muerte de Felipe II y del nacimiento del Emperador; evidentemente estos fastos fueron propicios para la celebración de congresos y la aparición de diversos estudios. Así, el mismo Fernández Álvarez coordinó *El imperio*

60 Ramón , *Carlos V y sus banqueros*, 3 vols. (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1943-1967).

61 *Charles-Quint et son temps* (París: Centre National de la Recherche Scientifique de France, 1959); *Karl V. Der Kaiser und Seine Zeit* (Colonia: 1960).

62 Universidad de Granada, *Carlos V (1500-1558). Homenaje de la Universidad de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 1958); Universidad de Barcelona, *Estudios carolinos* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1958).

63 Manuel Fernández, *El siglo XVI. Economía, Sociedad, Instituciones*, vol. 19 de *Historia de España* (Madrid: Espasa Calpe, 1966); y *La España del Emperador Carlos V*, vol. 20 de *Historia de España*. (Madrid: Espasa Calpe, 1966).

64 Fernández, *Corpus documental de Carlos V*.

65 Manuel Fernández, *España y los españoles en los tiempos modernos* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979); *La sociedad española en el Siglo de Oro* (Madrid: Editora Nacional, 1984); *Juana la Loca* (Madrid: Espasa Calpe, 2000); *Isabel la Católica* (Madrid: Espasa Calpe, 2004); *Felipe II y su tiempo*. (Madrid: Espasa Calpe, 2006).

66 Manuel Fernández, *Carlos V. Un hombre para Europa* (Madrid: Espasa Calpe, 1976).

67 Manuel Fernández, *Carlos V. El César y el Hombre* (Madrid: Espasa, 1999).

de Carlos V⁶⁸; podemos citar igualmente la obra dirigida por Martínez Millán, *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-58)*, para ser publicada por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V⁶⁹. En este amplio trabajo — formado por varios tomos— escriben especialistas como Rodríguez Salgado, autora de otros estudios importantes como *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo*⁷⁰. En paralelo, otros brillantes historiadores también hicieron su aportación; es el caso de Erlanger⁷¹, Lynch⁷² o Joseph Pérez, quien presenta al soberano Habsburgo como una figura a caballo entre los tiempos modernos y la tradición medieval⁷³. Especialmente subrayables son las monografías debidas a las plumas de Kohler⁷⁴ y Blockmans⁷⁵, quienes se acercan a la figura del Emperador desde la óptica alemana y flamenca, respectivamente, así como el estudio en que se entrelazan economía, política y práctica bélica debido a Tracy⁷⁶. Para el caso español también cabe citar la lujosa monografía publicada bajo la dirección de Navascués⁷⁷.

De forma más reciente, y aprovechando efemérides como los quinientos años de la llegada del joven Carlos a los reinos peninsulares —en 2017— o su elección imperial— en 2019—, han visto la luz nuevas biografías como las de Kamen⁷⁸ o Suárez⁷⁹; entre ellas la más interesante es sin duda la de Geoffrey Parker, muy rigurosa al entrecruzar novedosos aspectos personales con los propios de la gestión política del Emperador⁸⁰.

Pero el importante interés generado alrededor de la figura del César Carlos no se ha limitado a aspectos políticos y socioeconómicos, siendo también muy numerosos los análisis acerca de las manifestaciones artísticas de su reinado. La aparición de los Estudios Culturales, el desarrollo de la Historia Social de Arte, el interés por la relación entre Arte y Poder, o la creciente valoración de las manifestaciones de arte efímero, han propiciado una continua mirada sobre Carlos V también desde la historiografía artística. De hecho, los primeros estudios los encontramos aún

68 Manuel Fernández, coord., *El imperio de Carlos V* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2001).

69 José Martínez, coord., *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-58)*, 4 vols. (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001).

70 M^a. José Rodríguez, *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su tiempo* (Barcelona: Catedra, 1992).

71 Philippe Erlanger, *Carlos V* (Madrid: Palabra, 2000).

72 John Lynch, *Carlos V y su tiempo* (Barcelona: Crítica, 2000).

73 Joseph Pérez, *Carlos V* (Madrid: Temas de Hoy, 1999).

74 Alfred Kohler, *Carlos V 1500-2558. Una biografía* (Madrid: Marcial Pons, 2001).

75 Win Blockmans, *Carlos V. La utopía del Imperio* (Madrid: Alianza, 2000).

76 James D. Tracy, *Charles V, Impresario of War: campaign, strategy, international finance and domestic politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

77 Pedro Navascués, dir., *Carols V Imperator* (Barcelona: Lunwerg, 1999).

78 Henry Kamen, *Poder y gloria. Los héroes de la España imperial* (Barcelona: Espasa, 2010); *Carlos Emperador. Vida del rey César* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2017).

79 Luis Suárez, *Carlos V. El emperador que reinó en España y América* (Barcelona: Planeta, 2015).

80 Parker, *Carlos V*.

en el siglo XIX o inicios del XX, destacando los de Stirling-Maxwell⁸¹, Madrazo⁸² o Bernhardt⁸³; posteriormente la efeméride de la muerte del soberano Habsburgo, celebrada en 1958, posibilitó un gran impulso al campo de los análisis culturales y artísticos carolinos, según hemos visto anteriormente.

Todos estos primeros estudios, simposios y muestras acabaron evidenciando la necesidad de desarrollar un estudio integral y amplio acerca de la relación entre el soberano Habsburgo y las artes, tanto a nivel formal como cronológico o temático. Como resultado de estas reflexiones se ha venido escribiendo un inabarcable número de investigaciones parciales, de los cuales aquí sólo vamos a citar algunos ejemplos. En el campo de la pintura, por ejemplo, ocupa un lugar preferente el estudio de la retratística imperial, así como la relación entre Carlos V y Tiziano. El abanico es más que extenso, pudiendo referir aquí desde los análisis clásicos de Cloulas⁸⁴, Cavalcaselle⁸⁵, Pallucchini⁸⁶, Valcanover⁸⁷ o Ballarin⁸⁸ a los más recientes de Aikema⁸⁹, Gentili⁹⁰, Wethey⁹¹, Humfrey⁹² o Hope⁹³. Para el caso español es necesario citar los trabajos de Mancini⁹⁴, Morán⁹⁵ o Checa, quien analiza la articulación del nuevo sistema artístico cortesano y el desarrollo del retrato oficial «de aparato» en *Tiziano y la Monarquía Hispánica*⁹⁶, o en *Tiziano y las cortes del Renacimiento*⁹⁷. Desde el punto de vista historiográfico cabe referir su libro *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes (1513-1698)*⁹⁸, realizado en colaboración con el especialista en fuentes ticianescas Santiago Arroyo⁹⁹. El grabado —muy desarrollado en la época

81 William Stirling-Maxwell, *The Chief Victories of the Emperor Charles the Fifth* (Londres, 1853); *The Processions of Clement VII and Charles V, after the Coronation of Bologna 1530* (Edimburgo: 1875).

82 Pedro Madrazo, «Über Krönungsinsignien und Staatwänder Maximilian I und Karls V under Schicksal in Spanien», *J.K.S.*, s.n. (1889): 445 y ss.

83 Max Bernhardt, *Bildnis medaillen Karls V* (Munich: 1919).

84 Annie Cloulas, «Charles Quint et le Titien. Les premieres portraits d'aparats», *L'information d'Histoire de l'Art*, t. IX, n. 5 (1964): 213-221.

85 Giovan Battista Cavalcaselle y Joseph Archer Crowe, *Tiziano, la sua vita i suoi tempi* (Florenca: 1878).

86 Rodolfo Pallucchini, *Tiziano* (Florenca: 1969).

87 Francesco Valcanover, *Tutta la pittura de Tiziano* (Milán: 1960).

88 Alessandro Ballarin, *Tiziano* (Novara: 1969).

89 Bernard Aikema et al., eds., *Le Botteghe di Tiziano* (Florenca: Alinari, 2010).

90 Augusto Gentili, *Le siècle de Titien* (Roma: 1993); *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento* (Milán: Feltrinelli, 1996).

91 Harold E. Wethey, *The paintings of Titien*, 3 vols. (Londres: Phaidon, 1969-1975).

92 Peter Humfrey, *Tiziano* (Nueva York: Phaidon, 2007).

93 Charles Hope, *Titian* (Londres: Jupiter Books, 1980).

94 Matteo Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli* (Venecia: IVSLA, 1998); «La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la relación privilegiada entre el emperador y Tiziano», en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, eds. M^a José Redondo y Miguel Á. Zalama (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000), 221-234; *Ut Pictura Poesis. Tiziano y su recepción en España* (Madrid: Editorial Complutense, 2010); *Tiziano e Leone Leoni in viaggio con il principi Filippo d'Asburgo* (Madrid: Doce Calles, 2019).

95 Miguel Morán, *Tiziano* (Madrid: Arlanza, 2005).

96 Fernando Checa, *Tiziano y la Monarquía Hispánica* (Madrid: Nerea, 1994).

97 Fernando Checa, *Tiziano y las cortes del Renacimiento* (Madrid: Marcial Pons, 2013).

98 Fernando Checa, dir., *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes (1513-1698)* (Madrid: Akal, 2015).

99 Santiago Arroyo, «Tiziano en la literatura artística italiana de los siglos XVI y XVII» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016).

gracias a su eficacia para la transmisión de imágenes e ideas— ha llamado igualmente la atención de los investigadores. Junto a la publicación de libros valiosos sobre todo por el material gráfico que aportan, como es el caso de las vastas recopilaciones *The Illustrated Bartsch: Sixteenth Century German Artists*¹⁰⁰, *The German single-leaf woodcut, 1500-1550*¹⁰¹ o, en el caso español, *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*¹⁰², también han ido apareciendo análisis de algunas de las series más significativas, como el realizado por Checa sobre los buriles carolinos de Antonio Tempesta¹⁰³. Igualmente, la arquitectura del siglo XVI ha sido vista en función de su capacidad como generadora de la imagen de poder regia e imperial, incidiendo ya Tafuri en la unión interesada entre las nuevas monarquías autoritarias y el arte de la construcción¹⁰⁴. En España la reflexión acerca de la arquitectura renacentista ha dado frutos tan importantes como los clásicos estudios de Gómez Moreno¹⁰⁵ o Chueca Goitia¹⁰⁶, evolucionando hacia nuevos planteamientos en los que se incide en sus potencialidades para articular un mensaje áulico —Rosenthal¹⁰⁷ o Marías¹⁰⁸—. Estos estudios artísticos acerca de Carlos V se han extendido a otras artes, como las investigaciones de Ciardi-Dupré¹⁰⁹ acerca de la escultura, siendo la principal protagonista en este campo la familia de los Leoni. Así, la estela abierta por Plon¹¹⁰ fue continuada por Proske¹¹¹ o Coppel¹¹²; el trabajo de este linaje aretino ha protagonizado, igualmente, exposiciones como la celebrada en el Museo del Prado en 1994¹¹³, o más recientes estudios firmados por Walter Cupperi¹¹⁴.

100 *The Illustrated Bartsch. Sixteenth Century German Artists*, ed. Tilman Falk et al., vols. 161-177 (Nueva York: Abaris Books, 1980).

101 Max Geisberg y Walter Strauss, *The German single-leaf woodcut, 1500-1550*, 4 vols. (Nueva York: Hacker, 1974).

102 Elena Páez, *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Ministerio de Cultura- Biblioteca Nacional, 1993).

103 Fernando Checa, «Carlos V, héroe militar. (A propósito de la serie “Las batallas de Carlos V” de A. Tempesta)», *Goya*, n. 158 (1980):74-79.

104 Manfredo Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo* (Bari: Laterza, 1969).

105 Manuel Gómez, *Las Águilas del Renacimiento Español* (Madrid: Gráficas Uguina, 1941).

106 Fernando Chueca, *Arquitectura española del siglo XVI*, vol.14 de *Ars Hispaniae* (Madrid: Plus Ultra, 1953).

107 Earl E. Rosenthal, «Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.34 (1971): 204-228; «Plus Ultra. The Idea Imperial of Charles V in its columnar device on the Alhambra», en *Hortus Imaginum: Essays in Western Art*, ed. Robert Enggass (Kansas: University of Kansas, 1974), 85-93.; *The Palace of Charles Quint in Granada* (Princeton: University of Princeton, 1985).

108 Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, 4 vols. (Toledo- Madrid: Ipitec-CSIC, 1983-1986); *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento en España* (Madrid: Taurus, 1989).

109 Maria Gracia Ciardi-Dupré, «Il modello originale della Deposizione di Bandinelli per Carlo V», en *Festschrift von U. Von Middelforf*, ed. Ulrich Middelforf y Antje Kosegarten (Berlín: De Gruyter,1968), 269-275.

110 Eugène Plon, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles V et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II* (París: Nourrit et Cie., 1887).

111 Beatrice Gilman, *Pompeo Leoni* (Nueva York: Hispanic Society of America, 1956).

112 Rosario Coppel, *Leone and Pompeo Leoni. Faith and fame* (Madrid: Coll & Cortes, 2013).

113 Jesús Urrea, com., *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio del corte de España* (Madrid: Museo del Prado, 1994).

114 Walter Cupperi, «Arreddi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56). I. Maria d'Ungheria, Leone Leoni e la galleria di Binche», *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, n.113-114 (2004): 98-116; «"Leo faciebat", "Leo et Pompeius fecerunt": autorialità multipla e transculturalità nei ritratti leoniani del Prado», en *Leone & Pompeo Leoni. Actas del Congreso Internacional*, ed. Stephan F. Schröder (Madrid: Museo del Prado, 2011) 66-84; «"You Could Have Cast Two Hundred of Them". Multiple Portrait Busts and Reliefs at the Court of Charles V of Habsburg», en *Multiple in Pre-Modern Art*, ed. Walter Cupperi (Zürich-Berlin: Diaphanes, 2014),

Junto a este tipo de producciones, tradicionalmente más estudiadas, durante los últimos años ha ido creciendo la valoración de las —mal llamadas— «artes menores» o «decorativas», tales como la orfebrería —con interesantes trabajos de Horcajo¹¹⁵ y López-Yarto¹¹⁶—, vidrieras¹¹⁷ o tapices. Estos últimos tuvieron un papel clave en la definición de los programas decorativos regios, aunque su prestigio se fue diluyendo paulatinamente a partir del siglo XVIII. Recientemente se ha recuperado el interés por ellos gracias a estudiosos como Buchanan¹¹⁸, Campbell¹¹⁹, Delmarcel¹²⁰ o Gubel¹²¹; en nuestro país cabe destacar el impulso ofrecido en este campo por parte de Herrero¹²², Ramírez¹²³ y, sobre todo, Zalama¹²⁴ y Checa¹²⁵. Junto a las series pañeras el género artístico por excelencia para definir plásticamente la magnificencia regia fue el de las armas y arneses de guerra y parada. Por lo que respecta a las colecciones de los Habsburgo, los principales centros de conservación son la Hofjagd-und Rüstkammer del Kunsthistorisches Museum vienés y la Armería Real de Madrid. El primer conjunto ha sido estudiado por

173-199.

115 Natalia Horcajo, «La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, vol.75, n. 297 (2002): 23-38.

116 Amelia López-Yarto, «Escenas de guerra en la platería europea», en *Arte en tiempo de guerra*, coord. Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón (Madrid: CSIC, 2009) 99-113; Walter Cupperi, «Doni, largizione e memoria della festa (1530-1558). Un servizio d'altare di Valerio Belli e altri oggetti d'arte nelle cerimonie di accoglienza in onore di Carlo V», en *Visiones de un Imperio en Fiesta*, ed. Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016) 247-268; *Culture di scambio. Medaglie e medaglisti italiani tra Milano e Bruxelles (1535-71)* (Pisa: Edizioni della Normale, 2020).

117 Diana de Crombrughe, *De Sint-Michiels-en Sint Goedekathedraal. De glasramen uit de 16de en de 17de eeuw* (Bruselas: ULB-Monuments and Sites Department, 2002).

118 Ian Buchanan, *Habsburg tapestries* (Turnhout: Brepols Publishers, 2015).

119 Thomas Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence* (Nueva York: Metropolitan Museum, 2002).

120 Guy Delmarcel, *Golden Weavings: Flemish Tapestries of the Spanish Crown* (Malinas: Real Manufactura de Tapices, 1993); *Flemish Tapestries* (Londres: Thames & Hudson, 1999); *Los Honores. Flemish Tapestries for the Emperor Charles V* (Amberes: Pandora, 2000).

121 Eric Gubel y Ingrid de Meüter, *Tapestries from the Era of Charles Vand the Notre Dame du Sablon* (Bruselas: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2015).

122 Concha Herrero, Antonio Domínguez y José A. Godoy, coms., *Resplendence of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1991); «La colección de tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación», *Arbor*, vol.169, n. 665 (2001): 163-192

123 Victoria Ramírez, «Las tapicerías en las colecciones de la nobleza espanyola del siglo XVII» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012); «Función de las tapicerías en la Corte: siglo XVII», *Res Mobilis*, n.1 (2012): 23-40.

124 Miguel Á. Zalama, «Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI», en *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, coord. Fernando Checa (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011), 17-37; «Las artes visuales en la modernidad: reflexiones sobre su consideración», en *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, eds. Matteo Mancini y Álvaro Pascual (Madrid: Sílex, 2019) 15-43.

125 Fernando Checa, «Tapices flamencos en las cortes habsbúrgicas. De los Duques de Borgoña a Felipe II», *Numen: revista de arte*, n. 4 (2008): 112-119; *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro* (Madrid: Fons Mercator, 2010; Coord., *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011).

Gamber¹²⁶, Beaufort-Spontin¹²⁷, Pfaffenbichler¹²⁸ o Krause¹²⁹; y para conocer el segundo aún sigue siendo fundamental el *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid* que el Conde Valencia de Don Juan publicó en 1898, recientemente editado de nuevo¹³⁰; además Soler del Campo —actual director de la institución— también es autor de numerosos artículos, textos y fichas catalográficas de gran valor¹³¹. Es necesario enumerar aquí a otros especialistas en la materia como Pyhrr —del Metropolitan Museum de Nueva York— quien comisarió la fundamental exposición acerca del obrador de los Negrolí titulada *Heroic Armors of the Italian Renaissance. Filippo Negrolí and his contemporaries*¹³² junto al español Godoy; a este último se deben otros brillantes trabajos como *Parures Triomphales. Le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*¹³³. Habría que sumar a ellos otros muchos como Boccia¹³⁴, La Rocca¹³⁵, Pascual¹³⁶, etcétera.

De forma reciente también ha cobrado gran impulso el estudio de las ceremonias cortesanas como fiestas, entradas triunfales o pompas fúnebres. Los túmulos mortuorios de Carlos V, por ejemplo, han sido objeto de diversas publicaciones como las de Bonet Correa¹³⁷ o Abella Rubio¹³⁸, analizándose en muchos casos —como el de Checa¹³⁹— desde el punto de vista de su programa iconográfico, exaltador de la imagen imperial. Más interés aún han despertado las entradas

126 Ortwin Gamber y Bruno Thomas, *Katalog der Liebrüstammer. I Tiel. Der Zeitraum von 500 bis 1530* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 1976).

127 Ortwin Gamber y Christian Beaufort-Spontin, *Katalog der Liebrüstammer. II Tiel. Der Zeitraum von 1530-1560* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 1990).

128 Christian Beaufort-Spontin y Matthias Pfaffenbichler, *Meisterwerke der Hofjagd- und Rüstammer* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 2013); Matthias Pfaffenbichler, *Armeros* (Madrid: Akal, 2008).

129 Stefan Krause, *Mode in Stahl* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 2017); *Turnier. Turnierbücher des späten Mittelalters und der Renaissance* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 2017); Freyda, *Medieval Games. The Book of Tournaments of Emperor Maximilian I* (Colonia: Taschen, 2019).

130 Conde de Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid* (Valladolid: Maxtor, 2008).

131 Alvaro Soler, «La armería de Felipe II», *Reales Sitios*, n.135 (1998): 24-37; «Carlos V en las colecciones de la Real Armería», *Reales Sitios*, n.145 (2000): 49-60; «La Real Armería de Madrid», *Arbor*, vol.169, n. 665 (2001): 143-161; *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte* (Madrid: Museo del Prado- Patrimonio Nacional, 2010).

132 Stuart W. Pyhrr y José A. Godoy, *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negrolí and his Contemporaries* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1998).

133 José A. Godoy, Juan Hernández y Concepción Herrero, *Tapices y armaduras del Renacimiento. Joyas de las Colecciones Reales* (Barcelona: Lunwerg, 1992); José A. Godoy et al., coms., *Keizer Karel. Wandtapijten en Wapenrustingen uit de Spaanse Koninklijke Verzamelingen* (Bruselas: Museos Reales de Bellas Artes, 1994); José A. Godoy y Silvio Leidy, coms., *Parures Triomphales. Le maniérisme dans l'art de l'armure italienne* (Ginebra: Musées d'Art et d'Histoire du Genève, 2003).

134 Lionelo G. Boccia y Eduardo T. Coehlo, *L'arte dell'armatura in Italia* (Milán: Bramante, 1967).

135 Donald J. La Rocca, *How to Read European Armor* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2017).

136 Jesús F. Pascual, «La armería de Carlos V en Valladolid. Historia de una colección imperial», en *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, dir. Fernando Checa (Madrid: Fernando Villaverde, 2013), 81-101; «La iconografía de las banderas de Carlos V: ejemplos y noticias documentales», *Archivo Español de Arte*, n. 357 (2019): 31-48; «Lujo de acero. Armas y poder en el ámbito habsbúrgico del siglo XVI», *Ars Renovatio*, n. 7 (2019): 363-378.

137 Antonio Bonet, «Túmulos del emperador Carlos V» *Archivo Español de Arte*, n.33 (1960): 56-66.

138 Juan J. Abella, «El túmulo de Carlos V en Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n. 44 (1978): 177-196.

139 Fernando Checa, «Un programa imperialista: el túmulo erigido a Carlos V en Alcalá de Henares», *R.A.B.M.*, t. LXXXII (1979): 369-79.

triumfales vinculadas a los principales logros carolinos, especialmente después de los aurorales estudios de Strong¹⁴⁰ y Jacquot¹⁴¹. Destacan en este sentido la larga serie de conmemoraciones acaecidas en Italia en 1536 tras la conquista de Túnez, pero también otras grandes ceremonias —como la coronación en Bolonia de 1530, la entrada en Milán de 1541 o las fiestas del Palacio de Binche— estudiadas en las obras mencionadas y en las de Popham¹⁴², Sassu¹⁴³, Seipel¹⁴⁴, Ottomeyer¹⁴⁵, Bahlcke y Dudeck¹⁴⁶, Visceglia¹⁴⁷, Checa¹⁴⁸, Morales¹⁴⁹, Borrás¹⁵⁰, Pascual¹⁵¹ y muchos otros. Dentro del panorama español más reciente cabe subrayar la aportación en este campo del Grupo de Investigación *IHA Iconografía e Historia del Arte* de la Universitat Jaume I, publicando a través del proyecto *Triunfos Barrocos* una lujosa colección de libros¹⁵² —uno de los cuales, de inminente edición, se dedica precisamente a la fiesta en el entorno de Carlos V¹⁵³— y a través de la organización de congresos y jornadas específicas como *Visiones de un imperio en fiesta*, celebrado en 2015¹⁵⁴. Cabe sumar a todas estas investigaciones la apertura de un nuevo campo muy sugerente y apenas trillado: el de la música festiva. En ella se centra el proyecto europeo *Experiencing Historical Soundscapes: the Royal Entries of Emperor Charles V in Iberian Cities*, bajo la responsabilidad de Esperanza Rodríguez.

140 Strong, *Arte y Poder*.

141 Jean Jacquot, ed., *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint* (París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975).

142 A. E. Popham, «The autorship of the drawings of Binche», *J.C.W.I.*, t. III (1939-40): 55-57.

143 Giovanni Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna* (Bolonia: Compositori, 2007).

144 Wilfried Seipel, ed., *Wir Sind. Helden. Habsburgische Feste in der Renaissance* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 2005).

145 Ottomeyer et al., eds., *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation* (Dresde: Sandstein, 2006).

146 Joachim Bahlcke y Volker Dudeck, eds., *Welt, Macht, Geist. Das Haus Habsburg und die Oberlausitz 1526-1635* (Zittau: Gunter Oettel, 2002).

147 M^a Antonietta Visceglia, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna* (Roma: Viella, 2002).

148 Fernando Checa, «La entrada de Carlos V en Milán el año de 1541», *Goya*, n. 15 (1979): 24-31; Fernando Checa y Laura Fernández, eds., *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs* (Londres: Ashgate, 2015).

149 José Miguel Morales, «Las entradas triunfales de Carlos V en Italia», en *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, eds. Domingo Sánchez-Mesa y Juan J. López-Guadalupe (Granada: Universidad de Granada, 2014), 327-342; *Carlos V. Caesar Imperator. Su configuración iconográfica en las entradas triunfales en Italia* (Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2016).

150 Gonzalo M. Borrás y Jesús Criado, *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).

151 Jesús F. Pascual, «Lujo y exhibición pública: el arte al Servicio del poder en las recepciones a dona Juana y don Felipe», en *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, dir. Miguel Á. Zalama (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010), 305-324; *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013).

152 Víctor Mínguez, et al., *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2010); *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I- Universidad de la Palma de Gran Canaria, 2012); *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2014); *La fiesta barroca. La corte del rey (1555-1808)* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2016); *La fiesta barroca. Portugal hispánico y el imperio oceánico* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2018).

153 Víctor Mínguez et al. *La fiesta renacentista. El imperio de Carlos V (1500-1558)* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2020).

154 Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, eds., *Visiones de un imperio en fiesta* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016).



Fig. 6. Kolman Helmschmid: *Armadura del KD*, c. 1525-1530, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A19 (detalle).

Todos estos trabajos —sin dudar del indiscutible valor de sus aportaciones— vienen evidenciando de forma clara la necesidad de estudios de carácter más amplio, capaces de dar una visión general sobre la imagen de Carlos V y el conjunto de producciones artísticas generadas a su alrededor. En este sentido se han publicado diversos artículos de gran interés pero limitados por cuestiones de formato, centrados temáticamente en el uso político de las artes por la corte imperial; es el caso de las aportaciones de Eisler —quien realizó su tesis acerca del impacto del Emperador sobre las artes visuales—¹⁵⁵, Kohler¹⁵⁶, Martínez¹⁵⁷ o Rubio¹⁵⁸. Más allá de estos concisos análisis, la aproximación más importante al tema desde una óptica totalizadora es la de Fernando Checa. Su tesis, publicada parcialmente bajo el título *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*¹⁵⁹, plantea que, aunque el monarca nunca tuvo un interés preferente por las artes, desde su entorno cortesano sí se entendió la necesidad de articular una imagen de poder coherente, destacando como ideólogos el cardenal Granvela y María de Hungría. De esta forma la imagen

155 W. Eisler, «Arte y estado bajo Carlos V», *Fragmentos*, n. 3 (1984): 21-39.

156 Alfred Kohler, «Representación y propaganda de Carlos V», en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, dir. José Martínez (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 13-21.

157 Agustín Martínez, «Carlos V: iconografía para una paz imperfecta», en *La Paz partera de la Historia*, dir. Juan M. Jiménez y Francisco A. Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2012), 151-190.

158 Ángel L. Rubio, «La Propaganda Carolina. Arte, Literatura y Espectáculos al servicio del Emperador Carlos V», *Historia y Comunicación Social*, n.11 (2006): 115-126.

159 Checa, *Carlos V y la imagen del héroe*.

del César Habsburgo pasó por un primer momento de raíz medieval, caballeresca, muy influida por la tradición borgoñona y el humanismo erasmista. Posteriormente, esta tendencia dio paso a un marco referencial de carácter renacentista y clásico, configurado a través de la obra de Tiziano o los Leoni. El momento de inflexión se iba a producir en el tercer decenio del siglo, fundamentalmente a partir de dos hechos concretos: la coronación imperial de 1530 y la *Jornada de Túnez* de 1535. La imagen definitiva de Carlos V —plenamente clasicista, distanciada y fuertemente autoritaria— eclosionó en la década de 1540, tras su victoria frente a los protestantes alemanes. Así, en la obra se hace un recorrido transversal por algunos de los motivos que fueron definiendo la imagen carolina, tales como el clasicismo de raíz mítica y heroica, la tradición religiosa y la imagen caballeresca e imperial proveniente del medievo. Esta propuesta la iba a desarrollar más ampliamente aún en una obra más reciente: *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*¹⁶⁰. Partiendo de la tesis ya planteada, en dicha publicación se hace un recorrido cronológico desde la formación cristiana, erasmista y borgoñona del joven príncipe, hasta la posterior configuración romana e imperial del gobernante más poderoso de su tiempo.

Esta obra se publicó en 1999, prácticamente en paralelo con la conmemoración del quinto centenario del nacimiento del monarca; y es que, si la efeméride de su muerte celebrada en los años cincuenta ya había sido fundamental para el estudio de la figura imperial, esta nueva conmemoración se vio igualmente acompañada por numerosas exposiciones, congresos y ceremonias. Además, coincidió cronológicamente con la de la muerte de su hijo Felipe II —acaecida en 1598—, gran mecenas artístico. Para poder cohesionar todas estas celebraciones se fundó la *Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V*, dirigida por Juan Carlos Elorza. Su labor fructificó en numerosos actos académicos y publicaciones, resultando especialmente interesante la exposición *Carolus*¹⁶¹, celebrada en el Museo de Santa Cruz de Toledo bajo la dirección de Fernando Checa. En su catálogo destacan la introducción de John Elliot, en la que incide en el papel del Emperador como figura central de la época, y los respectivos artículos del mismo Checa, Falomir o De Jonge. Además, la obra se complementa con fichas de las obras expuestas organizadas de forma temática: poder político y lenguaje clásico, la internacionalización del gusto de la nobleza española, religiosidad y Reforma, los conflictos bélicos... Otra exposición importante fue la comisariada por Portús en Cáceres, bajo el nombre de *El linaje del Emperador*¹⁶². En ella se incidía en la importancia de los valores dinásticos, concretizados a nivel artístico en los retratos como fuente de identidad y útil propagandístico. Especialmente interesante para el tema en que centramos nuestra

160 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*.

161 Fernando Checa, com., *Carolus* (Toledo: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000).

162 Javier Portús, *El linaje del Emperador* (Cáceres: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000).

propuesta de trabajo fue la muestra granadina *Carlos V. Las armas y las letras*¹⁶³. Su catálogo —dirigido al igual que la exposición por Marías— se centra en estudiar las transformaciones militares de la época, así como otros temas vinculados: las fortificaciones, la imagen de Solimán el Magnífico o el caballero ideal. La repercusión artística de estos hechos se transmitiría, así, mediante el grabado, los tapices, lienzos y, por supuesto, por las mismas armas y armaduras, analizadas en el libro. Otra gran exhibición tuvo lugar en el Alcázar de Sevilla y —según reza su título— se centró en estudiar *La fiesta en la Europa de Carlos V*¹⁶⁴. Dirigida por Morales, la elección de su ubicación no es ni mucho menos azarosa, pues fue el marco de la boda del monarca de la Casa de Austria con Isabel de Portugal. La idea que recorre toda la obra es la de resaltar el valor político de las fiestas, entendidas como una gran eclosión de todas las artes puestas al servicio de la exaltación de sus protagonistas. Los artículos analizan las celebraciones organizadas por María de Hungría en el palacio de Binche, las acaecidas en Portugal, en América —con un artículo firmado por Víctor Mínguez—, o en Italia tras la campaña tunecina. Junto a estas exposiciones se celebraron otras menores en México —*El mundo de Carlos V*—, A Coruña —*El arte de la plata y las joyas en la España de Carlos V*—, Barcelona —*El Arte en Cataluña y los reinos Hispánicos en tiempos de Carlos I*— o Pontevedra —*Carlos V. La náutica y la navegación*—. Debemos recordar, además, las ya citadas jornadas, simposios y publicaciones paralelas, todas ellas fundamentales para una mayor comprensión de Carlos V en sus poliédricas facetas, incluyendo la cultural y artística.

Durante los últimos años ha sido muy significativa la aportación del grupo MAPA —*Magnificencia, Poder y Arte*— integrado por investigadores de la Universidad Complutense, la de Valladolid y la UJI. Sus análisis —compartidos a través de publicaciones y seminarios conjuntos— han propiciado una mirada novedosa sobre el arte generado por la Casa de Austria, atendiendo a aspectos como el valor de la magnificencia, el ceremonial y el coleccionismo cortesano¹⁶⁵, así como a la importancia de formas artísticas tradicionalmente minusvaloradas como la fiesta, los tapices o las armaduras¹⁶⁶. Cabe destacar, además, la gran aportación que ha representado la publicación bajo la dirección de Checa de los inventarios de las colecciones de Carlos V y la familia imperial, así como de los Libros de entregas de El Escorial¹⁶⁷.

163 Fernando Marías y Felipe Pereda, *Carlos V. Las armas y las letras* (Granada: Sociedad Española para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000).

164 Alfredo Morales, *La fiesta en la Europa de Carlos V* (Sevilla: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000).

165 M^a. José Redondo y Miguel Á. Zalama, *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000); Fernando Checa, dir., *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI* (Madrid: Fernando Villaverde, 2013); Miguel Á. Zalama et al., *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia* (Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid, 2017); Fernando Checa, dir., *Espacios y formas de coleccionismo: el ámbito cultural habsbúrgico en los siglos XVI y XVII* (en prensa).

166 Miguel Á. Zalama, dir., *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia* (Gijón: Trea, 2018).

167 Checa, *Los inventarios de Carlos V*; dir., *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial* (Madrid: Patrimonio Nacional-Fernando Villaverde, 2013).

Fruto de todo ello, y como sugerente instrumento conceptual, se ha acuñado el término «Renacimiento Habsbúrgico» para plantear un canon artístico distinto al italoecéntrico y articulado a partir del patronazgo de la Casa de Austria¹⁶⁸.



Fig. 7. Anónimo (¿taller de Núremberg?): *Copa del asedio turco*, 1530-1540, plata; British Museum, Londres, inv. W.96 (detalle).

Según venimos indicado, nuestra pretensión aquí es acercarnos a la figura de Carlos V desde la óptica transversal de su imaginaria bélica; en este sentido —tal y como hemos visto— durante los últimos años ha habido un interés creciente por este último tema. Este proceso se inició a finales de la década de 1990, contando como hito fundamental con la gran exposición que la Comisión Europea patrocinó en 1998 acerca de la Guerra de los Treinta Años en Münster y Osnäbruck, en conmemoración del trescientos cincuenta aniversario de su finalización; en paralelo, además, se realizó otra muestra en Delft tratando la imagen de la guerra y varios seminarios en Bruselas y Viena¹⁶⁹. Desde entonces multitud de investigaciones se han acercado desde puntos de vista multidisciplinares al hecho bélico y su recreación visual, tratando temas tan dispares como las funciones de estas obras artísticas, sus tipologías y formatos, las técnicas narrativas, las relaciones entre realidad y ficción, modelos iconográficos y literarios... Ya en 1990 —según hemos citado— Hale había escrito un importantísimo libro titulado *Artists and Warfare in the Renaissance*¹⁷⁰;

168 Checa, *Renacimiento Habsbúrgico*; dir., *Ars Habsburgica* (en prensa).

169 Joost V. Auwera, «La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen. El caso de la Guerra de los Ochenta Años (1568-1618-1648)», en *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, ed. Bernardo García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2006), 33.

170 Hale, *Artists and Warfare*.

autor de otros artículos sobre el mismo tema¹⁷¹, en él trata la concreción visual de los conflictos bélicos durante la Alta Edad Moderna tanto en Italia como Centroeuropa, atendiendo a las ideologías subyacentes, sus funciones, el papel de los creadores y sus comitentes, los diferentes lenguajes plásticos...de forma que se convirtió en una obra de referencia. Su estela fue seguida por otros historiadores como Paret¹⁷², Cuneo¹⁷³, Anderson¹⁷⁴, Sestieri¹⁷⁵, Pollack¹⁷⁶, Rabb¹⁷⁷o Bonanate¹⁷⁸. La relevancia de la materia estudiada también la ha hecho protagonista de varias tesis, como la de Borgo¹⁷⁹, y de destacados congresos internacionales; es el caso de coloquio *Les guerres d'Italie: Histoire, pratiques, représentations* —Université Paris III, París, 9 y 10 de diciembre de 1999—; la convención *L'arte della battaglia. Strategie visive della scena di battaglia dal Rinascimento ai giorni nostri* —Accademia de Francia y Villa Medici, Roma, 16 y 17 de noviembre 2017—; o las conferencias *The Stage of War* —Universidad Erasmo de Rotterdam, Rotterdam, 26 y 27 de marzo de 2020— o *Images and borderlands: the Mediterranean basin between Christendom and the Ottoman Empire in the Early Modern Age* —IS-LE y Universidad de Macerata, Split, 16 y 17 de septiembre de 2020.

En España tras la implantación de la democracia esta temática ha sido considerada en gran medida como propia del pensamiento reaccionario, militarista y autoritario del régimen fenecido, cayendo a su vez en un rechazo desde posiciones moralizantes y presentistas con similar efecto distorsionador sobre la realidad del objeto a estudiar. Con algunas destacadas excepciones anteriores¹⁸⁰, para la recuperación del interés por las representaciones bélicas fue clave la aparición del estudio *La Sala de Batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*¹⁸¹ del hispanista Jonathan Brown, quien ya se había acercado tangencialmente a la

171 John R. Hale, «Italian Renaissance Images of War», *Journal of the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufacture and Commerce*, n.132 (1983): 61-88.

172 Peter Paret, *Imagined Battles. Reflection of War in European Art* (Carolina del Norte: University of North Carolina Press, 1997).

173 Pia F. Cuneo, *Artful Armies, Beautiful Battles: Art and Warfare in Early Modern Europe* (Boston: Brill, 2002).

174 James Anderson, *The Poetry of War* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

175 Giancarlo Sestieri, *Pugnae: La guerra nell'arte. Dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII* (Roma: Andrea & Valneo, 2008).

176 Martha Pollack, *Cities at War in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

177 Theodore K. Rabb, *The Artist and the Warrior. Military History through the Eyes of the Masters* (New Haven: Yale University Press, 2011).

178 Luigi Bonanate, *Dipinger guerre* (Turín: Nino Arango, 2016).

179 Francesca Borgo, «*Battle and Representation in Cinquecento. Art and Theory*» (tesis doctoral, Universidad de Harvard, 2017).

180 Aureliano de Beruete, *El cuadro como documento histórico* (Madrid: Blass, 1922); Patricio Pietro, «Los cuadros bélicos de Snayers en el Museo del Prado», *Ejército*, n. 39 (1943): 22-30; Francisco J. Sánchez, «Victorias de Carlos V. Serie de cuadros de la embajada de España», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXIV (1944): 95-101; Salvador Aldana, «Pintores de batallas en el Museo de San Carlos de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano* (1956); Enrique Marco, *La recuperación de Bahía por don Fadrique de Toledo (1625). Un cuadro español de la época* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1958); Paulina Junquera, «Las batallas navales en los tapices», *Reales Sitios*, n. 17 (1968): 40-55.

181 Jonathan Brown, *La Sala de Batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998).

temática con anterioridad¹⁸². A partir de ese momento vieron la luz varias tesis doctorales¹⁸³, artículos¹⁸⁴, o libros fundamentales como los de Mínguez¹⁸⁵ o De la Flor¹⁸⁶ que, desde la óptica de la Historia Cultural, se acercan respectivamente a la batalla de Lepanto y al imaginario bélico de la España del Siglo de Oro. Igualmente se han venido celebrando importantes seminarios, cursos y congresos, destacando por su carácter pionero el curso de verano organizado por la Universidad Complutense en julio de 2005, cuyas conclusiones fueron publicadas bajo la dirección de Bernardo García en un destacado volumen titulado *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*¹⁸⁷; así como las XIV Jornadas de Historia del Arte del CSIC celebradas en noviembre de 2008 y centradas en el *Arte en tiempos de guerra* que, por supuesto, también contaron con sus correspondientes actas¹⁸⁸. Su estela fue seguida por actividades similares como el II Seminario Internacional *La guerra en el arte* – Universidad Complutense, Madrid, 18, 19 y 20 de octubre de 2016¹⁸⁹, organizado además por una institución centrada específicamente en los estudios marciales como la *Cátedra Complutense de Historia Militar*; el congreso *Guerra y Violencia en la Literatura y en la Historia* –Universidad de Murcia, 10, 11 y 12 de mayo de 2017; o el que la ASEHISMI –Asociación Española de Historia Militar– había organizado en la Universidad Católica de Valencia para julio de 2020 destinado a tratar *Los relatos de la guerra*. Por su parte, en octubre de 2020 el Grupo IHA de la Universitat Jaume I ha dedicado su VII Simposio Internacional «Iconografía y Forma» al papel de la imagería bélica en la definición de la iconografía del poder; bajo el título *Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista* sus conclusiones han sido ciertamente reveladoras.

182 Jonathan Brown y John H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (Madrid: Revista de Occidente, 1981).

183 José Priego, «La pintura de tema bélico del s.XVII en España» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002).

184 Agustín, Bustamante, «De las guerras con Francia. Italia y San Quintín», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 21 (2009) 47-68; «De las guerras con Francia. Italia y San Quintín (II)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 23 (2011): 47-84.

185 Víctor Mínguez, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2017).

186 Fernando R. De la Flor, *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro* (Salamanca: Delirio, 2018).

187 Bernardo García, ed., *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos* (Madrid: Universidad Complutense- Fundación Carlos de Amberes, 2006).

188 Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón, coords., *Arte en tiempos de guerra* (Madrid: CSIC, 2009).

189 Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis, eds., *La guerra en el arte* (Madrid: Cátedra Complutense de Historia Militar, 2017).

La importancia de cada uno de los hechos de armas aquí estudiados ha propiciado que cuenten, a su vez, con una amplia bibliografía específica. Por lo que respecta a las manifestaciones artísticas fruto del triunfo imperial en Pavía¹⁹⁰, sin duda los paños tejidos posteriormente son el conjunto más estudiado; así, ya llamaron la atención hace más de cien años a Beltrami¹⁹¹, Gagliardi¹⁹², Giacomo¹⁹³, Morelli¹⁹⁴, Pais¹⁹⁵ o a Sánchez Cantón y Elías Tormo¹⁹⁶. Otros trabajos clásicos donde también aparecen, aunque más recientes, son los de Molajoli¹⁹⁷ y Hulst¹⁹⁸. Como publicaciones más recientes resulta fundamental el catálogo —dirigido por Spinosa— que vio la luz con motivo de la exposición celebrada en 1999 en el Louvre tras la restauración de los tapices y que representa una puesta al día de las investigaciones¹⁹⁹. Por lo que respecta a artículos, cabe citar aquí los de Buchanan²⁰⁰ —quien reconstruye los avatares históricos de la serie— y Paredes²⁰¹, texto donde se plantea una novedosa propuesta organizativa distinta a la tradicional. También Usher lanza un planteamiento interpretativo distinto al convencional —incidiendo en la debacle gala—, además de referir a los interesantes frescos de Villa Margone, en Trento²⁰². A ellos cabría sumar otras aportaciones como las de Casali²⁰³ o Iurili²⁰⁴, así como las amplias descripciones presentes en estudios sobre su diseñador —Van

190 Los aspectos político-militares del enfrentamiento también han motivado numerosos estudios, como los de Manuel Díaz, *Sitio, batalla de Pavía y prisión del rey de Francia Francisco Primero. Estudio histórico-militar* (Barcelona: 1883); Jean Giono, *Le desastre de Pavie. 24 février 1525* (París: Gallimard, 1963); Luigi Casali y Marco Galandra, *La battaglia di Pavia* (Pavía: Luculano, 1984); Jesús M. Sapia, «De Romagnano a la batalla de Pavía», *Revista de Historia Militar*, n.71 (1991): 191-223; Angus Konstam, *Pavia 1525, The Climax of Italian Wars* (Oxford: Osprey, 1996); René Quatrefages, *La revolución militar moderna. El crisol español* (Madrid: Ministerio de Defensa, 1996); Miguel Á. Alonso, «La batalla de Pavía (23-24 de febrero de 1525)», *Revista de Historia Militar*, n. 80 (1996): 129-154; Julio Albi, *De Pavía a Rocroi. Los tercios de infantería española en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Balkan, 1999); Mario Díaz, *Pavía 1525. La tumba de la nobleza francesa* (Madrid: Almena, 2008); Marco Galandra, *Diario anónimo dell'assedio di Pavia* (Pavía: Luigi Ponzio e Figlio, 2015).

191 Luca Beltrami, *La battaglia di Pavia illustrata negli arazzi del Marchese del Vasto al Museo Nazionale di Napoli* (Milán: Demarchi, 1896).

192 Ernst Gagliardi, *Die Schlacht von Pavia auf den Teppichen des Museums zu Neapel* (Zurich: 1915-1916).

193 Salvatore di Giacomo, «I sette arazzi della battaglia di Pavía», *Emporium*, vol.6, n. 34 (1897): 300-307.

194 Mario Morelli, *Gli arazzi illustranti la battaglia di Pavia conservati nel Museo di Napoli* (Nápoles: Stabecimento Tipografico della Regia Università, 1899).

195 A. Pais, «Tapisseries d'après les cartons de Van Orley représentant les épisodes de la bataille de Pavie et retrouvés au Musée de Naples», *Les Arts: revue mensuelle des musées, collections, expositions*, n. 25 (1904): 17-25.

196 Francisco J. Sánchez y Elías Tormo: *Los tapices de la Casa del Rey nuestro señor* (Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1919).

197 Bruno Molajoli, *Il Museo di Capodimonte* (Nápoles: Cava dei Tirreni, 1961).

198 Roger A. Hulst, *Flemish Tapestries from the Fifteenth to the Eighteenth Century* (Nueva York: Universe Books, 1967).

199 Nicola Spinosa et al., eds., *La Bataille de Pavie* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1999); Nicola Spinosa y G. Guadalupi, «To the Glory of Charles V: The Tapestries of the Battle of Pavía», *FMR*, n. CVI (2000): 67-110.

200 Ian Buchanan, «The “Battle of Pavía” and the tapestry collection of Don Carlos: new documentation», *Burlington Magazine*, vol.144, n.1191 (2002): 345-351.

201 Cecilia Paredes, «The Confusion of the Battlefield. A New Perspective on the Tapestries of the Battle of Pavía (c.1525-1531)», *RIHA Journal*, n.102 (2014).

202 Philip J. Usher, *Epic Arts in Renaissance France* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

203 Luigi Casali, Cristina Fraccaro y Vittorio Prina, *Gli arazzi della battaglia di Pavia nel Museo di Capodimonte a Napoli* (Pavía: ViGiEffe, 1993).

204 Aurelia Rosa Iuruli, «Los tapices de la batalla de Pavía», *Idea Viva: Gaceta de Cultura*, n.8 (2000): 16-18.

Orley²⁰⁵ o sobre los tapices de la época en general como es el caso de Brassat²⁰⁶, Checa²⁰⁷ o Campbell²⁰⁸.

Por lo que respecta a otro tipo de producciones artísticas, el número de publicaciones es menor. En el caso de las pinturas se hace referencia a las obras de Patinir, Heller o Jorg Breu en fichas catalográficas o dentro de publicaciones más generales²⁰⁹. Su limitada calidad ha llevado a que existan escasos textos específicos, con excepciones como el dedicado por Wilson a la tabla anónima conservada en el Ashmolean Museum de Oxford. No obstante su brevedad, resulta muy interesante al analizar en profundidad la obra tras su restauración —identifica cada una de las numerosas figuras y grupos representados—, y la compara con otros ejemplos como el óleo prácticamente idéntico hoy en la Royal Armouries de Leeds²¹⁰. También los grabados han llamado la atención de historiadores como Sinistri —en el caso de la producción italiana—²¹¹, mientras que para los escasos ejemplos españoles es necesario conocer los estudios de García Arranz²¹² y Páez²¹³. Además, la excepcional xilografía de Jorg Breu El Viejo ha sido motivo de investigación para Cuneo —quien le dedica veinte páginas en su monografía sobre el creador germano—²¹⁴, González de Zárate²¹⁵ o Bartrum²¹⁶. Aún cabría hacer referencia aquí, por otro lado, a otras piezas concretas que también han sido atendidas por los especialistas, como la medalla de Concz Welcz, por parte de Bruck²¹⁷, o la fastuosa chimenea que embellece el *Franc* de Brujas²¹⁸.

205 Marian Wynn Ainsworth, *Bernart van Orley as a Designer of Tapestry* (Michigan: Ann Arbor, 1982); «Bernart van Orley, peintre inventeur», *Studies in the History of Arts*, n. XXIV (1990): 41-64; y Alphonse Wauters, *Les tapisseries bruxelloises* (Bruselas: Imprimerie de Ve Julien Baertsoen, 1878); *Bernart van Orley* (Nueva York: Adegí Graphics, 2011).

206 Wolfgang Brassat, *Tapissereien und Politik, Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums* (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 1992).

207 Checa, *Tesoros de la Corona*.

208 Campbell, *Tapestry in the Renaissance*.

209 Charles Foulkes, *European Arms and Armour in the University of Oxford* (Oxford: Clarendon Press, 1912), 18-24; XVI Conde de Pembroke, *A Catalogue of the Paintings & Drawings in the Collection at Wilton House, Salisbury* (Londres: 1968); Checa, *Carolus*.

210 Timothy Wilson, *The Battle of Pavia* (Oxford: Ashmolean Museum, 2003).

211 Cesare Sinistri, *La battaglia di Pavia nelle stampe* (Pavía: La Goliardica Pavese, 1996).

212 José Julio García, «Notas en torno a los grabados de la obra de Vasco Díaz de Tanco “Los veinte triunfos”», *Norba: Revista de Arte*, n. 9 (1989): 9-24.

213 Páez, *Los Austrias. Grabados*.

214 Pia F. Cuneo, *Art and Politics in Early Modern Germany: Jorg Breu the Elder and the fashioning of political identity, ca. 1475-1536* (Leiden: Brill, 1998).

215 Jesús M^a González, *Artistas grabadores en la edad del Humanismo* (Pamplona: Liber, 1999).

216 Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints. 1490-1550* (Londres: British Museum, 1995).

217 G. Bruck, «Die Graphischen Vorlage für die darstellung der Schlacht von Pavia auf der Medaille des Concz Welcz», *Mitteilungen des Österreichischen Numismatischen Gessellschaft*, n.13 (1963): 27-29.

218 Eva Tahon, *Lanceloot Blondeel à Brugues* (Brujas: Stichting Kunstboek, 1998).



Fig. 8. Lancdeloot Bloondel y Guyot de Beaugrant: Chimenea conmemorativa de Carlos V. 1529-1531, roble, alabastro y mármol negro; Franc de Brujas.

El asedio otomano de Viena también cuenta con destacada bibliografía, especialmente en alemán; abarcaría, así, desde estudios prácticamente centenarios como el de Stöller²¹⁹ a otros ya clásicos en el caso muy destacado de Sturminger²²⁰, o los de Hummelberger²²¹, Teply²²² o Csendes²²³. A principios de la década de 1980 —en coincidencia con la efeméride del tercer centenario del fracasado asalto otomano de 1683— vieron la luz algunas obras de gran valor, como el libro que dedicó a los dos asedios otomanos Möhring²²⁴; o los catálogos —con importante aportación teórica— fruto de dos exposiciones celebradas respectivamente por el Museum Der Stadt Wien Karlsplatz²²⁵ y, de forma conjunta, por el archivo y la biblioteca nacionales austríacos²²⁶. De forma más reciente han ido apareciendo otros títulos, con los ejemplos a subrayar de Öhlinger²²⁷ o Tomenendal²²⁸; en ambos casos se tratan los dos asaltos turcos, atendiendo a multitud de cuestiones políticas, culturales e ideológicas, además de estar aderezados con un buen

219 Ferdinand Stöller, «Soliman von Wien», *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, ns. 9-10 (1929-1930).

220 Walter Sturminger, *Bibliographie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683* (Graz: Böhlau, 1955)

221 Walter Hummelberger, «Wiens erste Belagerung durch die Türken», *Militärhistorische Schriftenreihe*, n. 33 (1976).

222 Karl Teply, *Türkische Sagen und Legenden um die Kaiserstadt Wien* (Graz: Böhlau, 1980).

223 Peter Csendes, *Erinnerungen an Wiens Türkenjahre* (Viena: Jugend & Volk, 1983).

224 Rubina Möhring, *Türkisches Wien* (Viena: Herold, 1982).

225 Günter Dürigl, *Wien 1529. Die erste Türkenbelagerung* (Viena: Historischen Museums der Stadt Wien, 1979).

226 Rudolf Neck et al., *Österreich und die Osmanen* (Viena: Österreichische Nationalbibliothek- Österreichische Staatsarchiv, 1983).

227 Walter Öhlinger, *Wien Zwischen den Türkenkriegen* (Viena: Pichler, 1998).

228 Kerstin Tomenendal, *Das türkische Gesicht Wiens* (Viena: Böhlau, 2000).

aparato gráfico. Por lo que respecta a la gestión de la «Guerra del Turco» por Fernando I cabe subrayar el catálogo coordinado por Pinczolits²²⁹. Igualmente podríamos citar aquí algunas tesis doctorales²³⁰ y otras publicaciones, como las debidas a la pluma de Opll²³¹ o Krause²³².

Paulatinamente el pulso entre los Habsburgo y la Sublime Puerta en Centroeuropa ha ido despertando mayor interés a nivel internacional, pudiendo rastrearse referencias en numerosas obras y en función de distintas ópticas, con ejemplos que abarcan desde libros como el de Reston²³³ a los distintos artículos presentes en la obra *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism* firmados por Silver, Born o Ács²³⁴. Por lo que respecta a nuestro país ha venido siendo un pasaje histórico poco conocido, oscurecido por la resonancia de otras campañas bélicas del Siglo de Oro; es de agradecer, por tanto, la reciente publicación de una rigurosa monografía centrada en los acontecimientos militares por parte de Rubén Sáez, titulada *El sitio de Viena, 1529*²³⁵. Previamente ya había hecho una aproximación desde la óptica literaria Sellés²³⁶ y, ciertamente, el interés sobre la frontera danubiana ha ido creciendo en España, de forma que se le dedican estudios dentro de obras mayores como ocurre en el libro *Antemurales de la fe. Conflictividad confesional en la Monarquía de los Habsburgo, 1516-1714*²³⁷; cabe destacar, además, el camino abierto por Borja Franco²³⁸ o García Arranz²³⁹ por acercarse a la compleja y poliédrica gestación ideológica del «otro» musulmán y turco. Este interés por las sinergias culturales y artísticas entre Occidente y el mundo otomano ha propiciado a nivel internacional un abanico muy fructífero de publicaciones —Harper²⁴⁰, Colding²⁴¹,...— en numerosas ocasiones

229 Franz Pinczolits, ed., *Ferdinand I. Herrscher zwischen blutgericht und türkenkriegen* (Wiener Neustadt: Stadtmuseum Wiener Neustadt, 2003).

230 Wadah Noufal, «Kriege, Gesandtschaften, Machtpolitik: Die Beziehungen zwischen dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation um den Osmanischen Reich von 1520 bis 1541» (tesis doctoral, Universidad de Tubinga, 2013).

231 Ferdinand Opll, «Die Wiener Türkenbelagerungen und das kollektive Gedächtnis der Stadt», *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, ns.64-65 (2008-2009).

232 Heike Krause, *Mauern um Wien. Die Stadtbefestigung von 1529 bis 1857* (Viena: Phoibos, 2014).

233 James Reston, *Defenders of the Faith. Charles V, Suleyman the Magnificent, and the Battle for Europe, 1520-1536* (Nueva York: Penguin Press, 2009).

234 Herbert Karner, Ingrid Ciulisová y Bernardo J. García, eds., *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism* (Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2014).

235 Rubén Sáez, *El sitio de Viena, 1529* (Zaragoza: HRM, 2013).

236 Xavier Selles, «El primer asedio turco a Viena en la literatura española», en *Fernando I, un infante español Emperador*, ed. Ángeles Moreno y Karl Friedrich Rudolf (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003).

237 Pedro García, Roberto Quirós y Cristina Bravo, eds., *Antemurales de la fe. Conflictividad confesional en la Monarquía de los Habsburgo, 1516-1714* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Ministerio de Defensa, 2015).

238 Borja Franco y Francisco J. Moreno, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)* (Madrid: Catedra, 2019).

239 José Julio García, «Entre el miedo y la curiosidad: tendencias y variantes en la imagen europea del turco durante los siglos XV y XVI», en *Fiesta y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, ed. Rosario Camacho, Eduardo Asenjo y Belén Calderón (Málaga: Universidad de Málaga, 2012), 231-260.

240 James G. Harper, ed., *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750. Visual Imagery before Orientalism* (Farnham: Ashgate, 2011).

241 Charlotte Colding, *Images of Islam, 1453-1600: Turks in Germany and Central Europe* (Londres: Routledge, 2014).

vinculadas a exposiciones con magníficos catálogos. En este sentido podemos enumerar, por ejemplo, *Die Türken kommen!*, organizada en Coblenza en 2006²⁴²; *Europa und der Orient: 800-1900*²⁴³; o *The Sultan World*, que se celebró en Bruselas y Cracovia en 2015²⁴⁴. El Kunsthistorisches Museum vienes también ha servido como escenario para muestras dedicadas a esta temática, como *Occident and Crescent Moon. The Ottoman Orient in Renaissance Art*²⁴⁵; la moda orientalizante ha estado presente, igualmente, en otras de sus exhibiciones temporales dada la importancia de sus fondos artísticos en este sentido²⁴⁶.

Los estudios monográficos sobre las representaciones visuales del asedio de Viena son prácticamente inexistentes, por lo que para conocerlas en profundidad resulta necesario acudir a fichas catalográficas. Así ocurre en el caso de una pieza tan brillante como la medalla acerca de la batalla de Móhacs atribuida a Christoph Fuessl —el choque bélico, aunque anterior al tema aquí estudiado, fue vital para los intereses otomanos al provocar el hundimiento de Hungría y, con en ello, despejarles el paso hacia la anhelada «Manzana de oro» vienesa—; la vemos analizada, por ejemplo, en catálogos como *Kaiser Ferdinand I. 1503-1564*, fruto de una muestra en el Kunsthistorisches Museum; se trata de una publicación de gran relevancia al analizar —como iremos citando— grabados, medallas, armaduras o dibujos²⁴⁷. Igualmente se exhibió en las muestras que, dedicadas a María de Hungría, pudieron verse en Utrecht y Hertogenbosch²⁴⁸, al igual que en Budapest²⁴⁹. Por lo que respecta a las imágenes estrictas del asedio de 1529 probablemente las más estudiadas hayan sido las estampas, especialmente en el caso de la espectacular composición circular debida a Beham y Medelmann; así lo hicieron, por ejemplo, Seipel en el citado catálogo fruto de la exposición que comisarió sobre Fernando I²⁵⁰, Eckhardt, Gieseler y Sievernich²⁵¹, o Marías y Pereda²⁵². Igualmente se le han dedicado artículos²⁵³, y también aparece en la gran recopilación de estampas germánicas sistematizado por especialistas como Geisberg²⁵⁴. La xilografía más convencional debida al buril de Schon

242 Beate Dorfey y Mario Kramp, eds., *Die Türken kommen!* (Coblenza: Mittelrhein Museum, 2006).

243 Ulrich Eckhardt, Henrich Gieseler y Gereon Sievernich, eds., *Europa und der Orient: 800-1900* (Berlín: Berliner Festspiele, 1989).

244 Robert Born, Michal Dziewulski y Guido Messling, eds., *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art* (Bruselas: Bozar, 2015).

245 Guido Messling, ed., *Occident and Crescent Moon. The Ottoman Orient in Renaissance Art. An Itinerary through the Collections of the Kunsthistorisches Museum Vienna* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 2015).

246 Seipel, *Wir send helden*.

247 Wilfried Seipel, ed., *Kaiser Ferdinand I. 1503-1564* (Viena: Kunsthistorisches Museum-Skira, 2003).

248 Bob van den Boogert y Jacqueline Kerkhoff, dirs., *Maria van Hongarije. Konigin tussen keizers en kunstenaars, 1505-1558*. (Hertogenbosch: Noordbrabants Museum, 2003).

249 Orsolya Romhanyi, Beatrix F. Spekner y Eniko Rethelyi, eds., *Mary of Hungary. The Queen and Her Court 1521-1531* (Budapest: Museo de Historia de Budapest, 2005).

250 Seipel, *Kaiser Ferdinand I.*

251 Eckhardt, Gieseler y Sievernich, *Europa und der Orient*.

252 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*.

253 Günter Dürriegl, «Die Rundansicht des Niklas Meldemann zur ersten Belagerung Wiens durch die Türken im Jahre 1529-Interpretation und Deutung», en *Studien 79/80 aus dem Historischen Museum der Stadt Wien*, ed. Robert Waissenberger (Viena: 1980), 91-126.

254 Geisberg y Strauss, *The German single-leaf woodcut*.

también estuvo presente, por ejemplo, en las muestras dirigidas por Seipel o Eckhardt, Gieseler y Sievernich²⁵⁵. Otras estampas de influencia bíblica, como las apocalípticas presentes en las traducciones novotestamentarias de Lutero, las ha analizado Travis en un artículo ciertamente interesante²⁵⁶. En cuanto a las representaciones impresas de las «atrocidades turcas», éstas han llamado la atención de muchos especialistas por su espectacularidad y crudeza —además de los ya citados, podríamos referir aquí a Bohnstedt²⁵⁷ o Von Plessen²⁵⁸—, al igual que en el caso de los lansquenets²⁵⁹. Algunas otras piezas artísticas también han motivado pequeños análisis en fichas catalográficas como, por ejemplo, los dibujos de Beham y Huber²⁶⁰, los retratos de los principales protagonistas de la contienda²⁶¹ o los distintos tipos de acuñaciones²⁶², al igual que las escenas en relieve que decoran las tumbas de Niklas von Salm²⁶³ o las copas celebrativas que han llegado hasta nosotros²⁶⁴. La campaña danubiana de 1532 fue igualmente motivo de recreaciones plásticas, con ejemplos de remarcable calidad como las xilografías de Erhard Schön o Ostendorfer²⁶⁵.

Entre todas las acciones bélicas aquí estudiadas la *Jornada de Túnez de 1535* ha sido, indiscutiblemente, la que acabó propiciando un mayor número de aproximaciones desde el mundo académico; y es que el oponente más formidable al que tuvo que oponerse Carlos V en su anhelo por lograr la monarquía universal fue el Imperio otomano y su máximo dirigente, Solimán el Magnífico. Así, y además de las obras ya citadas, el pulso entre estas potentes entidades políticas y culturales

255 Seipel, *Kaiser Ferdinand I*; Eckhardt, Gieseler y Sievernich, *Europa und der Orient*.

256 Jourden Travis, «Gog at Vienna: Three Woodcut Images of the Turks as Apocalyptic Destroyers in Early Editions of the Luther Bible», *Journal of the Bible and its Reception*, ns. 3-6 (2016): 255-277.

257 John Bohnstedt, «The Infidel Scourge of God: The Turkish Menace as Seem by German Pamphleteers of the Reformation Era», *Transactions of the American Philosophical Society*, ns. 58-59 (1968): 1-58.

258 M^a Louise von Plessen, *Idee Europa. Entwürfe zum "Ewigen Frieden"* (Berlín: Deutschen Historischen Museums, 2003).

259 Reinhard Bauman, *Georg von Frundsberg. Der Vater der Landsknechte* (Múnich: Süddeutscher Verlag, 1984); Friedrich Blau, *De Deutschen Landsknechte* (Essen: Phaidon, 2008); Tobias Güthner, Achrim Riether y Freyda Spira, *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance* (Múnich: Staatliche Graphische Sammlung, 2009); Kveta Krizová y David Junek, *Gemäldegalerie der Grafen von Hohenems* (Policka: Städtisches Museum und Galerie, 1999); Key Moxey, «Lansquenets mercenarios y la "vara de Dios"», en Marias y Pereda, *Carlos V. Las Armas*.

260 Checa, *Carolus*; Marias y Pereda; *Carlos V. Las Armas*; Seipel., *Kaiser Ferdinand I*.

261 Geisberg y Strauss, *The German single-leaf woodcut*; Portús, *El linaje del Emperador*; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*.

262 Messling, *Occident and Crescent Moon*; Ángeles Moreno y Karl Friedrich Rudolf, coms., *Fernando I, un infante español Emperador* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003); Öhlinger, *Wien Zwischen den Türkenkriegen*; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*.

263 Suzanne Bäumlner, Evamaria Brockhoff y Michael Henker, *Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg* (Augsburgo: Haus der Bayerische Geschichte, 2005); Möhring, *Türkisches Wien*; Pinczolits, *Ferdinand I*; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*.

264 Dyck Syndram, Yvonne Wirth y Iris Wagner, eds., *Luther und die Fürsten* (Dresde: Staatlichen Kunstsammlungen, 2017); Hugh Taith, *Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. II: The Silver Plate* (Londres: British Museum, 1988).

265 Bartrum, *German Renaissance Prints*; Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*; Gertrude Buttlar, *Katalog des Stadtmuseums Wiener Neustadt* (Wiener Neustadt: Stadtmuseums Wiener Neustadt, 1995); Silvano Cavazza, *Divus Maximilianus. Una contea per i goriziani* (Goritzia: Edizione Della Laguna, 2002); Gertrude Gerhartl, *Die Niederlage der Türken am Steinfeld 1532* (Viena: Militärhistorische Schriftenreihe, 1974); Elisabeth Scheicher, *Historia heráldica y origen de la nobleza de los Austrias*. (Madrid: Patrimonio Nacional-Ediciones Grial, 1996).

ha propiciado la aparición de sólidos estudios como los de Vincent²⁶⁶, Duchart²⁶⁷, Petritsch²⁶⁸, Lafaye²⁶⁹, Martínez²⁷⁰ o Crowley²⁷¹. A esta rivalidad declarada había que sumar, además, la amenaza de la piratería berberisca: corsarios como Barbarroja o Dragut sembraron el terror en las costas del Mediterráneo Occidental, fenómeno que dada su intensidad e impacto ha sido estudiado por Sola²⁷², Mafrici²⁷³ o Laborda²⁷⁴. La importancia de este conflicto, unido al hecho de que las relaciones entre España y el Norte de África sigue siendo un tema controvertido en la actualidad, viene facilitando que en los últimos años numerosos historiadores hayan focalizado su atención en estas cuestiones, como podemos ver en el caso de Ricard²⁷⁵, Morales Oliver²⁷⁶ o Rumeu de Armas²⁷⁷. También, como veremos, la política mediterránea ocupó un importante lugar en la geoestrategia carolina, fundamentalmente durante las décadas de los treinta y cuarenta, para posteriormente ceder en importancia ante el problema protestante y la eterna guerra con Francia, como bien demostró Palacio Atard²⁷⁸. La ambivalencia, contrariedades y alto coste de esta estrategia —en general entendida como bastante errática— la analizan en profundidad y desde diferentes ópticas autores como Rodríguez²⁷⁹, Alonso Acero²⁸⁰, Samper²⁸¹, Malcolm²⁸², Carande²⁸³ o Gómez²⁸⁴. Además, la política de «presidios» aislados y pactos con gobernantes locales

266 B. Vincent, «Charles Quint, François I et Soliman», en Martínez, *Carlos V y la quiebra*, 533-539.

267 Henri Duchart, «Túnez, Argel, Jerusalén: la política mediterránea de Carlos V», en *Carlos V/Karl V*, coord., Alfred Kokler (Madrid-Viena: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V- Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2001), 515-520.

268 Ernst D. Petritsch, «La problemática de la resistencia continental frente al Imperio Otomano» en Kohler, *Carlos V/ Karls V*, 499-514.

269 Jacques Lafaye, *Sangrientas fiestas del Renacimiento. La era de Carlos V, Francisco I y Solimán* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

270 Fernando Martínez, *La Guerra del Turco. España contra el Imperio otomano. El choque de dos gigantes* (Madrid: Edaf, 2010).

271 Roger Crowley, *Imperios del Mar* (Barcelona: Ático de los Libros, 2013).

272 Emilio Sola, *Un Mediterráneo de piratas: corsarios, renegados y cautivos* (Madrid: Tecnos, 1988).

273 Mirella V. Mafrici, *Mezzogiorno e pirateria nell'età moderna (secoli XVI-XVIII)* (Salerno: Universidad de Salerno, 1995).

274 Juan Laborda, *En guerra con los berberiscos. Una historia de los conflictos en la costa mediterránea* (Madrid: Turner, 2018).

275 Robert Ricard, «Le problème de l'occupation restreinte dans 'Afrique du Nord (XV-XVIII siècles)», *Annales d'Histoire Economique et Social*, n.8 (1938): 426-437.

276 Luís Morales, «El testamento de la reina Isabel y su reflejo en África», *Archivos del Instituto de Estudios Africanos*, n.11 (1958): 7-21.

277 Antonio Rumeu, «Los reinos hispánicos y la hegemonía en África», *Archivos del Instituto de Estudios Africanos*, n.11 (1958): 21-31.

278 Vicente Palacio, «Carlos V y el Turco», en Fernández, *El imperio de Carlos V*.

279 María J. Rodríguez, «¿Carolus Africanus?: el Emperador y el Turco», en Martínez, *Carlos V y la quiebra*, 487-532.

280 Beatriz Alonso, «El norte de África en el ocaso del Emperador (1549-58)», en Martínez, *Carlos V y la quiebra*, 387-414.

281 Marcos Samper, *A galeras a remar. La vida cotidiana en las galeras españolas de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Guadarramistas, 2016).

282 Noal Malcolm, *Agentes del Imperio. Caballeros, corsarios, jesuitas y espías en el Mediterráneo del siglo XVI* (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016).

283 , *Carlos V y sus banqueros*.

284 Luís J. Ramos, «El primer gran secuestro de metales, procedentes del Perú, a cambio de juros, para costear la empresa de Túnez», *Anuario de Estudios Americanos*, n.32 (1975): 217-278.

nunca fue realmente efectiva —según evidencian Bravo Caro²⁸⁵ o Jiménez Estrella²⁸⁶—, problemas a los que aún cabía sumar la gran cantidad de obras y fortificaciones que tuvieron que alzarse en las costas levantinas ante las frecuentes *razias* piratas —Cámara²⁸⁷, Vidal²⁸⁸ o Pardo²⁸⁹.

Más allá de las cuestiones políticas y militares, durante los últimos años las actuales propuestas historiográficas han abierto sendas novedosas en este campo de investigación. Por un lado, la publicación de estudios procedentes del mundo islámico viene propiciando una visión radicalmente distinta al analizar el conflicto «desde el otro lado» —Kumrular²⁹⁰, Necipoglu²⁹¹—; por otro, varios investigadores occidentales han centrado su labor en conocer la historia del Imperio otomano, como Merriman²⁹² o Veinstein²⁹³. Dentro del panorama historiográfico español también se atiende a campos recientemente abiertos como el análisis de las relaciones culturales entre ambos lados del Mediterráneo, evidente en las publicaciones de Alonso Acero²⁹⁴ o en el libro de Carrasco Urgoiti *El Moro Retador y el Moro Amigo*²⁹⁵, cercano a la antropología cultural. Lugar principal ocupa el investigador del CSIC Miguel Ángel de Bunes Ibarra quien, además de sesudas investigaciones sobre aspectos culturales y políticos²⁹⁶, también ha publicado ediciones críticas de fuentes originales vinculadas a la campaña tunecina —tan importantes para los historiadores— en los casos de López de Gómara²⁹⁷ y, en fecha más cercana, Perrenin y Guldin²⁹⁸. En este sentido también cabe referir aquí la publicación por parte de Mercedes Trascaras del *De bello Africo* del culto cronista imperial Juan Ginés de Sepúlveda²⁹⁹.

285 Juan J. Bravo, «Túnez y el sistema de presidios en el Mediterráneo», en *La Tunisie et le Méditerranée Occidentale à l'époque moderne: acteurs, enjeux et représentations*, ed. R. Carrasco, R. Bahri y M.Á. de Bunes (Montpellier: en prensa, 2006).

286 Antonio Jiménez, «Los Mendoza y la Proveduría General de Armadas y Presidios norteafricanos: servicio nobiliario y función militar en el marco geopolítico mediterráneo (1535-58)», *Revista de Historia Militar*, n.95 (2004): 123-155.

287 Alicia Cámara, «Las fortificaciones de Carlos V», en Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 123-138.

288 José J. Vidal, «La defensa del reino de Mallorca en la época de Carlos V», en Martínez, *Carlos V y la quiebra*, 541-590.

289 Juan F. Pardo, *La defensa del imperio: Carlos V, Valencia y el Mediterráneo* (Madrid: Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001).

290 Özlem Kumrular, *El duelo entre Carlos V y Solimán el Magnífico (1525-35)* (Estambul: Isis, 2005).

291 Gülru Necipoglu, «Sulëyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry», *The Art Bulletin*, vol. 3, n.71 (1989): 401-427; «Solimán el Magnífico y la representación del poder: la rivalidad entre los Otomanos, los Habsburgo y el papado», en Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 43-72.

292 Roger B. Merriman, *Solimán el Magnífico, 1520-1566* (México: Espasa Calpe, 1946).

293 Gilles Veinstein, *État et société dans l'Empire Ottoman, XVI-XVIII siècles. La terre, la guerre et les communautes* (Hampshire: Aldershot, 1994).

294 Beatriz Alonso, *Sultanes de Berbería en tierras de la Cristiandad. Exilio musulmán, conversión y asimilación en la Monarquía Hispánica (siglos XVI y XVII)* (Barcelona: Bellaterra, 2006).

295 María Soledad Carrasco, *El Moro Retador y el Moro Amigo. Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos* (Granada: Universidad de Granada, 1996).

296 Miguel Á. de Bunes, *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad* (Madrid: CSIC, 1989); *Los Barbarroja. Corsarios del Mediterráneo* (Madrid: Aldebarán, 2004).

297 Miguel Á. de Bunes y Nora Edith Jiménez, *Guerras del Mar del Emperador Carlos V* (Madrid: Sociedad Estatal para los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000).

298 Rubén González y Miguel Á. de Bunes, *Túnez 1535. Voces de una campaña europea* (Madrid: Polifemo, 2017).

299 Mercedes Trascaras, *Io. Genesii Sepulvedae. De bello Africo* (Madrid: UNED, 2005).

En cuanto a las consecuencias artísticas de la *Jornada* norteafricana, existe un número muy limitado de aproximaciones amplias atendiendo a una perspectiva integral. Así, y desde el que publicó Voigt en 1872³⁰⁰, únicamente se han realizado un par de estudios de carácter general, pero de extensión y formato menos ambicioso al tratarse de artículos. En este sentido resulta obra de referencia la aportación de Deswarte-Rosa, que vio la luz bajo el título «L'expédition de Tunis (1535): images, interprétations, répercussions culturelles»³⁰¹. Este artículo incide en la importancia de la campaña de Túnez para la generación de la iconografía carolina, mucho más significativa en este sentido que en cuanto a sus resultados políticos reales. También atiende a la imagen del triunfo, establecida formalmente en las entradas italianas para tener una repercusión permanente en todos los programas artísticos y decorativos posteriores en honor de Carlos V, pasando a ser una constante en la representación habsbúrgica. El éxito militar se difundiría, además, a través de relaciones escritas y crónicas, acompañadas en muchos casos con grabados de vistas o retratos de los protagonistas. A partir de este primer momento se desarrolló un amplísimo programa, usando todas las artes y posibilidades de lenguaje; así, la autora afirma que a nivel histórico y alegórico la victoria se mostró como una nueva Cruzada o Guerra Púnica. Para hacerlo posible fueron usados el lenguaje narrativo —especialmente a través de las crónicas y los tapices—, y también la mitología o la emblemática tuvieron su espacio, con un *topos* fundamental como fue el de las columnas de Hércules. Más allá de estas representaciones oficiales, las campañas contra el Islam propiciaron la aparición de una moda «a la turquesca» en toda Europa, además de facilitar sinergias culturales entre los dos mundos. Otro estudio reciente y de gran significación es el firmado por González García bajo el título «<Pinturas Tejidas>. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)»³⁰². El texto coincide con el anterior en que la acción bélica tuvo una mayor resonancia artística que política, al producir un amplio abanico de imágenes; en este sentido dedica una parte importante de su contenido a analizar la serie de tapices, pero también repasa las crónicas escritas, grabados, monedas, armas, platería, pinturas... así como las entradas triunfales en Italia. Se trata, pues, de una importante aportación, al ofrecer de forma abreviada una visión general de todo este programa plástico. Además el mismo autor retomaría el tema en otros estudios posteriores³⁰³. También podríamos hacer aquí referencia a un trabajo conjunto titulado *Túnez 1535*³⁰⁴, en el que se recoge una miscelánea de

300 Georg Voigt, *Die Geschichtschreibung über den Zug Karl's V. gegen Tunis (1535)* (Leipzig: Hirzel, 1872).

301 Sylvie Deswarte-Rosa, «L'expédition de Tunis (1535): images, interprétations, répercussions culturelles», en *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*, cords. Bartolomé Benassar y Robert Sauzet (París: Honoré Champion Editeur, 1998), 75-132.

302 Juan Luís González, «Pinturas tejidas». La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)», *Reales Sitios*, t. XLIV, n. 17 (2007): 24-47.

303 Juan Luís González, «Minerva en el telar. Iconografía cruzada y tapicerías ricas, de Troya a Lepanto», en García, Quirós y Bravo, *Antemurales de la fe*, 59-75.

304 Alfredo Alvar y José I. Ruíz, *Túnez, 1535* (Madrid: CSIC, 2010).

textos centrados en diferentes aspectos de la campaña carolina, pero interesante sobre todo por el importante material gráfico que aporta.

El conjunto artístico más analizado ha sido la deslumbrante serie de paños de *La conquista de Túnez*—como no podía ser de otra manera—. Ya a finales del siglo XIX y principio del XX se realizaron estudios importantes, como el del francés Houdoy³⁰⁵, o el ya citado acerca de las colecciones reales de paños ricos firmado por Sánchez Cantón y Elías Tormo³⁰⁶. El interés se mantuvo con posterioridad como reflejan dos artículos publicados en la revista de Patrimonio Nacional *Reales Sitios*; en primer lugar, en 1968, el ya citado de Junquera —recoge interesantes referencias al encargo, transcribe parte de los textos que acompañan a los paños y, además, los compara con otros de temática clásica y bélica—³⁰⁷ y, ya en la década de 1980, por De Carlos³⁰⁸. El trabajo de mayor profundidad realizado acerca del conjunto es, indiscutiblemente, la monografía que Horn dedicó a su diseñador³⁰⁹. Titulada *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and His Conquest of Tunis: Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, se presenta en dos monumentales volúmenes, complementados con un importante material gráfico. Su autor incide en la importancia del flamenco como pintor de Corte y en la propia serie de tapices y sus cartones. De esta forma analiza el estilo del artista —definido por un clasicismo monumental— que llega a su máximo desarrollo en esta serie de cartones, así como sus vínculos con Pieter Coecke van Aelst. A nivel internacional también es necesario citar distintas exposiciones donde los tapices aquí estudiados tuvieron papel protagonista. Así, en el año 2000 se celebró una muestra en el Kunsthistorisches Museum de Viena —institución que atesora los cartones trazados por Vermeyen— en cuyo catálogo se estudian la campaña bélica, el trabajo artístico realizado por el flamenco y también la copia encargada por el archiduque Carlos durante la Guerra de Sucesión³¹⁰. En paralelo se celebró otra exhibición en Bonn y en la misma capital austríaca, en cuya publicación Wener se aproxima igualmente al conjunto textil³¹¹. En 2014 se organizó una exposición en el Metropolitan Museum neoyorquino alrededor de la figura de Coecke van Aelst, destacando su papel como colaborador de Vermeyen³¹², mientras que al año siguiente

305 J. Houdoy, *Tapisseries représentant la conquête de Tunis par l'empereur Charles Quint. Histoire et documents inédits* (Lille:1873).

306 Sánchez y Tormo, *Los tapices de la Casa del Rey*.

307 Junquera, «Las batallas navales».

308 Alfonso de Carlos, «La conquista de Túnez de Carlos V. Según tapices y grabados del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, n. 67 (1981): 25-36.

309 Hendrick Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and His Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 vols. (Doornspijk: Davaco, 1989).

310 Wilfried Seipel, ed., *Der Kriegszug Kaiser Karls V. Gegen Tunis. Kartons und Tapisserien* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 2000).

311 E. A. Werner, «Der Tunisfeldzug Karls V. Und die Tapisserien Willem de Pannemakers nach Kartons von Jan Cornelisz Vermeyen», en *Kaiser Karl V (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*, ed. Jacob Wenzel (Viena: Skira, 2000), 196-205.

312 Elizabeth Cleland, *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry* (Nueva York: Metropolitan Museum of Arts, 2014).

una nueva muestra en la institución vienesa subrayaría la relevancia del conjunto, comisariada en esta ocasión por Schmitz-Von Ledebur³¹³.

En España esta serie de tapices ha sido estudiada en años recientes por varios historiadores, como es el caso del citado De Bunes; el primero de sus textos —realizado en colaboración con Miguel Falomir— se titula «Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez»³¹⁴, cuyas ideas amplió posteriormente en un segundo artículo, «Vermeyen y los tapices de la Conquista de Túnez. Historia y representación»³¹⁵. En ellos insiste en su papel como hito fundamental para la definición de la imagen de poder dinástico de los Austrias; la vía para conseguirlo sería la representación de los hechos a través de un verismo monumental mediante la narración cronológica —similar a una crónica escrita— el realismo geográfico y el complemento de textos explicativos. Todo ello, además, prescindiendo voluntariamente de elementos alegóricos o anticuarios. Igualmente, el mundo de los tapices y su aportación a la magnificencia regia ha despertado el interés de los historiadores integrados en el grupo *MAPA*, destacando la aportación en este sentido de Checa. Así, en su trabajo *Tesoros de la Corona de España* —también consecuencia de una exposición internacional— analiza la importancia de los paños ricos como medio de representación del poder en el Renacimiento, haciendo un recorrido por los grandes encargos de los Reyes Católicos y los Austrias del XVI. Inevitablemente ofrece especial hincapié en la serie de Túnez, analizando su encargo, los contenidos de cada uno de los tapices y las características iconográficas y también formales, pues representan la consagración definitiva de las formas renacentistas en una técnica artística tan vinculada con la tradición medieval³¹⁶; además, el mismo autor se acerca a este conjunto textil en posteriores artículos y capítulos de libro de gran valor científico³¹⁷. Otros destacados investigadores del mismo grupo han hecho igualmente brillantes contribuciones al tema, como es el caso de Zalama³¹⁸, Porras³¹⁹ o Pascual³²⁰ —profesores de la Universidad de Valladolid—.

313 Katja Schmitz-von Ledebur, ed., *Kaiser Karl V. erober Tunis. Dokumentation eines Kriegszuges in Kartons und Tapisserien* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 2015).

314 Miguel Á. de Bunes y Miguel Falomir, «Carlos V, Vermeyen y los tapices de Túnez», en *Carlos V, europeísmo y universalidad*, ed. Francisco Sánchez-Montes y Juan Luis Castellano (Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001): 243-257.

315 Miguel Á. de Bunes, «Vermeyen y los tapices de la Conquista de Túnez. Historia y representación», en García, *La imagen de la guerra*, 95-134.

316 Checa, *Tesoros de la Corona*.

317 Fernando Checa, «Imágenes de otros mundos: turcos y moros en varias series de tapices de la Alta Edad Moderna», en *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, ed. Víctor Mínguez y Inmaculada Rodríguez (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2011), 27-50; «The language of triumph: Images of war and victory in two early modern tapestry series», en *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, eds. Fernando Checa y Laura Fernández González (Farnham: Ashgate, 2015), 19-40.

318 Miguel Á. Zalama, «Vestirse para la guerra. Realidad y ficción en las imágenes de la conquista de Túnez», *Potestas*, n.16 (2020): 59-80.

319 M^a Concepción Porras, «Crónicas tejidas. Los tapices de Túnez. De la conquista al mito», en Zalama, *Magnificencia y arte*, 185-201.

320 Jesús F. Pascual, «"Por que vean y sepan cuánto es el poder y grandeza de nuestro Príncipe y Señor". Imagen y poder en el viaje de Felipe II a Inglaterra y su matrimonio con María Tudor», *Reales Sitios*, n.1987 (2013): 6-25.

Según veremos, y aunque la imagen de la conquista norteafricana se vinculó desde muy pronto a las referidas colgaduras nobles, con posterioridad a la campaña se realizaron un potente número de obras en gran variedad de técnicas y formatos. En el campo de la pintura, por ejemplo, la resonancia del triunfo imperial propició que se representase en varios ciclos de fresco —bastante conocidos en la actualidad— especialmente en espacios palatinos en Italia³²¹ y España, donde destaca el caso del Peinador de la Reina de la Alhambra granadina cuyos murales han sido analizados por López Torrijos³²² o Lillo Carpio³²³—quien establece paralelismos a partir de su concepción geográfica con Vermeyen y sus trabajos preparatorios para los tapices—entre otros³²⁴.



Fig. 9. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Jodocus de Vos (tejido): *Búsqueda de alimento para los animales*, 1712-1721, lana, seda e hilo metálico; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. TX/9 (detalle).

321 Peter Barber y Tom Harper, *Magnificent Maps. Power, Propaganda and Art* (Londres: The British Library, 2010); Joana Barreto, «Le frise marine entre Naples, Florence et Rome: una approche du palais Orsini a Anguillara Sabazia», en *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, dirs. Antonella Fenich y Annick Lemoine (París: Somogy Éditions d'Art, 2016), 73-92; Molly Bourne, «Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua», *Imago Mundi*, n. 51 (1999): 51-82; Francesca Fiorani, «Cycles of Painted Maps in the Renaissance», en *The History of Cartography*, ed. David Woodward, vol. 3 (Chicago: Universidad de Chicago, 2017), 803-835; Lucia Fornari y Nicola Spinosa, eds., *I Farnese. Arte e Collezionismo* (Parma: Electa, 1995); Frederick Hartt, *Giulio Romano* (Nueva York: Hacker Art Books, 1981); Nuria Martínez, «La perpetuación de una victoria efímera: las pinturas murales de la batalla de Túnez en Marmirolo, Anguillara Sabazia y Granada», *Eikón Imago*, n. 15 (2020): 133-158.

322 Rosa López, «Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador», en *Carlos V y la Alhambra*, ed. Pedro A. Galera (Granada: Junta de Andalucía, 2000), 107-129.

323 Martín Lillo, «Consideraciones sobre el realismo geográfico de las pinturas sobre la conquista de Túnez existentes en la Casa Real Vieja de la Alhambra», *Papeles de Geografía*, n. 28 (1998): 55-75.

324 Eduardo Blázquez, «El Peinador de la Reina de La Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.25 (1994): 11-24; Nicole Dacos, «Julio y Alejandro. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina», en *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, ed. David García (Granada: Universidad de Granada, 2019), 95-122.

A nivel gráfico, también es necesario hablar de las estampas y grabados: escenas de conquista —desde las más sencillas a la trazadas por Hogenberg³²⁵ según los modelos de Vermeyen—, efigies de los contendientes³²⁶, mapas y vistas urbanas³²⁷... Otro medio tradicionalmente usado para la difusión de mensajes persuasivos fue la numismática en forma de medallas y monedas, estudiadas por Cayón y Castán en su catálogo de monedas históricas³²⁸, Almagro³²⁹, Donati³³⁰, Urrea³³¹ o Sandbichler y Zeleny³³². Este tipo de soporte fue ideal para las representaciones clasicistas, también comunes en piezas de joyería y platería. Natalia Horcajo, en su artículo «La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI»³³³, nos muestra diversas piezas de claro gusto anticuario y vinculadas a la *Jornada* de Túnez; por su parte, los trabajos de Amelia Lopez-Yarto³³⁴ evidencian como el tema fue una constante en la decoración de lujosas vajillas. Pero el arte del metal ideal para definir la imagen marcial de los monarcas era el de las armas y armaduras, pues el excepcional virtuosismo técnico alcanzado por los fuegos de los Leoni o los Helmschmid era capaz de transmutar a sus portadores en auténticos héroes clásicos dignos de *La Ilíada* o *La Eneida*. Carlos V fue un gran mecenas de estos creadores, como podemos ver en los textos —ya citados— del Conde de Valencia de Don Juan³³⁵, Granscay —quien pudo estudiar el *Inventario Iluminado* de la colección imperial redactado y ilustrado en el mismo siglo XVI—³³⁶, Phyr y Godoy³³⁷, Soler del Campo³³⁸, Rodríguez³³⁹, Capucci³⁴⁰...

El éxito imperial frente a Barbarroja fue celebrado de forma inmediata con grandes entradas conmemorativas en Italia; hay que tener presente que las galeras

325 González, *Pinturas tejidas*; Ursula Mielke y Ger Luijten, eds., *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Frans Hogenberg Broadshets Plates* (Ouderkerk aan den IJssel: Sound & Vision, 2009), 3-14; Páez, *Los Austrias. Grabados*.

326 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*; Deswarte-Rosa, *L'expédition de Tunis*; Miguel Falomir, ed., *El retrato en el Renacimiento* (Madrid: Museo del Prado, 2008); Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*; Páez, *Los Austrias. Grabados*.

327 Juan B. Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones hispánicas de Túnez (s. XVI-XIX)* (Madrid: Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1991).

328 Juan R. Cayón y Carlos Castán, *Monedas españolas desde los visigodos hasta el quinto centenario del Descubrimiento y las medallas de proclamación* (Madrid: Jano, 1991).

329 Martín Almagro, coord., *Medallas españolas* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2005).

330 Valentino Donati, *Pietre dure e medaglie del Rinascimento* (Ferrara: Belriguardo, 1989).

331 Urrea, *Los Leoni*.

332 Veronika Sanblicher y Karin Zeleni, coms., *A II' antica* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 2011).

333 Horcajo, *La imagen de Carlos V*.

334 Amelia López-Yarto y M^a Carmen Heredia, «Los triunfos del Emperador en las artes del metal», en *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II* (Madrid: CSIC, 1999), 363-375; López-Yarto, *Escenas de guerra*.

335 Conde de Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo; Armas y Tapices de la Corona de España* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1902).

336 Stephen V. Granscay, «The illustrated inventory of the arms and armor of Emperor Charles V», en *Homenaje a Rodríguez Moñino* (Madrid: Castalia, 1966), 205-211.

337 Phyr y Godoy, *Heroic Armor*.

338 Soler, *El arte del poder*.

339 M^a Isabel Rodríguez, «Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid», *Gladius*, n. 22 (2002): 235-270.

340 Roberto Capucci, ed., *Roben wie Rüstungen. Mode in stahl und seide einst und heute* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 1990).

corsarias habían puesto su punto de mira preferente en las costas de Nápoles, Sicilia y el litoral español, por lo que no es extraño que como agradecimiento Carlos V fuera recibido en Mesina, Nápoles, Roma, Florencia o Siena con antiquizantes fastos triunfales. La trascendencia de estas ceremonias ha llevado a la redacción de una importante bibliografía debida en gran parte a autores italianos, tanto en forma de análisis globales —Romano³⁴¹, Visceglia³⁴²— como de estudios particulares, especialmente en los casos de Sicilia —Torrisci³⁴³, Fagiolo³⁴⁴, Pugliatti³⁴⁵—, el reino partenopeo —Di Stefano³⁴⁶, Toscano³⁴⁷—, Florencia —Gianneschi³⁴⁸, Cazzato³⁴⁹ y el francés Plaisance³⁵⁰—y, sobre todo, Roma —Ossat³⁵¹, Madonna³⁵², Fagiolo³⁵³—. Según ya hemos referido el aprecio por estas manifestaciones de arte efímero viene creciendo durante los últimos años, como muestran las publicaciones de Strong³⁵⁴, Chastel³⁵⁵ o Mitchell³⁵⁶, que se centra en analizar las grandes entradas triunfales de gobernantes extranjeros en la Italia renacentista. En España este tema ha sido tratado, entre otros, por Checa³⁵⁷, Marta Carrasco³⁵⁸ o Morales³⁵⁹.

Por su parte, la batalla de Mühlberg y la guerra de Carlos V contra los príncipes protestantes germanos ha inspirado igualmente multitud de estudios y publicaciones. Su importancia para Alemania es evidente dada la ingente producción

341 Giacinto Romano, *Luigi Gonzaga de Borgoforte: Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia* (Milán: Hoepli, 1892).

342 M^a Antonietta Visceglia, «Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi», en Martínez, *Carlos V y la quiebra*, vol. 2, 133-172.

343 N. Torrisci, «Nella Sicilia de Carlo V», *Sicolorum Gymnasium*, n.2 (1958): 270-288.

344 Marcello Fagiolo y Maria Luisa Madonna, «Il “Teatro del Sole”. La rifondazione di Palermo nel’500 e l’idea della città barroca» (Roma: Officina, 1981).

345 Vincenzo Pugliatti, «Il passaggio di Carlo V», en *Carlo V a Messina* (Mesina: Provincia Regional de Mesina, 1990).

346 Roberto Di Stefano y Silvana Di Stefano, «Il potere del spazio nella Napoli cinquecentesca», en *Napoli del ‘500 e la Toscana del Medici*, ed. Adelaida Cirillo (Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1980).

347 Tobia Toscano, «Le Muse e i Colossi: apogeo e tramonto dell’umanesimo político napoletano del “trionfo” de Carlo V», en Martínez, *Carlos V y la quiebra*, vol. 3, 301-309.

348 M. Gianneschi y C. Sodini, «Urbanistica e política durante il principato de di Alessando de Medici 1532-1537», *Storia della città* (1979): 5-34.

349 V. Cazzato, «Vasari e Carlo V: l’ingresso triunfal a Firenze del 1536», en *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografía artistica*, ed. Gian Carlo Garfagnini (Florencia: Leo S. Olschki, 1985).

350 Michel Plaisance, «L’entrée de Charles Quint à Florence en 1536: les témoignages croisés d’Anton Francesco Grazzini et de Giorgio Vasari», en *L’actualité e sa mise en écriture aux XVe-XVIe et XVIIe siècles*, eds. Danielle Boillet y Pierre Civil (París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005), 109-120.

351 Guglielmo De Angelis d’Ossat, «Gli archi trionfali ideati del Peruzzi per la venuta a Roma di Carlo V», *Capitolium*, n. 18 (1943): 287-294.

352 Maria Luisa Madonna, «El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de reconstrucción de las ciudades», en Morales, *La fiesta en la Europa*, 119-153.

353 Marcello Fagiolo, coord., *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870* (Turín: Brossura, 1997).

354 Strong, *Arte y Poder*.

355 André Chastel, «Les entrées de Charles Quint en Italie», en Jacquot, *Fêtes et cérémonies*.

356 Mitchell Bonner, *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1404-1600)* (Florencia: Olschki, 1986).

357 Checa, «La entrada de Carlos V»; «Artificio y lenguaje clasicista en la Florencia medicea: Carlos V y el arte florentino del siglo XVI», *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, n. 15 (1981).

358 Marta Carrasco, «Carlos V en Roma: el triunfo de un nuevo Escipión», en Checa, *Carolus*, 80-101.

359 José Miguel Morales, «El viaje triunfal de Carlos V por Sicilia tras la victoria de Túnez», *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, n. 7 (2015): 97-111.

científica que la viene tratando desde hace más de cien años —Lenz³⁶⁰, Heidrich³⁶¹— hasta la reciente actualidad —Wieland³⁶²—; de la misma forma se ha atendido a la campaña danubiana de 1546³⁶³ y, en general, el conflicto está presente en los diferentes trabajos acerca de la Reforma, los lansquenets o la política teutona durante la Edad Moderna³⁶⁴. Además, sus consecuencias plásticas vienen ocupando un papel reseñable en importantes exposiciones³⁶⁵. Otras escuelas historiográficas también han puesto su mirada en ella, tanto la anglosajona —desde la ya clásica *A History of the Art of War in the Sixteenth Century* hasta relecturas actuales como la firmada por Whaley³⁶⁶—, como la francesa³⁶⁷, italiana³⁶⁸ y, por supuesto, española. En nuestro país se han atendido multitud de aspectos, empezando por la edición de fuentes —desde el *CODOIN* a artículos en revistas³⁶⁹ o medios digitales³⁷⁰—, pasando por los exclusivamente militares de la *Guerra de Alemania*³⁷¹, hasta sus consecuencias en el campo de la política y la dinámica interna de la Casa de Austria³⁷².

360 Max Lenz, *Die Schlacht bei Mühlberg. Mit neuen Quellen* (Gotha: 1879).

361 Paul Heidrich, *Karl V. und die deutschen Protestanten am Vorabend des Schmalkaldischen Krieges* (Frankfurt: 1912).

362 Held Wieland, *1547. Die Schlacht bei Mühlberg/ Elbe. Entscheidung auf dem Wege zum albertinischen Kurfürstentum Sachsen* (Leipzig: Sax-Verlag Beucha, 1997); *Die Schlacht bei Mühlberg am 24. April 1547* (Torgau: Asociación Histórica de Torgau, 1997).

363 Alfred Schütz, *Der Donaufeldzug Karls V. in Jahre 1546* (Tübingen: 1930).

364 Siegfried Fiedler, *Taktik und Strategie der Landsknechte 1500-1650* (Augsburgo: Bechtermünz, 2002); Franz Günther, *Der Deutsche Bauernkrieg* (Darmstadt: De Gruyter, 1975); Georg Ortenburg, *Waffen der Landsknechte 1500-1650* (Bonn: Bernhard & Graefe, 1984); Barbara Stollberg-Rilinger, *El Sacro Imperio Romano-Germánico. Una historia concisa* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2020).

365 Ursula Braasch-Schwersmann, Hans Schneider y Wilhelm Ernst Winterhager: *Landgraf Philip der Grosmütigge, 1504-1567. Hessen im Zentrum der Reform* (Marburgo: Ph. C. Schmidt, 2004); Veronika Sanbichler y Thomas Kuster, coms., *Dresden & Ambras. Kunstkammerschätze der Renaissance*. (Innsbruck: Schloss Ambras-Kunsthistorisches Museum, 2012); Walter Heinemeyer y Peter Moraw, eds., *Hessen und Thüringen. Von den Anfängen bis zur Reformation* (Marburgo: Historische Kommission für Hessen, 1992); Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*; Karl Vocelka, Rudolf Leeb y Andrea Cheichl, dirs., *Renaissance und Reformation* (Linz: Amt der Oberösterreichischen Landesregierung, 2010).

366 Charles Oman, *A History of the Art of War in the Sixteenth Century* (Londres: Methuen, 1937); Douglas Miller y Gerry Embleton, *The landsknecht* (Cortez: Osprey, 1976); John H. Richards y Gerry Embleton, *Landsknecht Soldier. 1486-1560* (Cortez: Osprey, 2002); Thomas A. Brady, *German Histories in the Age of Reformation. 1400-1650* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009); Joachim Whaley, *Germany and the Holy Roman Empire*, vol. 1 (Oxford: Oxford University Press, 2012).

367 René Quatrefages, *Los Tercios* (Madrid: Ministerio de Defensa, 1983); *La revolución militar*; Raffaele Puddu, *El soldado gentilhombre. Autorretratos de una sociedad guerrera: la España del siglo XVI* (Barcelona: Argos Vergara, 1984).

368 Stefano Vitali, «A proposito della battaglia di Mühlberg e della guerra Smalcaldica: alcune fonte italiani coeve», *Archivio Storico Italiano*, n. 165 (2007): 57-76.

369 Vicente Cadenas, *Dos años en la vida del emperador Carlos V (1546-1547). Vistos por los embajadores venetos, por sus atribuidas "memorias", y la batalla de Mühlberg por sus propios escritos* (Madrid: Hidalguía, 1988); José M^o García, «Testigo de Mühlberg», *Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, n. 6 (1971): 79-94; Ángel González, *Don Luís de Ávila y Zúñiga, gentilhombre de cámara de Carlos V, comendador mayor de Alcántara, historiador de la guerra de Alemania, embajador de Felipe II, marqués de Mirabel* (Badajoz: Antonio Arqueros, 1930).

370 Luis de Ávila y Zúñiga, *Comentario de la Guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, en el año de 1546 y 1547* (Venecia, 1548), http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/7_2_avila.shtml.

371 Albi, *De Pavia a Rocroi*; Mario Díaz, *Mühlberg 1547. El apogeo de Carlos V* (Madrid: Almena, 2011).

372 Manuel Fernández, «María de Hungría y los planes dinásticos del Emperador», *Hispania*, n. LXXXIII (1961):

Atendiendo a la óptica estrictamente artística los estudios generales son más bien limitados³⁷³, por lo que es necesario incidir aquí en aquellos vinculados a obras o técnicas concretas. En este sentido, evidentemente, ninguna pintura ha llamado tanto la atención de los especialistas como el deslumbrante retrato ecuestre de Tiziano. Así, en primer lugar cabe repasar aquí las distintas publicaciones debidas a la pluma de Fernando Checa; además de las inevitables referencias incluidas en sus estudios acerca tanto del artista³⁷⁴ como de la configuración de la imagen de poder de Carlos V³⁷⁵, el historiador madrileño ha dedicado a este cuadro varios libros específicos. El más destacado sería la monografía titulada precisamente *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*³⁷⁶, en la que se acerca al ascenso del cadorino y a su estancia al servicio del César en Augsburgo, la fuentes ideológicas y artísticas de la pintura, su configuración como resultado de la genial imbricación entre realismo cronístico y alegoría, así como su influencia y fortuna posterior. El mismo año —y en coincidencia con la restauración— dirigió como director del Museo del Prado la publicación conjunta *La restauración de El Emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*³⁷⁷, con brillantes aportaciones de Falomir, Rodríguez Salgado, Soler, Mancini o él mismo. Otros estudiosos vienen acercándose a aspectos más concretos de la obra, desde sus usos y efectos posteriores³⁷⁸, fuentes³⁷⁹, o posible iconografía; en este sentido resulta fundamental citar la compleja lectura planteada por Panofsky³⁸⁰ —quien entendió la pintura como el feliz resultado de integrar la imagen del *Miles Christi* medieval con el retrato ecuestre imperial romano— y Oberhaidacher³⁸¹, capaz de identificar una de las miniaturas del *Theuerdank* como evidente fuente visual para Tiziano. Además, y de forma integrada dentro de estudios más globales, este lienzo también ha sido analizado

391-419; *Carlos V. El César*.

373 Alfonso de Carlos, «La batalla de Mühlberg. Armas, libros y grabados del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, t. XVIII, n. 69 (1981): 21-28.

374 Checa, *Tiziano y la Monarquía Hispánica; Tiziano y las cortes*.

375 Checa, *Carlos V y la imagen del héroe; Carlos V. La imagen del poder*.

376 Fernando Checa, *Carlos V, a caballo, en Mühlberg* (Madrid, TF editores, 2001).

377 Fernando Checa, dir., *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano* (Madrid: Museo del Prado, 2001).

378 María Kusche, «La antigua Galería de Retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros», *Archivo español de Arte*, n. 253 (1991): 1-28; «La antigua Galería de Retratos del Pardo: su reconstrucción pictórica», *Archivo español de Arte*, n. 255 (1991): 261-292; «La antigua Galería de Retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador», *Archivo Español de Arte*, n. 257 (1992): 1-36; Matteo Mancini, «I restauri di Tiziano nel Museo del Prado: la bottega e l'immagine del pittore», en *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, coord. Fernando Checa (Madrid: Museo del Prado, 1999), 33-41; «El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano, un ícono para la Historia del Arte», en Checa, *La restauración de El emperador*, 103-116; Gloria Martínez y Ángel Rodríguez, *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística* (Madrid: Polifemo, 2016).

379 Berthold Beinert, «Carlos V en Mühlberg de Tiziano. Una carta desconocida del pintor alemán Christoph Amberger», *Archivo Español de Arte*, n.14 (1946): 1-17; Checa, *Natura Potentior Ars*; Luigi Ferrarino, ed. *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generale di Simancas* (Madrid: Instituto Italiano di Cultura, 1975); Mancini, *Tiziano e li corti*.

380 Erwin Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic* (Nueva York. New York University Press, 1969).

381 Jorg Oberhaidacher, «Zu Titian Reiterbildnis Karls V. Eine Untersuchung seiner Beziehungen zum Georgsthema», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n. 78 (1982): 69-90.

por Portús³⁸², Falomir³⁸³, Hope³⁸⁴, Wethey³⁸⁵ o Schweikhart³⁸⁶; e igualmente ocurre con otras destacadas pinturas de Tiziano —religiosas, mitológicas y retratos— fruto de su cercanía al entorno imperial a finales de la década de 1540³⁸⁷.



Fig. 10. Tiziano: *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, 1548, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P410 (detalle).

Junto al artista cadorino probablemente fue el orfebre y escultor Leone Leoni quien mejor supo plasmar a nivel plástico la imagen de poder que, desde la Corte carolina, se quería proyectar del César Habsburgo y de su linaje; el monumental grupo *Carlos V dominando el Furor* y los distintos retratos de los miembros de la Casa de Austria así vendrían a demostrarlo. De esta forma, y junto a los trabajos ya citados, cabe referir a otros que tratan la relación de los Leoni con la familia gobernante —y especialmente con

382 Portús, *El linaje del Emperador*; com., *El retrato español. De El Greco a Picasso* (Madrid: Museo del Prado, 2005).

383 Miguel Falomir, com. *Tiziano* (Madrid: Museo del Prado, 2003).

384 Charles Hope, «La produzione pittorica de Tiziano per gli Asburgo», en *Venezia e la Spagna*, ed. Bruno Anatra et al. (Milán: Electa, 1988).

385 Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, vol. 2: *The Portraits* (Londres: Phaidon, 1971); «Tiziano e i ritratti di Carlo V», en *Tiziano e Venezia*, ed. Jaynie Anderson (Vicenza: Neri Pozza, 1980).

386 Günter Schweikhart, «Tizian in Augsburg», en *Kunst und ihre Austragegeber im 16. Jahrhundert, Venedig und Augsburg in Vergleich*, eds. Klaus Bergdolt y Jochen Brüning (Berlín: Akademie, 1997), 21-42.

387 Miguel Falomir, dir. *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico* (Madrid: Museo del Prado, 2014); Sylvia Ferino-Pagden, «Il Ritratto di Giovanni Federico, Duca di Sassonia, a Vienna. Considerazioni storico-artistiche», en Checa, *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, 73-85; Matteo Mancini, «Los Condenados de Tiziano y la serie de los Siete Pecados Capitales de Binche», en Checa, *Los hilos de Aracne*, 71-93; Robert Wald, «Titian's Portrait of Johann Friedrich von Saschen in the Kunsthistorisches Museum. A technical study», en Checa, *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, 87-97; Hubert von Sonnenburg, «The seated portrait of Charles V», en Checa, *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, 99-107.

María de Hungría—, desde el ya centenario de Pinchart³⁸⁸ a los de Gatti³⁸⁹ o Estella³⁹⁰; otros temas, como su lectura iconográfica³⁹¹ o su complejo proceso creativo³⁹² también han sido motivo de remarcables libros y artículos.

La Guerra de Alemania y sus consecuencias políticas tuvieron efectos a nivel visual en otros campos, técnicas y soportes. Para el caso de las artes del metal, por ejemplo, cabe destacar en primer lugar el interés despertado por una pieza de armadura de tanta calidad como *El Arnés de Mühlberg* que, forjado por Desiderius Helmschmid, ha sido analizado de forma específica por Soler del Campo³⁹³ y otros especialistas ya desde fechas anteriores³⁹⁴; también la numismática ha protagonizado distintos artículos y volúmenes -Álvarez Ossorio, Heiss, Hilger, Scher,...³⁹⁵-, al igual que otros ejemplos de joyería como la llamada *Copa de Veere*³⁹⁶. Por su parte, el soporte gráfico se consideró medio ideal para una amplia y eficaz difusión de los hechos de armas y de sus protagonistas, propiciando ya desde hace años su recopilación en monumentales trabajos grupales sobre la estampa centroeuropea³⁹⁷, así como en artículos más específicos; en este sentido probablemente el ejemplo más estudiado sea el debido al buril de Enea Vico que, además de destacar por sus complejidad técnica e intelectual³⁹⁸, sirvió de inspiración para escenas contenidas en otros soportes como el cerámico³⁹⁹.

388 Alexandre Pinchart, «Tableaux et sculptures de Marie d’Autriche, Reine douairière de Hongrie», *Revue Universelle des Arts*, n. III (1856): 127-146.

389 M^a Luisa Gatti, ed., *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna* (Milán: Instituto per la Storia de ll’Arte Lombarda, 1995).

390 Margarita Estella, «El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura», en Redondo y Zalama, *Carlos V y las artes*, 283-321.

391 Michael Philip Mezzatesta, *Imperial Themes in the Sculpture of Leoni Leoni* (Nueva York: New York University Press, 1980).

392 Luis Arciniega, «Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni», *Archivo Español de Arte*, t. LXXXVI, n. 342 (2013): 87-106.

393 Álvaro Soler, «La batalla y la armadura de Mühlberg en el retrato ecuestre de Carlos V», en Checa, *La restauración de El emperador*; ed., *The Royal Armory in Spanish Courts Portraits* (Nueva York: Patrimonio Nacional, 2009).

394 Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo*, 60-64, 272, 309-310; Lutze Eberhart, «Armaduras alemanas», *Archivo Español de Arte*, t.17, n.65 (1944): 293-307.

395 Francisco Álvarez, «Medallas de Benvenuto Cellini, León y Pompeo Leoni y Jacome Trezzo, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional», *Archivo Español de Arte*, t. XXII, n. 85 (1949): 61-78; *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional* (Madrid: Cuerpo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, 1950); Aloïss Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance*, 9 vols. (París: 1881-1892); Wolfgang Hilger, *Ikographie Kaiser Ferdinand I, 1503-1564* (Viena: Böhlau, 1969); Stephen Scher, *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance* (Nueva York: Harry N. Abrahams, 1994).

396 Jos Destrée, «La coupe de la ville de Veere de 1546», *Oud Olland*, n. 49 (1932): 97-113; Van den Boogert y Kerkhoff, *Marie van Hongarije*.

397 Giulia Bartrum, dir., *Hollsteins’s German Engraverings, Etching and Woodcuts, 1400-1700, Virgil Solis, part II*, vol. 64 (Rotterdam: Sound & Vision, 2004); Hans Martin Kaulbach, ed., *The New Hollstein’s German Engraverings, Etching and Woodcuts, Leonhard Beck, part II* (Rotterdam: Sound & Vision, 2007); *The New Hollstein’s German Engraverings, Etching and Woodcuts, Hans and Martin Brosamer, part I-III* (Rotterdam: Sound & Vision, 2015); Falk, *The Illustrated Bartsch*, vol. 7; Páez, *Los Austrias. Grabados*.

398 José Julio García, «Documento histórico y exaltación simbólica en un grabado de Enea Vico: el ejército de Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg», *Norba: Revista de arte*, n. 22-23 (2003): 5-28; Rosemarie Mulcahy, «Enea Vico’s proposed Triumphs of Charles V», *Print Quarterly*, vol.19, n. 4 (2002): 331-340.

399 Manuela Casamar, *Catálogo de cerámica italiana. Museo Nacional de Artes Decorativas* (Madrid: Fundación Barrero, 2013).

En el campo de la pintura gran parte de la producción ha desaparecido, conservándose no obstante varios ciclos de frescos como los del palacio navarro de Oriz —ya estudiado en los años cuarenta por Sánchez Cantón⁴⁰⁰— o los que decoran el torreón de Alba de Tormes⁴⁰¹. Estos últimos murales fueron comisionadas por el III duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo; llamado el «Gran Duque» por su carrera militar y política al servicio de Carlos V y Felipe II—que podemos conocer gracias a las monografías de Martín Arrué, Maltby, Fernández Álvarez o Kamen⁴⁰²—, durante los últimos años se ha venido clarificando en gran medida su vertiente como mecenas y coleccionista a través de exposiciones⁴⁰³ y publicaciones acerca de su figura y linaje⁴⁰⁴. Y precisamente entre sus encargos brillan dos grandiosos conjuntos dedicados a recordar la batalla de Mühlberg —protagonizada por él mismo—: por un lado, el citado ciclo de frescos en el solar familiar; por otro, una serie de tres tapices ricos sobre la *Guerra de Alemania*, hoy en el palacio de Liria; estos últimos han sido brevemente tratados en distintos trabajos generalistas sobre las tapicerías flamencas⁴⁰⁵, además de en otros estudios más específicos sobre la colección textil de los Alba —Zalama y Martínez, Redín, Ramírez⁴⁰⁶—. En conclusión, pues, la batalla de Mühlberg viene propiciando una ingente cantidad de artículos, monografías, tesis o exposiciones que, en unión con toda la producción científica ya vista, nos permite afirmar que la riquísima iconografía militar de Carlos V se ha analizado de forma muy amplia. Pero es igualmente cierto que lo ha sido de manera muy fragmentaria, de forma que resulta necesario acercarnos a ella desde una mirada integral y unitaria: a dicha finalidad pretendemos dedicar la presente investigación.

400 Francisco J. Sánchez, *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia* (Pamplona: Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1944).

401 Luís Martínez de Irujo, *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962); Eduardo Muñoz, «Los III Duques de Alba y las artes. Repensando los frescos de la batalla de Mühlberg», en *Hacer Historia Moderna. Líneas actuales y futuras de investigación*, coords. Juan José Iglesias y Isabel M^a Melero (Sevilla: Universidad de Sevilla-CSIC, 2020): 1370-1381.

402 Francisco Martín, *Campañas del Duque de Alba* (Toledo: Fando e hijo, 1879); William S. Maltby, *El Gran Duque de Alba* (Gerona: Atalanta, 2007); Manuel Fernández, *El Duque de Hierro. Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba* (Madrid: Espasa Calpe, 2007); Henry Kamen, *El Gran Duque de Alba* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2004); *Poder y gloria*.

403 Fernando Checa, dir. *Treasures from the House of Alba. 500 Years of Art and Collecting* (Dallas: Meadows Museum, 2016); Pablo Melendo, ed. *El legado de la Casa de Alba: mecenazgo al servicio del arte* (Madrid: TF Editores-Ayuntamiento de Madrid, 2012).

404 Maurits Ebben, Margriet Lacy-Bruijn y Rolof van Hövell, eds., *Alba. General and Servant to the Crown* (Rotterdam: Karwansaray, 2013); Francisco J. Sánchez, *El palacio de Liria. Pasado y presente* (Madrid: Casa de Alba, 1956); Jacobo Siruela, ed., *El palacio de Liria* (Girona: Atalanta, 2012).

405 Campbell, *Tapestry in the Renaissance*; Delmarcel, *Flemish Tapestries*.

406 Miguel Á. Zalama y M^a José Martínez, «Flemish Tapestries of the House of Alba», en Checa, *Treasures from the House*, 259-280; Gonzalo Redín, «Los tapices de *Las jornadas de Alemania* del Gran Duque de Alba: del Bombardeo de Ingolstadt a la Batalla de Mühlberg», en *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*, ed. Gonzalo Redín (Arco Libros-La Muralla, Madrid, 2018), 59-83; Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones*.



1 La batalla de Pavía (1525)

1. LA BATALLA DE PAVÍA (1525)

1.1. LA PRIMERA GRAN VICTORIA DE CARLOS V

La mañana del 24 de febrero de 1525, ante la ciudad italiana de Pavía, las tropas de Carlos V conseguían una aplastante victoria sobre las de su gran enemigo, el rey francés Francisco I. 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. Así, podemos rastrear referencias reiteradas al choque bélico en múltiples obras de arte, al igual que en diversas crónicas y textos laudatorios; de hecho, veinte años más tarde Pedro Mexía aún describía en su *Historia del emperador Carlos V* el asedio y batalla ante la villa lombarda como «uno de los más señalados e terribles cercos que a çibdad se á puesto en el mundo»¹.

Ciertamente, la significación del choque resulta fundamental desde múltiples puntos de vista. A nivel político, representó el momento culminante —aunque no definitivo— en el pulso mantenido por Francia contra el Imperio y los reinos hispanos; desde la óptica militar, y junto a otros choques como Ceriñola (1503) o Bicoca (1522), evidenciaba el ocaso definitivo de la guerra medieval y, con ella, de la caballería pesada, forzada a ceder el testigo como arma hegemónica en los campos de batalla europeos a los infantes dotados de armas de fuego. Para Carlos V representó su primer

¹ Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 362.

gran éxito bélico pocos años después de su elección imperial, desatando con ello una euforia mesiánica propiciada por algunos de sus consejeros, especialmente Mercurino Gattinara, y glosada por plumas tan destacadas como la de Alfonso de Valdés.

1.1.1. LAS GUERRAS DE ITALIA

La intensa rivalidad dinástica entre los Habsburgo y los Valois por el dominio continental tuvo en la Península Itálica uno de sus escenarios más dramáticos. Así, la historiografía suele denominar como *Guerras de Italia* al largo proceso bélico —con interrupciones pero siempre latente— que aconteció en dicho espacio entre la invasión impulsada por el monarca galo Carlos V en 1494 y la firma del tratado de Cateau-Cambrésis, en 1559². A finales del siglo XV Francia, tras la Guerra de los Cien Años, era el estado europeo dotado de mayor cohesión política y capacidad demográfica o económica. Carlos V, llegado al trono en 1484, entendió que la consagración de la supremacía gala pasaba por el sometimiento de Italia. En este sentido dos territorios aparecían como claves: Lombardía, llave de toda la península, y el gran reino meridional de Nápoles. Aduciendo derechos dinásticos sobre esta última corona por su parentesco con Renato de Anjou, en 1494 el soberano francés cruzaba los Alpes. En paralelo, también los Habsburgo habían fijado su interés sobre el norte de Italia. El área padana era tradicional feudo imperial, al menos a nivel teórico. Además, en 1493 Maximiliano I se había casado en segundas nupcias con Blanca María Sforza, vinculándose así a la casa gobernante en Milán. La irrupción gala propició, de esta forma, que la maquinaria diplomática imperial buscara formar la Liga de Venecia, gran frente anti-Valois formado por la Casa de Austria, Milán, Venecia, el Papado y Fernando el Católico. El inevitable choque resultó contrario a los intereses Valois: en el sur, tras una victoria inicial en Seminara —28 de junio de 1495—, los galos serían derrotados finalmente por Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán; mientras, la batalla de Fornovo —6 de julio de 1495— no dejaba un vencedor claro, pero Carlos V se vería obligado a retirarse de suelo italiano.

Estos primeros enfrentamientos de las *Guerras de Italia* tuvieron unos efectos plásticos más bien limitados, incomparables con el gran estallido representativo que, como veremos, propició Pavía. Existen interesantes excepciones como, por ejemplo, una xilografía francesa que reproduce el choque acaecido en Fornovo, de bastante calidad y atenta a la descripción geográfica y disposición táctica de los contendientes

2 El complejo fenómeno bélico y diplomático conocido como *Guerras de Italia* ha suscitado el interés de muchos historiadores, evidenciado en multitud de estudios. Podemos destacar estudios como los de Robert J. Knecht, *Renaissance Warrior and Patron. The Reign of Francis I* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994); Michael E. Mallet y Christine Shaw, *The Italian Wars, 1449-1554. War, State and Society in Early Modern Europe* (Harlow: Pearson Education, 2012); Oman, *A History of the Art of War*; Marco Pellegrini, *Le guerre d'Italie, 1494-1530* (Bologna: Il Mulino, 2009); Piero Pieri, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana* (Turín: Einaudi, 1970); Frederick L. Taylor, *The Art of War in Italy 1494-1529* (Cliffsea Grove: Greenhill Books, 1993).

(*Maestro de la Batalla de Fornovo: Batalla de Fornovo*, 1495-1506, xilografía en dos bloques; National Gallery, Londres, inv. 1952.8.5).

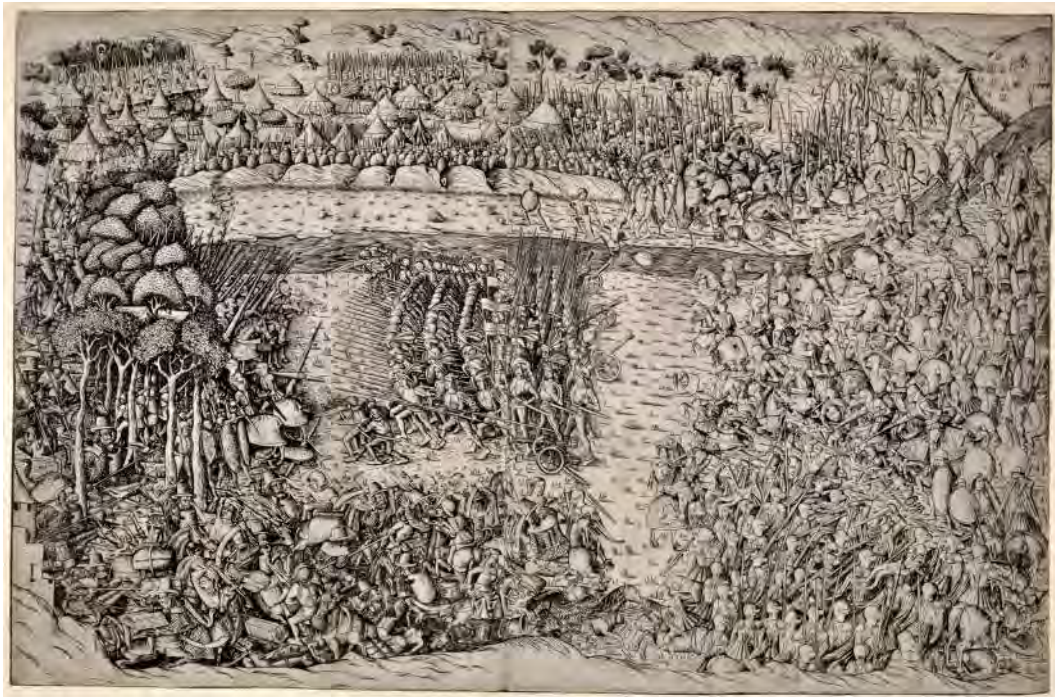


Fig. 1.1. *Maestro de la Batalla de Fornovo: Batalla de Fornovo*, 1495-1506, xilografía en dos bloques; National Gallery, Londres, inv. 1952.8.5.

En 1498 llegaba al trono francés Luis XII quien, tras firmar un acuerdo con Venecia y los Borgia, invadió de nuevo Lombardía expulsando a Ludovico Sforza. Como consecuencia Milán quedaría bajo poder galo hasta 1512. Dominado férreamente el norte, Luis XII fijaba sus anhelos expansionistas en el reino partenopeo, por lo que suscribió el pacto de Granada en 1500 para repartirse dicho espacio con Fernando el Católico. Tras ocupar el territorio pronto estalló la rivalidad entre los dos soberanos, imponiéndose finalmente el Trastámara gracias a las contundentes victorias del Gran Capitán en Ceriñola y Garellano a lo largo de 1503.

En 1508 estallarían de nuevo las hostilidades. El papa Julio II fraguó para combatir a Venecia la Liga de Cambrai —integrada por Francia, el Papado, el Imperio y la Monarquía Hispánica— consiguiendo un importante triunfo en Agnadello. Esta coalición, no obstante, pronto se derrumbó, declarando el pontífice la guerra a los Valois. Finalmente las tropas galas y de Ferrara, bajo el mando de Gastón de Foix, chocaron en Rávena con los hombres de Ramón de Cardona, comandante de los ejércitos papales y de Fernando el Católico —11 de abril de 1512—. A pesar de que finalmente los franceses consiguieron imponerse, su victoria fue inútil: en agosto se veían forzados a abandonar el norte de Italia, retornando como duque de Milán el hijo de Ludovico el Moro, Hércules Maximiliano. Este último choque armado tuvo cierta fortuna iconográfica, siendo recreado por Hans Burgkmair en una de sus xilografías

para el *Weisskunig* de Maximiliano I (*La batalla de Ravena*, 1514-1516, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1850,0511.955-1191); y por el conocido como Maestro Na. Dat. en una original estampa que representa a los dos ejércitos antes de que se iniciasen las hostilidades (*Maestro Na. Dat.: Los dos ejércitos en la batalla de Rávena*. c.1512, xilografía; Art Institute of Chicago, Chicago, inv. 1959.373). En la batalla murió el capitán francés Gastón de Foix, recordándose en la inconclusa tumba que se realizó para albergar su cuerpo difunto (Il Bambaia: *Preparativos para la batalla de Rávena*, 1515-1523, bajorrelieve en mármol; Palazzo Madama, Turín, inv. 0462/ PM).



Fig. 1.2. *Maestro Na. Dat.: Los dos ejércitos en la batalla de Rávena*. c.1512, xilografía; Art Institute of Chicago, Chicago, inv. 1959.373.

El *status quo* alcanzado se rompería en 1515: Francia contaba con un nuevo y ambicioso monarca, Francisco I, ansioso de alcanzar la gloria militar. Su potente ejército, coaligado con el veneciano, aplastó en Marignano a las tropas del ducado de Milán y sus aliados suizos (13-14 de septiembre de 1515), ocupando la zona lombarda. Los intentos de Maximiliano I por expulsar a los franceses iban a fracasar en 1516, firmándose un inestable acuerdo en Noyon, según el cual Nápoles quedaba en manos hispanas y Milán bajo dominio galo. El resonante éxito bélico de Francisco I fue reflejado pronto en representaciones artísticas, tanto en ricas miniaturas —como las trazadas por el *Maestro de la Ratière* (c.1515, miniatura; Museo Condé, Chantilly)

y Noël Bellemare (1529-1530, miniatura; Bibliothèque Nationale de France, sign. FR1738) como en estampas, pudiendo destacar en este sentido el ejemplar en gran formato debido a Giovanni Andrea Vavassore (c.1515, xilografía coloreada en ocho bloques; Zentralbibliothek, Zurich, inv. 307). El soberano Valois siempre la consideró su mayor triunfo militar, de forma que Philibert de l'Orme y Pierre Bontemps tallaron una imagen del choque armado en la tumba del monarca, sita en la Abadía de Saint Dennis (Philibert de l'Orme y Pierre Bontemps: *Batalla de Marignano*, 1548, bajorrelieve en mármol; Mausoleo de Francisco I y Ana de Lorena, Saint Dennis).



Fig. 1.3. *Maestro de la Ratière: Batalla de Marignano*, c.1515, miniatura; Museo Condé, Chantilly.

Las hostilidades iban a estallar de nuevo tras la muerte de Maximiliano I en 1519, dada la disputa por la sucesión imperial entre su nieto, el futuro Carlos V, y Francisco I. En 1520 el nuevo César llegó a un acuerdo con el papa León X y otros príncipes italianos para quebrar la presencia francesa. El Sumo Pontífice estaba interesado en que Carlos V vetase a Lutero en la futura Dieta convocada para 1521 en Worms; además, mantenía sus deseos por recuperar los territorios de Parma y Piacenza, bajo control galo. A cambio de su ayuda, León X sancionaba la soberanía del monarca Habsburgo sobre su teórico feudo partenopeo. La alianza se fortaleció al sumarse posteriormente el rey inglés Enrique VIII. Tras un primer momento neutral, en que intento mediar entre los contendientes –tregua de Argilly, negociaciones frustradas en Calais– finalmente se unió al pacto anti-francés el 24 de noviembre de 1520. Esta alianza se representó en una interesante iluminación miniada, hoy en

la British Library de Londres. En un rico interior aparece León X en su trono, con la tiara y el báculo papal, flanqueado a un lado por Enrique VIII y el cardenal Wolsey; y en el otro por Carlos V, revestido con toda la pompa imperial. A sus pies aparece un fiero dragón herido de muerte, muy probablemente trasunto del emblema personal de Francisco I: la salamandra (Anónimo italiano: *Carlos V, León X y Enrique VIII*. c.1520, miniatura; The British Library, Londres, inv. 35254S).



Fig. 1.4. Anónimo italiano: *Carlos V, León X y Enrique VIII*. c.1520, miniatura; The British Library, Londres, inv. 35254S.

La reacción gala sería inmediata, de forma que el soberano franco desplegó su capacidad militar y diplomática en todos los frentes, aprovechando además el estallido de las revueltas comunera y agermanada en los reinos hispanos. Así, en febrero de 1521 instigó la revuelta de Roberto de la Marck en Luxemburgo; además, un contingente liderado por André de Foix marchó a Navarra con la pretensión de recolocar a Enrique de Albret en el trono navarro, del cual había sido expulsado por Fernando el Católico en 1512. En paralelo tropas imperiales y papales, bajo el mando de Prospero Colonna, cruzaban el Po invadiendo la llanura padana; el francés Lautrec se vio forzado a retirarse, entrando de forma triunfal en Milán Francesco II Sforza, como nuevo duque, en abril de 1522. Francisco I respondió enviando nuevas tropas, con el apoyo de mercenarios suizos y de Venecia. Las pretensiones francesas

por recuperar el norte de Italia iban a sufrir, no obstante, un fuerte revés con su debacle en Bicoca, donde las tropas de Prospero Colonna y Francesco de Avalos, marques de Pescara, se impusieron claramente; y de nuevo un año después, cuando los ejércitos del soberano Valois fueron vencidas en el río Sesia³.

1.1.2. LA VICTORIA IMPERIAL EN PAVÍA

En 1524 iban a ser los contingentes reclutados por los Habsburgo quienes lanzaran una gran ofensiva sobre el sur de Francia, estrellándose ante las murallas de Marsella. El contragolpe de Francisco I no se hizo esperar, ocupando prácticamente toda Lombardía; desesperado, Charles de Lannoy —virrey de Nápoles y comandante de las tropas imperiales— se vio forzado a abandonar Milán refugiándose en Lodi, uno de los escasos enclaves aún bajo su dominio, junto a Alessandria y Pavía. Tomada Milán, dentro del mando francés surgió el dilema de marchar sobre Lodi o atacar Pavía, apuesta personal del Señor de Bonnivet y, sobre todo, de Francisco I. La ciudad se localiza al sur de Milán, junto al Tesino, uno de los afluentes del Po. Ubicada en su ribera norte —excepto el suburbio conocido como Borgo Ticino— contaba con una desfasada muralla medieval, coronada por la mole del Castello Visconteo. Entre dicha *rocca* y la Cartuja de Pavía, unos ocho kilómetros al norte, se extendía el Parque Visconteo. Coto de caza de los Sforza, se dividía en dos zonas distintas protegidas por un muro perimetral de veintiún kilómetros de largo; en su centro se situaba, además, una torre de caza fortificada, conocida como el castillo de Mirabello.

A finales de octubre las tropas galas iniciaron el cerco, disponiendo la artillería a los lados este y oeste de la ciudad. Así, los distintos destacamentos la bloquearon paulatinamente, ubicándose al oeste los cuatro mil hombres del duque d'Alençon; al norte y dentro del parque varios cuerpos, destacando el campo real de Francisco I con su temible caballería pesada, los *gen d'armes*; al este, los piqueros suizos y, al otro lado del río, cerrando la trampa mil quinientos guerreros más en Borgo Ticino. La firme voluntad de Francisco I por tomar la ciudad se vería contrarrestada, no obstante, por sus errores estratégicos —como recoge Francesco Guicciardini⁴— además de por la feroz resistencia de la guarnición española, férreamente encabezada por Antonio de Leyva.

En paralelo, las tropas imperiales acantonadas en Lodi recibían refuerzos provenientes de Alemania, conformado un ejército de unos cuarenta mil hombres bajo

3 Díaz, *Pavía 1525*, 9-14; Konstam, *Pavía 1525. The Climax*, 25-34; Nicolas Le Roux, *Le crépuscule de la chevalerie. Noblesse et guerre au siècle de la Renaissance* (Champ Vallon: Ceyzérieu, 2015).

4 Francisco I «*prima eleggerebe la morte che moversi senza la vittoria de Pavía*», pero había dejado la dirección a del asedio a sus preferidos, hombres sin experiencia, además de dedicarse el mismo a la autocomplacencia: «*Risedeva il peso del governo dell'essercito nell'Almiraglio, il Re consumando la maggior parte del tempo, ò in ocio, ò in piaccere vani*». En Francesco Guicciardini, *La Historia d'Italia* (Venecia: Nicolò Bevilacqua, 1563), 439.

la dirección de expertos militares como Charles de Lannoy, el Condestable de Borbón, el Marqués de Pescara o Georg von Frundsberg. El dos de febrero de 1525 alcanzaron Pavía, instalándose junto al muro oriental del Parque, en la zona conocida como Ca' dei Livrieri. Así, y tras varios días de escaramuzas se decidió lanzar el ataque definitivo aprovechando las primeras luces del 24 de febrero. Su arriesgada estrategia consistía en cruzar el muro por sorpresa para lanzarse sobre el castillo de Mirabello, dividiendo así a los franceses, que se encontrarían entre dos fuegos gracias a la salida de la guarnición de la ciudad: «Estando puesto ansí, y visto que por las otras partes hera casi ynposible la entrada, el aviso e consejo del Marqués de Pescara y de los capitanes del Emperador fue abrir entrada para el exercito, rompiendo el dicho parque, y acometer el campo francés por aquella parte»⁵. De esta forma alrededor de las siete de la mañana los zapadores consiguieron abrir brecha en el muro norte, lanzándose las tropas de Carlos V hacia las posiciones francas. El Marqués del Vasto, junto a tres mil arcabuceros, tomó por sorpresa Mirabello, cumpliendo con su misión dentro del plan preestablecido. Por su parte, las tropas de Francisco I reaccionaron tarde, abriendo fuego artillero sobre las columnas de los Habsburgo, con efectos bastante limitados. El rey francés, alertado, dispuso a su imparable caballería pesada, unas novecientas «lanzas» —tres mil seiscientos guerreros, entre «gendarmes» y otros hombres montados— en un gran frente este-sur-este de cuatro líneas de fondo preparadas para una carga masiva, sin reserva ni apoyo de la infantería, de forma similar a Crécy, Poitiers o Agincourt... Los jinetes dirigidos por Lannoy, de menor calidad y número, avanzaban en columna hacia el sur, ofreciendo todo su flanco a la carga francesa. La caballería imperial iba a ser, pues, totalmente desbordada, con figuras como el conde de Civita Sant' Angelo muerto y el resto huyendo en busca de la protección del bosque y la infantería. Según las crónicas, Francisco I, completamente seguro del triunfo, se giró y dijo al Mariscal de Foix: «Monsieur de Lescun, ahora sí soy realmente duque de Milán»⁶.

La situación, no obstante, era muy distinta a la que veía el ufano rey Valois, pues sus caballeros se encontraban aislados de la infantería, sin poder maniobrar en una zona embarrada entre el riachuelo Vernavola y una amplia zona boscosa... ocupada por los arcabuceros del Marqués del Vasto, que había acudido en socorro de sus necesitados compañeros. Así, los «gendarmes» iban a ser destrozados por el fuego de los arcabuces españoles y la llegada de piqueros y lansquenetes. Superados por tres a uno, la batalla iba a devenir en carnicería, sufriendo la élite del ejército galo gran número de bajas: La Tremouille, La Palice, el Bastardo de Saboya, Saint-Severin... Las crónicas inciden en la dureza del choque, como relatan Martín García de Cereceda «se fueron unos contra los otros, con ánimos tan determinados, como si fuesen leones»⁷, o Pedro Mexía: «la furia desta tempestad duró gran pieça de tiempo,

5 Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 381.

6 Konstam, *Pavia 1525. The Climax*, 70.

7 Martín García de Cereceda, *Tratado de las campañas y otros acontecimientos de los ejércitos del Emperador Carlos V en Italia, Francia, Austria, Barbería y Grecia desde 1521 a 1545*, vol. 1 (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1874), 123.

sin declararse la victoria, pero como tenía Dios guardada para el Emperador, no quiso dilatarse mucho»⁸. Por su parte, quizá de forma un tanto excesiva pero evidenciando con sus palabras el impacto que produjo la introducción masiva de las armas de fuego en el campo de batalla, Paolo Giovio describe con las siguientes líneas la acción de los arcabuceros de Carlos V:

*Sus descargas, no ya de escopetas sino de piezas más grandes, que se llaman arcabuces, atravesaban de un lado a otro no sólo a los hombres de armas, sino muchas veces a dos soldados y a dos caballos, de manera que quedó el campo cubierto de una triste matanza de caballeros nobles y de caballos*⁹.

Finalmente el mismo rey Francisco I iba a ser hecho prisionero, tras desplomarse su enorme cabalgadura por varios arcabuzazos y aprisionarle una pierna. Capturado por el vasco Juan de Urbietta —y a pesar de intentar apresarle el Condestable de Borbón— finalmente entregó su espada al comandante de las tropas imperiales, Charles de Lannoy.

En paralelo, la infantería suiza, italiana y alemana al servicio del soberano Valois —contingente conocido como la «Banda Negra»— fue aniquilada por los lansquenets de Frundsberg y Mark Sittlich von Ems, ayudados por los hombres de Leyva, quienes habían abandonado sus posiciones en la ciudad. La retirada de los suizos se convirtió en tragedia al morir muchos ahogados al intentar cruzar, desesperados, el frío y rugiente Tesino. Roberto III de la Marck, mariscal de Florange y responsable de estas tropas, recordaría tiempo después en sus memorias la pesadilla vivida:

*Una vez rotos se pusieron en fuga unos y otros por el mismo camino para alcanzar uno de los puentes sobre el Tesino, donde se produjo un gran desorden y una gran matanza; muchos, además, se ahogaron al cruzarlo, y quedaron muertos más en esta caería que no en el campo de batalla*¹⁰.

Así pues, la derrota francesa fue aplastante: frente a las quinientas bajas imperiales, perdieron más de diez mil hombres y cientos de prisioneros, muchos de alto rango, entre ellos el mismo rey.

⁸ Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 383.

⁹ Julio Albi, «Los ejércitos de Carlos V», en Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 85-106.

¹⁰ Nicolás Le Roux, «La salida de Leyva y el final de la batalla», *Desperta Ferro. Historia moderna. La batalla de Pavía*, n. 30 (2017), 49.

1.2. LOAS MESIÁNICAS E IMÁGENES EXALTADORAS PARA UN EMPERADOR TRIUNFANTE

La rotundidad del triunfo carolino fue acogida con gran entusiasmo, siendo vista como obra de la voluntad celestial: Dios habría elegido a Carlos V, el emperador, para hacer su voluntad en la Tierra, uniendo a la Cristiandad occidental bajo su égida en la lucha contra el infiel. Esta visión trascendente del destino imperial venía siendo difundida por el círculo gibelino del gran canciller Mercurino Gattinara, siendo ahora refrendada por la vía de las armas. En este sentido se expresa Alfonso de Valdés en su *Relación de la batalla de Pavía*, para quien «Nuestro Señor mostró bien su omnipotencia, abaxando la soberbia del Rey de Francia, y ensalzando la humildad del Emperador...le dava esta vitoria como hizo a Gedeón contra los medianitas», figura vinculada con la Casa de Austria a través de la simbología del Toisón de Oro¹¹. Marcado por el pensamiento erasmista, el humanista y funcionario cesáreo no duda en afirmar que

*Paresce que Dios milagrosamente a dado esta vitoria al Emperador, para que pueda no solamente defender la cristiandad y resistir a la potencia del turco, si ossare acometerla, mas asosegadas estas guerras ceviles, que así se deben llamar, pues son entre cristianos, yr a buscar a los turcos y moros en su tierra [...] cobrar el imperio de Constantinopla, y la casa sancta de Jerusalem [...] y se cumplan las palabras de nuestro redemptor: Fiet unum ovile et unus pastor*¹².

La noticia del gran éxito de Carlos V y su lectura mesiánica tuvo de esta forma gran difusión, pues puede rastrearse en obras mucho más populares como las anónimas *Coplas nuevamente hechas al caso acahescido en ytalia: en la batalla de pavía* donde se evidencia el gran valor otorgado al triunfo cesáreo: «E asi lleuo la victoria/nuestro campo imperial/ del francés con mucha gloria/quedando siempre memoria/ entre turcos e christiandad/ la qual ya era librada/ del gran turco e su poder/ con esta batalla ganada/ nuestra fe será ensalzada/ aunque pese a Lucifer»¹³.

La difusión del éxito mediante relatos, relaciones y hojas volantes no se limitó obviamente al medio hispano, dándose de igual modo en todos los dominios de Carlos V. Así, en el Imperio aparecieron canciones populares de carácter laudatorio como las debidas a Hansen von Würzburg o a Erasmus Amman, o el más culto poema anónimo titulado *Germanicum in Laudem Caroli V et Ferdinandi de capto rege Galliae Francisco*

11 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)*, ed. Fernando Checa y Joaquín Martínez-Correcher (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011), 81.

12 Alfonso de Valdés, *Obra completa* (Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996), 46.

13 *Coplas nuevamente hechas al caso acahescido en ytalia: en la batalla de pavía* (S.l.: 1525). Biblioteca Nacional, Madrid, sign. VE/133/12

ad Ticinam, probablemente destinado a un círculo nobiliario reducido¹⁴. También cabe citar otras relaciones breves, como la impresa por Johann Weissenburger en Landshut titulada *Die Schlacht vor Pauia mit dem Kayser Carll dem funfften des namens*¹⁵ —de apenas ocho páginas completadas con una larga lista de prisioneros y caídos—, o el relato escrito por Johann Alexander Brassicanus *In Gallvm Nuper Profligatum atq; captū uincente ac Triumphante Carolo Caesare*¹⁶. En Flandes la batalla sería citada por el mismísimo Erasmo de Rotterdam, en sus epístolas dirigidas a Francisco I o al Rey de Romanos Fernando de Austria, e igualmente por su seguidor Juan Luis Vives en *De Europae dissidia et bello turcico*. Mayor difusión, dado su carácter popular, tuvieron los opúsculos de Willem Vosterman *Den strijdt gheschiet over tgheberchte voer de stadt van Pavye* —ilustrada con interesantes composiciones—, Jacob van Liesvelt *La Bataille devant Pavie*, o el de Cornelis Everaert *Tspel van den Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn*. Siguiendo esta estela aparecieron igualmente otras publicaciones destinadas a encumbrar el triunfo carolino, como la canción y poema debidas al retórico de Oudenaarde Matthijs de Castelein o la oda en latín de *Adrianus Barlandus Obsidio papiae*.¹⁷



Fig. 1.5. Anónimo: *La batalla de Pavía*, 1525, xilografía, en Willem Vosterman: *Den strijdt gheschiet over tgheberchte voer de stadt van Pavye*; Biblioteca de la Universidad, Gante.

14 Cuneo, *Art and politics*, 128-130.

15 *Die Schlacht vor Pauia mit dem Kayser Carll dem funfften des namens. Und Kunig Francisco von Franckreich, geschehen auff den 24. tag des Hornungs denn tag sant Mattheis. Do man zalt 1525 Jar.* (Landshut: Johann Weissenburger, 1525-1530). Österreichisches Nationalbibliothek, Viena, sign. VD16 S 2938.

16 Johann A. Brassicanus, *In Gallvm Nuper Profligatum atq; captū uincente ac Triumphante Carolo Caesare. V. P.P.P. Ioannis Alexandri Brassicani Iureconsulti, epinikion : Eivsdem Epigrammata ad Principis Ferdinandi Consiliarios, Austriae ac reliquis prouintijs Praefectos.* (Viena: Ionnais Singrenius, 1525). Österreichisches Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 6220.

17 Samuel Mareel, «Urban literary propaganda on the battle of Pavia. Conelis Everaert's 'Tspel van den Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn'», *Queeste*, n.13 (2006): 97-108.

En paralelo a esta producción escrita vio la luz un amplio abanico de representaciones plásticas destinadas a articular una narrativa triunfal y autoritaria en loor de Carlos V, configurando una imagen similar a la de un César invencible cuyas tropas actuaban como extensión de su imparable poder —aunque en realidad él no hubiese estado presente en el campo de batalla—. El triunfo sobre Francisco I cristalizó en un conjunto de obras artísticas cercano en número al derivado de la *Jornada de Túnez* de 1535, encargadas por distintos comitentes cercanos a la Corte aunque al parecer ninguna lo fue directamente por el monarca Habsburgo. En cuanto a los medios artísticos se utilizaron todos los posibles, buscando con ello la mayor difusión y alcance; podemos recontar de esta forma desde canciones y panfletos con toscos grabados para las clases más populares a elitistas tapices o piezas de joyería, además de grabados, y pinturas. La élite cercana al César Carlos había asimilado plenamente la lección de persuasión política a través de las artes ideada por Maximiliano I, aunque sea difícil hablar aún de un programa unitario y oficial¹⁸.

1.3. GRABADOS

1.3.1. LA MONARQUÍA HISPÁNICA, FLANDES E ITALIA: UNA PRODUCCIÓN MODESTA

La técnica destinada a tener una mayor difusión iba a ser la del grabado, dado su bajo coste y capacidad de impresión seriada. En territorio hispano la producción fue limitada y bastante tosca, xilografías anónimas cuya ambición no iba más allá de ser meras ilustraciones de textos. Así lo podemos ver en los *Veinte triunfos* de Vasco Díaz de Tanco, datados hacia 1530, que destinan el quinto de ellos —titulado *Triunfo Bélico Notable*— a conmemorar la victoria de Pavía¹⁹. Los versos se acompañan con una entalladura que muestra a las tropas castellanas, reconocibles por su pendón, vencedoras frente a los escuadrones galos; así, no sólo son capaces de frenar a la caballería del soberano Valois, sino que acaban capturando al mismo Francisco I, caído de su caballo (Anónimo: *La batalla de Pavía*, 1528-1534, xilografía; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. Raros 16.906.)²⁰.

18 Eva Michel y Maria Luise Sternath, eds., *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer* (Múnich, Prestel 2012).

19 Vasco Díaz, *Los veinte triunfos* (Madrid: Gráficas Ultra, 1945).

20 García, «Notas en torno», 9-24.



Fig. 1.6. Anónimo: *La batalla de Pavía*, c.1530, xilografía, en Vasco Díaz: *Veinte triunphos*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. Raros: 16.906.

También el citado poema de Andrés Ortiz *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del rey de Francia* cuenta con una ilustración sencilla donde se



Fig. 1.7. Anónimo: *La batalla de Pavía*, 1525, xilografía, en Andrés Ortiz: *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del Rey de Francia*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. Raros 10.262.

figuran guerreros batiéndose a pie ante los muros de una ciudad, ya utilizada anteriormente en el *Libro del Conde de Partinoples*, publicado en Sevilla en 1516 (Anónimo: *La batalla de Pavía*, 1525, xilografía; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. Raros 10.262)²¹. Por su parte, las modestas *Coplas nuevamente hechas al caso acahescido en ytalia: en la batalla de pauia* sólo se enriquecen en la portada por un escudo imperial, con corona y flanqueado en la parte inferior por un eslabón y pedernal del Toisón a cada lado (Anónimo: *Armas de Carlos V*, 1525, xilografía; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. VE/133/12).

Igualmente, en Flandes también diversas publicaciones se embellecieron con algún tipo de ilustración estampada.

²¹ Páez, *Los Austrias. Grabados*, 83-84.

En este sentido, resulta especialmente interesante el grabado presente en la obra teatral ya referida de Willem Vosterman (Anónimo: *Alegoría de la victoria de Pavía*, 1525, xilografía; Biblioteca de la Universidad, Gante). Se trata de una representación alegórica de la victoria: el águila de la Casa de Austria captura a una salamandra acompañada por la flor de lis, emblema de Francisco I. Enmarcando la escena se disponen elementos propios de la heráldica y la emblemática carolina: en la parte superior, el escudo imperial, con corona, águila y Toisón; en la inferior, la cruz de san Andrés y, flanqueando el conjunto, las columnas de Hércules con la filacteria del *Plus Ultra* y escudos de distintos territorios integrados en la órbita de los Habsburgo²². En su interior esta publicación cuenta, además, con una tosca ilustración que recrea el choque armado como una melé entre jinetes blindados (Anónimo: *La batalla de Pavía*, 1525, xilografía; Biblioteca de la Universidad, Gante) —ver fig. 1.5—.

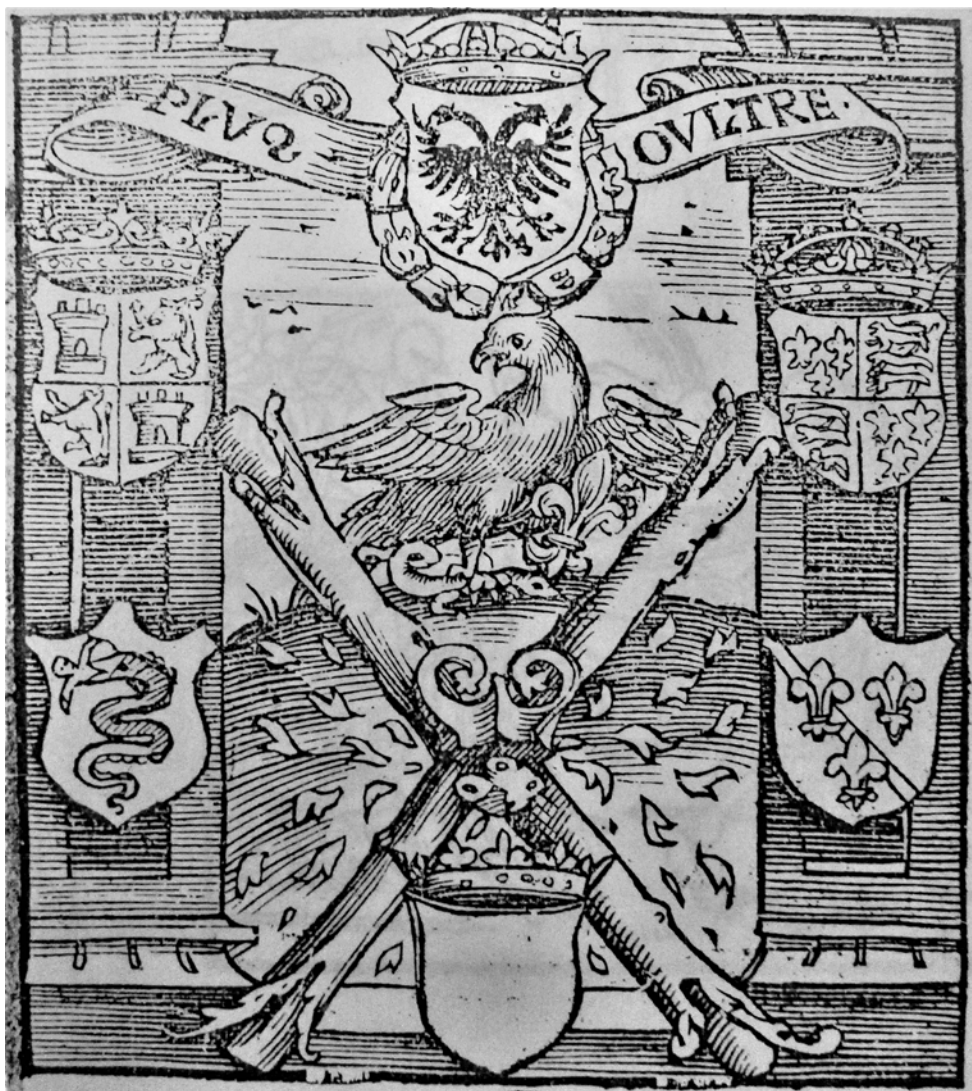


Fig. 1.8. Anónimo: *Alegoría de la victoria de Pavía*, 1525, xilografía, en Willem Vosterman: *Den strijdt gheschiet over tgheberchte voer de stadt van Pavye*; Biblioteca de la Universidad, Gante.

²² Mareel, «Urban literary», 2.

Por lo que respecta a Italia, a pesar de que el lance de armas tuvo lugar en su territorio el número de representaciones artísticas generadas fue ciertamente limitado. En el caso de las estampas sólo cabe subrayar la atribuida a Giovanni Andrea Vavassore *Il Guadagnino* («*El asedio de Pavía por el Cristianísimo Rey de Francia*», c. 1526, xilografía; Musei Civici, Pavía). Al igual que la mayoría de obras, la imagen está orientada en dirección norte-sur, a partir del eje formado por el enclave de Mirabello y el Borgo Ticino. Existen referencias concretas a espacios reales como los campamentos de los dos ejércitos, las Cinco Abadías a la izquierda —representándose dos de ellas— o San Lanfranco a la derecha, donde acontece la caída del rey galo. Esta acción decisiva al igual que distintos lugares importantes son señalizados con cartelas, buscando dotar de claridad y valor testimonial a la obra. No obstante se trata de una representación un tanto imaginaria, pues de forma errónea se figura la entrada de las falanges imperiales en el Parque Visconteo a partir de tres brechas en el muro que lo circunda; igualmente, las escalas o la cercanía de Milán tampoco se ajustan a proporción. Se trata, pues, de una obra bastante tosca y poco acorde con la realidad del hecho representado.

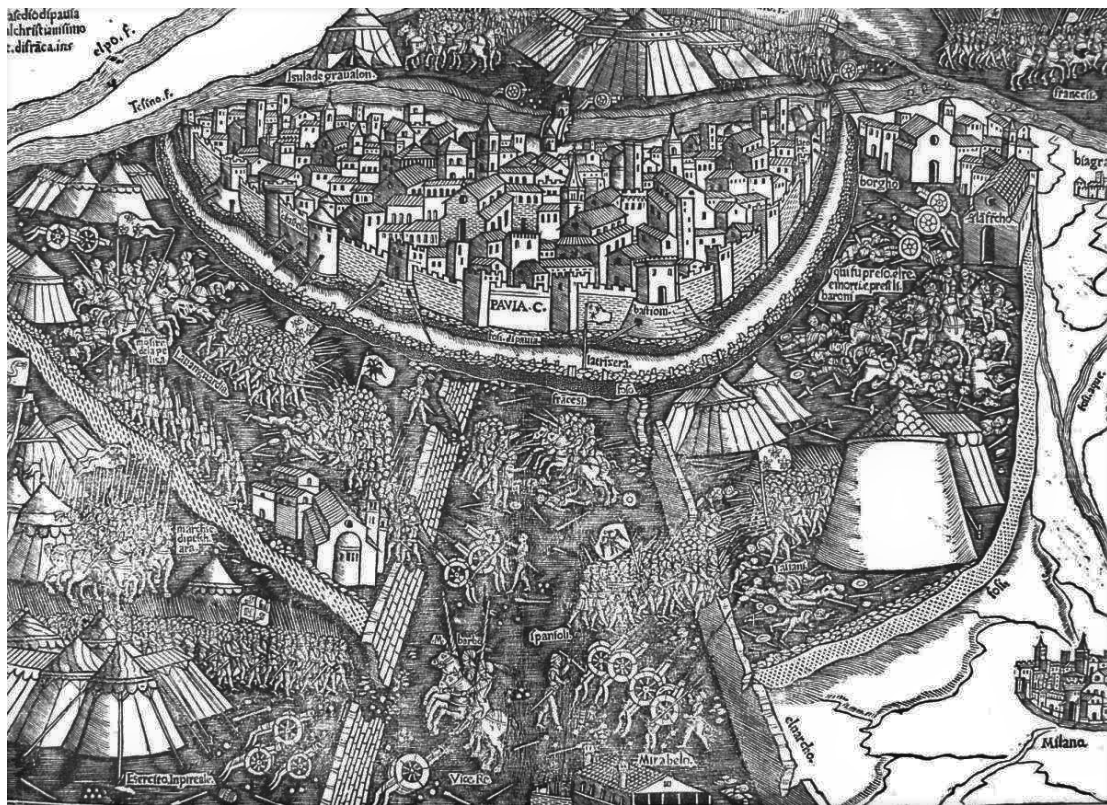


Fig. 1.9. Giovanni Andrea Vavassore, *Il Guadagnino: El asedio de Pavía por el Cristianísimo Rey de Francia*, c.1526, xilografía; Musei Civici, Pavía.

1.3.2. LAS ESTAMPAS DE PROCEDENCIA GERMÁNICA

El espacio más destacado en la producción de grabados, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo, iba a ser Alemania. Cabe mencionar en primer lugar, dada su influencia, el aparato gráfico que acompaña a las distintas tiradas de la relación escrita por Georg von Frundsberg. Veterano de guerra siempre fiel al Imperio y a los Habsburgo, admirado como creador del cuerpo de lansquenetes y por grandes éxitos como el de Pavía, la narración suscrita por su pluma tuvo gran éxito como base para crónicas y también a nivel plástico, como veremos. La versión conservada en la Biblioteca Nacional Austríaca enriquece su portada con una stampa de pequeño tamaño pero gran dinamismo y fuerza visual, atribuida a Heinrich Voghterr; en ella vemos en primer plano como los *landsknechte de Frundsberg* y Sittlich von Ems, identificables por el estandarte imperial de batalla con el águila bicéfala —el *reichssturmflagge*—, empujan a la rápida corriente del río a sus mayores enemigos, los *reisläufer* suizos. La rivalidad entre ambos grupos de mercenarios era tan elevada que sus encuentros solían deparar la denominada *schlechter krieg* o «mala guerra»: sin perdón, sin prisioneros, sin compasión. Así iba a ser en la batalla de Pavía, y de esta forma se representa en la xilografía. Al fondo, junto a unas construcciones y formaciones vegetales —guiño al entorno de la ciudad italiana— se produce un choque de caballería



Fig. 1.10. Heinrich Voghterr: *Batalla entre lansquenetes y piqueros suizos*, 1525, xilografía, en Georg von Frundsberg: *Antzaigendt new Zeitung wie es aigentlich mit der schlacht vor Pavia ergangen Am freitag den 24. Februarii 1525*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 31.J.129.

(Heinrich Voghterr: *Batalla entre lansquentees y piqueros suizos*, 1525, xilografía, en Georg von Frundsberg: *Antzaigendt new Zeitung wie es aigendtllich mit der schlacht vor Pavia ergangen Am freitag den 24. Februarii 1525*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 31.J.129). Esta estampa tuvo bastante éxito y fue reutilizada en otras publicaciones, como algunas ediciones de la mencionada canción de Erasmus Amman (1525, xilografía, en *Ein schoens neuwes Lied von der Schlacht newlich vor Pavia*; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich). Quizá su autor se inspiró en un grabado italiano de concepción muy similar, donde un grupo de arcabuceros acaba con sus enemigos caídos en una corriente de agua (Anónimo: *El ahogo de los venecianos*, c. 1500, xilografía, en *La guerra de' Tedeschi contra de' Vinitiani*; Biblioteca Marciana, Venecia, sign. 1454)²³.

Junto a esta ilustración de portada el panfleto con el relato del gran comandante germano cuenta, en sus páginas finales, con otra entalladura atribuida a Hans Widitz. En ella este creador natural de Friburgo reprodujo a un caballero de potente armadura, similar a modelos de Durero o Burgkmair (Hans Widitz: *Caballero con armadura*, 1525, xilografía, en Georg von Frundsberg: *Antzaigendt new Zeitung wie es aigendtllich mit der schlacht vor Pavia ... ergangen Am freitag den 24. Februarii 1525*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 31.J.129). Quizá pretenda retratar al mismo Frundsberg, a Francisco I —la imagen aparece al final de un largo listado de caídos y prisioneros, el más importante de los cuales fue el Rey Cristianísimo—, o sea una representación genérica de la caballería pesada presente en el combate. Se trata, de hecho, de una imagen utilizada en otras obras, como en la edición de textos de Enea Silvio Piccolomini —futuro papa Pío II— publicada en 1529 por Heinrich Steiner, en Augsburgo (Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 58.V.37). El mismo impresor, como veremos, volvió a utilizar esta estampa una relación de las tropas que acompañaron al Emperador en la campaña danubiana frente al Turco de 1532 (Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 307139-B).

La breve relación de apenas ocho páginas *Die Schlacht vor Pauia mit dem Kayser Carll dem funfften des namens*, impresa por Johann Weissenburger en Landshut, también cuenta en su portada con una pequeña estampa. Su estructura es similar, aunque con mucho menor detallismo, a la referida xilografía debida al *Maestro Na. Dat.* acerca de la batalla de Rávena. Podemos ver, de esta forma, los dos ejércitos uno frente al otro, destacando la artillería en primer plano y la orgullosa caballería, con enhiestas lanzas y cimeras emplumadas. La escena acontece ante una vista ideal de Pavía, imaginada como una urbe dominada por varios edificios cupulados (Anónimo (diseño) y Johann Wissenburger (edición): *El asedio de Pavía*, 1525, xilografía, en *Die Schlacht vor Pauia mit dem Kayser Carll dem funfften des namens*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. VD16 S 2938).

23 Marco Abate, *1500 Circa* (Milán: Tiroler Landesmuseum-Skira, 2000), 184.



Fig. 1.11. Anónimo (diseño) y Johann Wissenburger (edición): *El asedio de Pavía*, 1525, xilografía, en *Die Schlacht vor Pavia mit dem Kayser Carll dem funfften des namens*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. VD16 S 2938.

Mayor calidad presenta la xilografía debida a Hans Leonard Schäufolein, de gran tamaño y acompañado por un texto en tres columnas (Hans Leonard Schäufolein: *La batalla de Pavía*, c. 1526, xilografía en seis tacos; Albertina, Viena, inv. DG1937/248)²⁴. Estas líneas remontan el origen del pulso entre Francia y los Habsburgo por Italia al reinado de Maximiliano I, para describir a continuación el triunfo imperial enfatizando su valor político. La imagen se articula a partir de distintos grupos de enfrentamientos armados, recogiendo encuentros entre cuadros de piqueros, cruces de fuego artillero o choques de caballería...distribuidos en un amplio espacio salpicado por hitos espaciales convencionales como bosquecillos o construcciones en llamas.

Los puntos vacíos se rellenan, tal como afirma Hale, con elementos que en ese momento ya devenían en clichés visuales de la representación bélica, tales como muertos, soldados corriendo, carros o cañones estacionados junto a tiendas. Su concepción general se acerca a modelos ya vistos en las entalladuras del *Weisskunig* de Maximiliano I, como las debidas a la gubia de Hans Burgkmair y Leonhard Beck para recrear *La batalla cerca de Nápoles*, entre otras²⁵. Más allá del carácter genérico de la entalladura, Schäufolein

24 Checa, *Carlos V y la imagen del héroe* y Checa, *Carlos V. La imagen del poder*; Cuneo, *Art and politics*. 130; Jose Luis González, «La batalla de Pavía», ficha catalográfica en Checa, *Carolus*, 282; Hale, *Artists and Warfare*, 184-190.

25 Falk, *The Illustrated Bartsch*, vol. 11, parte 2, 11, 131.

pretendió mostrar algunos de los momentos concretos de la contienda que podía conocer por las relaciones escritas. Así, en primer plano aparecen arcabuceros españoles y lansquenets alemanes atacando conjuntamente a los piqueros suizos; en la parte superior se aprecia el brutal choque entre los distintos cuerpos de caballería y, sobre el horizonte, vemos surgir a los defensores de Pavía que se lanzan sobre el flanco francés de forma sorpresiva, inclinando la balanza en favor de los imperiales. Esta última franja de la imagen es también la que mayor atención geográfica presenta, mostrando de forma tónica hitos espaciales claves como la ciudad, el río o los distintos acantonamientos.



Fig. 1.12. Hans Leonard Schäufolein: *La batalla de Pavía*, c. 1526, xilografía en seis tacos; Albertina, Viena, inv. DG1937/248.

Este grabado evidencia la dualidad representativa a partir de la cual se articula todo el conjunto de buriles aquí estudiados: junto a imágenes bastante genéricas de lucha acompañadas por escasos referentes de ubicación específicos —como sería este caso— aparece una opción alternativa en la que se escenifica de manera más individualizada la refriega, con citas concretas tanto a la topografía como a la acción de los cuerpos de los ejércitos. Este segundo grupo se caracteriza por recoger una serie de aspectos particularizados que definieron la realidad del hecho bélico, tanto narrativos —la rotura del muro del Parque Visconteo o la captura del rey galó— como espaciales —el fortín de Mirabello, el campo francés, la ciudad junto al Tesino...—²⁶.

26 Cuneo, *Art and politics*, 130; Paredes, «The Confusion of the Battlefield», 12-15.

Dentro de este segundo grupo podemos encuadrar el grabado anónimo incluido en la edición impresa en Mainz por Johann Schöffer de la narración —ya citada— del *obrist* de los lansquenetes tudescos, Frundsberg (Anónimo (diseño) y Johann Schöffer (edición): *La batalla de Pavía*, 1525, xilografía, en Georg von Frundsberg: Ro. *Keiserliche Schlacht mit dem Konig von Frnakreich, beschehen vor Pavia, uff sant Mathis tag im jar 1525*; Sächsische Landesbibliothek und Universitätsbibliothek, Dresde, inv. VD 16N808). Dicho panfleto, de apenas ocho hojas, se enriquece con una imagen a vista de pájaro de la batalla. Tomada desde el norte, su espacio se articula de forma muy clara en un gran eje trazado por el parque, el fuerte de Mirabello, la ciudad de Pavía y el Castillo Sforzesco, con el Tesino al fondo. Este marco geográfico, somero pero verista, se complementa con referencias tópicas al asedio —tiendas de campaña, baterías de artillería—, recogiendo además el momento clave del combate: la rotura del muro por las tropas imperiales y el acceso por sorpresa al parque. Además, la xilografía se complementa con escudos heráldicos imperiales. Se trata, así, de una composición esquemática y modesta, pero que sirvió de base para posteriores óleos como veremos en el epígrafe siguiente.

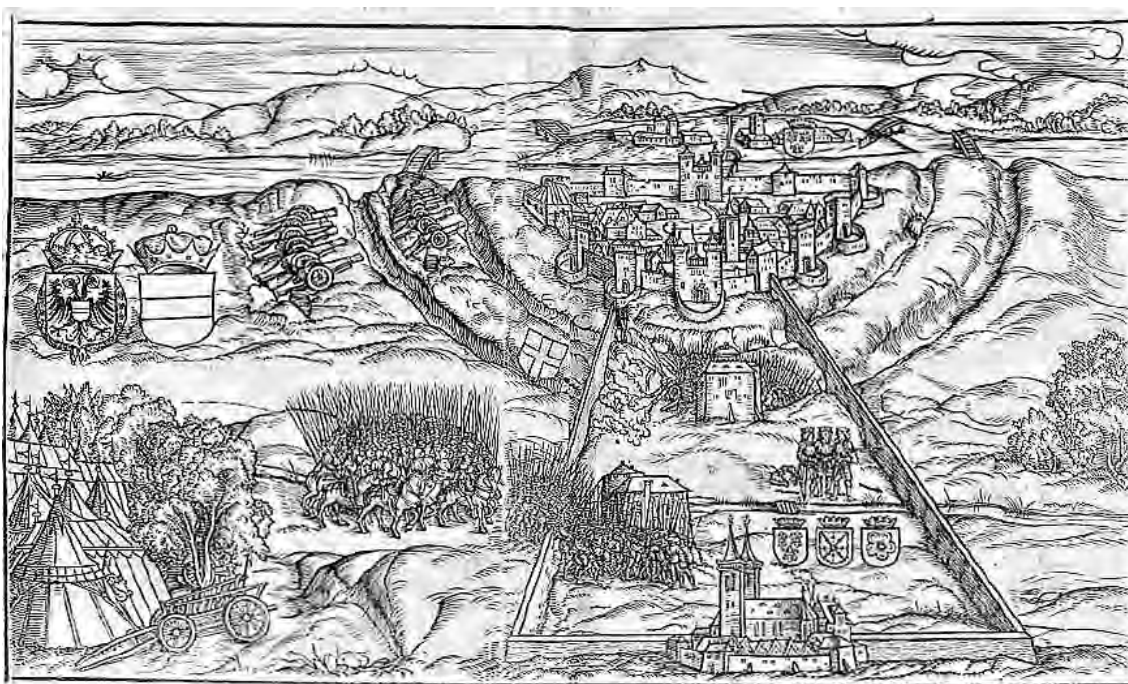


Fig. 1.13. Anónimo (diseño) y Johann Schöffer (edición): *La batalla de Pavía*, 1525, xilografía, en Georg von Frundsberg: Ro. *Keiserliche Schlacht mit dem Konig von Frnakreich, beschehen vor Pavia, uff sant Mathis tag im jar 1525*; Sächsische Landesbibliothek und Universitätsbibliothek, Dresde, inv. VD 16N808.

Espíritu similar, pero calidad mucho mayor, definen al grabado de Jorg Breu el Viejo, probablemente el de mayor difusión e influencia (Jorg Breu el Viejo: *La batalla de Pavía*, c.1525, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1895,0122.79)²⁷. Nacido

²⁷ Cuneo, *Art and politics*, 122-127; Hale, *Artists and Warfare*, 184-190; Bartrum, *German Renaissance*

en Augsburgo hacia 1480, este brillante artista desplegó allí una intensa actividad creativa hasta su fallecimiento en 1537, destacando importantes obras laudatorias en favor de la Casa de Austria. Algunas de ellas fueron, además, de temática militar, como los frescos pintados en la fachada del ayuntamiento de su ciudad natal mostrando la genealogía y las victorias de Maximiliano I, quien también le encargó pinturas sobre vidrio destinadas a su palacete de caza en Lermos, de inspiración cinegética y bélica. Para Carlos V —además de la xilografía celebrativa de Pavía— ideó una serie de diez grabados mostrando su entrada triunfal en Augsburgo, celebrada el 15 de junio de 1530 (Jorg Breu el Viejo: *Entrada de Carlos V en Augsburgo en 1530*, 1530-1531, diez xilografías; British Museum, Londres, inv. E,8.139-149)²⁸. La entalladura aquí estudiada conforma una amplia vista, que recrea de manera bastante convincente la realidad topográfica de la ciudad y sus alrededores. En el límite derecho se aprecia San Genasio, hito de separación dentro de la amplia zona de caza entre el *Parco Nuovo* y el *Parco Vecchio*, con su perímetro murado y la torre de Mirabello en el centro. Al otro extremo se recorta la ciudad y sus altas torres, rodeada por las murallas medievales que Leyva reforzó con parapetos de tierra para frenar los reiterados asaltos galos.



Fig. 1.14. Jorg Breu el Viejo: *La batalla de Pavía*, c.1525, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1895,0122.79.

Podemos apreciar también como, asfixiando a la población, se multiplican las obras de ingeniería creadas por los franceses: trincheras, baluartes circulares,

Prints, 153.

²⁸ Cuneo, *Art and politics*, 1-2.

gaviones, nidos de artillería...La dureza del asedio se evidencia por los cadáveres abandonadas en la «tierra de nadie» intermedia. A la izquierda de la ciudad fluye el Tesino con sus distintos brazos. El entorno geográfico se complementa con las estribaciones alpinas al fondo sobre cuyas cimas sale el Sol, referencia realista a la hora de la batalla, al romper el alba, y anuncio del alumbramiento de una gloriosa jornada para las tropas cesáreas. Sobre este espacio verista se desarrollan, dramáticamente, las dos jugadas maestras que definieron la victoria imperial. En primer plano vemos como la caballería e infantería de Carlos V rompen el perímetro del Parque Visconteo, cayendo por sorpresa sobre los franceses con una potencia masiva, arrolladora e imparable; junto a la posición de Mirabello aparece a escala menor, pero indicado por una cartela con la inscripción *CAPTIO REGIS F.*, el hecho que decidiría la suerte de la jornada: la captura del Rey Cristianísimo, Francisco I de Francia.

Es evidente, pues, la convivencia en una misma obra de la voluntad por acercarse gráficamente a la realidad del hecho narrado, conjugada con una clara intencionalidad exhortativa en favor de la causa de los Habsburgo. Junto a los rasgos ya descritos, el mensaje persuasivo se complementa con la representación del escudo imperial sobrevolando la escena entre nubes, en una especie de rompimiento de gloria, y con la presencia destacada de estandartes con la cruz de san Andrés o la Inmaculada. También colaboran con el éxito de esta finalidad el tamaño importante de la obra, su evidente detallismo y el atractivo visual. Además, para facilitar su lectura el grabado está dotado de una inscripción en la parte superior derecha; se hicieron dos ediciones en distintos idiomas —latín y alemán—, muestra evidente de la voluntad de sus comitentes por difundir la buena nueva entre todos los sectores de la sociedad. La huella de dichos mecenas se aprecia en los pequeños escudos que aparecen bajo la cartela y en las iniciales *B.L.* y *A.K.* que —en opinión de Pia F. Cuneo— probablemente se deban a la familia Langenmantel, de Augsburgo: en medio del combate algunos de sus miembros traicionaron a la causa imperial, cambiando de bando; una vez hecho evidente su error, quizá con este encargo artístico quisieron expurgar sus culpas a ojos de Carlos V.

1.4. PINTURAS

1.4.1. TABLAS GEMELAS DE ORIGEN FLAMENCO

Una de las consecuencias plásticas más destacadas de la batalla de Pavía fue la aparición de un importante número de pinturas. De forma general podríamos afirmar que se trata de obras debidas en su mayoría a pinceles de origen nórdico – generalmente flamencos o alemanes–, en muchos casos anónimos. No destacan por su calidad artística, cumpliendo básicamente con una función de tipo testimonial o documental como bien ha afirmado Checa²⁹. En este sentido debe entenderse la repetición de unos *topos* representativos reiterados, comunes además a la forma en que iba a fraguando durante estos años la plasmación de la guerra moderna – proceso en el cual la concreción artística de la batalla de Pavía representó un hito clave–.



Fig. 1.15. Jan Cornelisz Vermeyen (¿): *La batalla de Pavía*, c.1525, óleo sobre tabla; Museos Reales de Bellas Artes Bruselas, inv. 1300.

En muchos casos, de hecho, la inspiración directa en algunos de los grabados estudiados en el apartado anterior es evidente. Así, la vista del asedio y la batalla incluida en la relación de Frundsberg editada por Johann Schöffer parece tener cierto vínculo con dos cuadros muy parecidos entre sí, el primero atribuido –sin certeza clara– a Jan Cornelisz Vermeyen (*La batalla de Pavía*, c. 1525, óleo sobre tabla; Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas, inv. 1300), y el otro al círculo de Joachim Patinir (*La batalla de Pavía*, c. 1530, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 5560).

²⁹ Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 227.

Desde el punto de vista topográfico la similitud es evidente pues, al igual que el grabado, los óleos se articulan a partir de un eje axial definido por el Parque Visconteo, Pavía y el río con sus islas y afluentes, al otro lado del cual se dispone Borgo Ticino —con la presencia de una posición de las tropas franco-suizas—. Espacialmente ambas pinturas son prácticamente idénticas: en la parte exterior del gran jardín podemos ver en primer plano el campamento imperial —identificable por los referentes heráldicos de las tiendas—, además de la brecha en el muro con evidentes muestras de combate: cañones abandonados, cadáveres esparcidos en el suelo, etcétera. La caballería de Carlos V asalta el coto de caza de los señores de la ciudad, identificable por detalles anecdóticos como los animales o arbolado. El choque con los «gendarmes» galos se resolvió, finalmente, en favor de los jinetes de Lannoy gracias a la llegada de refuerzos de infantería, especialmente los arcabuceros del Marqués del Vasto, cuyo socorro se recoge en la pintura. Alfonso de Valdés, en su relación, narra explícitamente como el apoyo divino a la causa habsbúrgica se vio considerablemente reforzada por la eficacia de los infantes españoles dotados de armas de fuego: «combatían todos con tanto ánimo que bien parecía que Dios les acrecentava las fuerças para vencer, por el desseo que todos al servicio del Emperador tenían. Ayúdoles también mucho la escopetería española»³⁰.



Fig. 1.16. Escuela de Joachim Patinir: *La batalla de Pavía*, c.1530, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 5560.

³⁰ Valdés, *Relación de la batalla*, 40.

El momento más destacado del combate —y siempre presente en relatos e imágenes— fue la captura de Francisco I; después de luchar con gran bravura, el Valois picó espuelas en dirección noroeste para huir hacia Milán, siendo alcanzado finalmente cerca del lugar conocido como Cascina Repentita. Su caballo, desplomado por varios arcabuzazos, aprisionó al rey bajo su cuerpo, por lo que éste se vio forzado a rendir su espada al comandante imperial Charles de Lannoy³¹. En ambas pinturas se reproduce el momento de forma similar, en un espacio preferente en primer plano: el soberano aparece protegido por una armadura dorada y un casco emplumado; su caballo, blanco y con gualdrapa azul decorada con las flores de lis, cae derrumbado arrastrando con él a su jinete. A sus lados aparecen sendos caballeros con arnés completo, probablemente sus perseguidores dispuestos a detenerlo.

La parte superior de las tablas recogen otros momentos significativos de combate: así, a la izquierda podemos ver movimientos de tropas, probable referencia a las acciones en la zona de la Porta dei Levrieri y la Torre del Gallo; en el centro se dispone el campamento francés con sus baterías de asedio, asaltado por las tropas españolas de Antonio de Leyva, que han abandonado su posición defensiva tras los muros de Pavía. La sección superior derecha de los cuadros recoge otro de los episodios descritos por todas las crónicas: más allá del río se vislumbra la huida de un grupo de jinetes franceses, probablemente la reserva del Duque de Alençon, que no llegó a entrar en combate. Según los relatos para asegurar su fuga rompió el puente sobre el río, lo que provocó la muerte de cientos de suizos que —en plena desbandada— se lanzaron al revuelto y frío Tesino. Así pues, podemos ver el puente roto con los desesperados *reisläufer* suizos en la orilla, algunos ya ahogados dentro de la corriente. Con ello se evidencian dos hechos importantes: por un lado la magnitud del desastre para los piqueros helvecios, tropas que habían impuesto su ley en los campos de Europa durante los anteriores cien años y que ahora, después de las debacles de Bicoca y Pavía, iban a desaparecer de la historia; por otro, la cobardía y completa derrota y humillación de los franceses, deshonrados al dejar a su rey en manos enemigas sin combatir.

31 Díaz, *Pavía 1525*, 52; Konstam, *Pavía 1525. The Climax*, 74.



Fig. 1.17. Anónimo: *La batalla de Pavía*, mediados del siglo XVI, óleo sobre tabla; paradero desconocido.

Existen en paradero incierto ciertas pinturas muy similares a estas composiciones —aunque más ricas—, y también apoyadas a nivel conceptual en la entalladura que ilustra la edición de Frundsberg editada por Johann Schöffler. La primera de ellas muestra mediante una gran vista de pájaro el espacio del combate, con el fortín de Mirabello en posición central y la ciudad como remate superior, con un paisaje montañoso diluyéndose en el alto horizonte. Ante sus muros, en el parque, acontece un torbellino bélico con choques de caballería, columnas de infantes avanzando con gran decisión, civiles huyendo...de gran detallismo y calidad técnica (Anónimo: *La batalla de Pavía*, mediados del siglo XVI, óleo sobre tabla; paradero desconocido). La otra pintura —que se ha vinculado con el paisajista Cornelis Massys— concuerda en gran medida con las atribuidas al entorno de Vermeyen y Patinir, pero con el círculo natural ampliado mediante zonas boscosas, riachuelos, prados y lomas (Cornelis Massys (¿): *La batalla de Pavía*, mediados del siglo XVI, óleo sobre tabla; paradero desconocido)³².

32 Agradezco a los responsables de Ashmolean Museum de Oxford las facilidades obtenidas para acceder a sus fondos documentales y biblioteca, donde pude conseguir la escasa información sobre estas últimas pinturas.



Fig. 1.18. Cornelis Massys (¿): *La batalla de Pavía*, mediados del siglo XVI, óleo sobre tabla; paradero desconocido.

El parecido también es evidente entre los dos paneles decorativos conservados respectivamente en Oxford (Anónimo: *La batalla de Pavía*, 1525-1528, óleo sobre tabla; Ashmolean Museum, Oxford, inv. F664. WA19008.226) y Leeds (Anónimo: *La batalla de Pavía*, 1525-1531, óleo sobre tabla; Royal Armouries, Leeds, inv. I.142). En ambos casos se trata de una representación bélica bastante simplista, aunque con cierta voluntad de aproximarse a los relatos conocidos, al integrar distintos momentos del choque de forma simultánea; las figuras —aunque en ningún caso pueden identificarse como retratos— llevan cartelas identificativas y, por lo que respecta al espacio, no podemos hablar de un escenario fidedigno pero sí que incluye referencias visuales a los principales hitos topográficos de forma estandarizada³³.

La estructura compositiva es prácticamente idéntica en ambos cuadros. En el conservado en Oxford podemos ver, de derecha a izquierda, a las tropas imperiales dirigidas por el Condestable de Borbón; cruzan una brecha en el muro del parque para reforzar la exitosa carga que, encabezada por el Marqués de Pescara, arrolla a las filas galas. Las consecuencias de su acción son evidentes: así, el suelo está cubierto por los cuerpos sin vida de importantes nobles franceses; a la izquierda de la tabla, junto al fortín de Mirabello, Francisco I cae en las manos de las tropas de Carlos V.

³³ Foulkes, *European Arms and Armour*, 17-24; Wilson, *The Battle of Pavia*.



Fig. 1.19. Anónimo: *La batalla de Pavía*, 1525-1528, óleo sobre tabla; Ashmolean Museum, Oxford, inv. F664. WA19008.226.

El monarca francés aparece protegido por una armadura áurea y sobrevesta roja con una gran cruz, sobre una montura guarnecida con las flores de lis. En la parte superior de la tabla se aprecia una representación ideal de Pavía, con sus muros y baluartes castigados por el intenso bombardeo de la artillería dispuesta a sus pies. Sobre ella descollan varias torres —una con fuego, quizá referencia a las comunicaciones entre el campamento imperial y los defensores de Leyva— y un gran estandarte con el águila bicéfala, ondeante, triunfal, como muestra de lo inexpugnable de la fortaleza. También en este cuadrante podemos ver una referencia esquemática del Tesino, con el campamento francés en la otra orilla y el puente roto. Como ya hemos mencionado, dicho puente fue inutilizado por el Duque de Alençon quien, tal como vemos en la parte superior izquierda de la pintura, se retiró sin combatir.

La tabla conservada en Leeds, aunque muy similar, presenta algunas diferencias significativas. El hecho decisivo de la batalla —la prisión del rey Valois— ocupa aquí una posición menos destacada en el extremo superior izquierdo, donde lo vemos rendirse al virrey de Nápoles, Charles de Lannoy. En la zona central el lugar más destacado alberga ahora una figura a pie, ubicada junto a los cañones y con un pendón francés. La inscripción lo identifica como el *Conte de Giarva*, figura desconocida; no obstante, Timothy Wilson propone que podría tratarse de Jacques Galliot, gran maestro del tren artillero galo. Los poderosos jinetes que se disponen a sus pies cambian su identificación respecto a la pintura del Ashmolean, pues representan a dos de los grandes generales imperiales: Fernando Francisco de Ávalos, marqués de Pescara, y el Duque de Borbón. Entre ellos y en lugar central

vemos a Felipe, conde de Ginebra y hermano de Carlos, duque de Saboya. Aparece sobre espléndida montura con rica gualdrapa, pisando el cuerpo caído de uno de los principales jefes franceses, Jaques de Chabannes, señor de la Palice y mariscal de Francia. En realidad este noble tuvo un papel menor en la batalla, desde luego no digno de aparecer como la figura más destacada en la obra; de hecho, en el cuadro de Leeds el mismo jinete es identificado con Borbón...

Esta importante diferencia —siguiendo a Wilson— podría dar luz sobre los comitentes de las obras, indiscutiblemente distintos. En su opinión, el encargo del cuadro del Ashmolean podría deberse al citado Felipe de Saboya, dada su cercanía a los círculos imperiales: su hermano Filiberto estuvo casado entre 1501 y 1504 con Margarita de Austria, tía de Carlos V y gobernadora de Flandes, siempre preocupada por la injerencia francesa en los Países Bajos. En 1528 cambió de bando, pasando a defender la causa gala; este hecho sugiere que la obra, tal como demuestran también los estudios dendrocronológicos de la tabla, se realizó entre 1525-1528. Ya en el siglo XVII estaba en la colección inglesa de John Tradescant, quien sucedió a su padre como guardián de los jardines de Carlos I en el Oatlands Palace. La obra conservada en Leeds, por su parte, sería un encargo distinto. Las cartelas están en italiano y, como hemos visto, parece destilar una mayor cercanía al bando francés; la figura más destacada sería uno de los generales galos, y la prisión del rey ocupa una posición menor.



Fig. 1.20. Anónimo: *La batalla de Pavía*, 1525-1531, óleo sobre tabla; Royal Armouries, Leeds, inv. I.142.

Por lo que respecta a la autoría, ambas tablas parecen deberse a la misma mano, ya que el análisis con infrarrojos al que se sometió la tabla del Ashmolean

muestra un dibujo preparatorio prácticamente igual que el de la Royal Armouries de Leeds, hecho que también podría demostrar la mayor antigüedad de éste. La madera del soporte tiene una procedencia báltica, factor que sumado al nulo interés por la perspectiva o la importante presencia de elementos heráldicos llevan a que se atribuya a algún pintor secundario de origen flamenco. En este sentido se ha querido vincular con otra pintura muy cercana estilísticamente, y dedicada a la alianza anti-francesa firmada por Enrique VIII y Maximiliano I en 1513: en la banda inferior se recoge el encuentro entre los dos monarcas; en la central, la posterior victoria inglesa en Guinegate —cerca de Calais—, donde derrotaron a las tropas del mariscal Jacques de la Palice, con Théroouanne y Tournai al fondo. Todos estos óleos coinciden en su inocencia formal y en la coexistencia de distintos momentos temporales, al igual que en la extrema atención heráldica o la introducción de cartelas con textos (Anónimo flamenco: *El encuentro entre Enrique VIII y el emperador Maximiliano I*, c.1545, óleo sobre tabla; The Royal Collection, Hampton Court Palace, inv. RCIN 405800)³⁴. Por otro lado, y en opinión de Hale, tampoco sería descartable considerar a la obra como de autoría germánica³⁵.

1.4.2. OTROS EJEMPLOS: LAS PINTURAS ALEMANAS

Y es que, como vamos a ver, la mayor parte de pinturas se realizaron en talleres pictóricos ubicados en el Imperio, al igual que en el caso de las estampas. Precisamente a Jorg Breu el Viejo —responsable del grabado más destacado— se atribuye una tabla conservada también en Inglaterra; atribuida en un primer momento a Hans Holbein el Joven, aparentemente perteneció a Thomas Howard, conde de Arundel y miembro del círculo del príncipe Enrique —heredero frustrado de Jaime I—. Ya en el siglo XVIII paso a manos de Thomas, octavo conde de Pembroke, entrando en su palacio familiar antes de 1730 (Jorg Breu el Viejo: *La batalla de Pavía* 1525-30, temple sobre tabla; Collection of the Earl of Pembroke, Wilton House, Wilton)³⁶. La escena guarda evidentes similitudes con el buril del mismo artista, y con otras composiciones del momento como la representación de la *Guerra Bávara* con el asedio de Kufstein que campa en uno de los estandartes recreado en el *Cortejo Triunfal de Maximiliano I*. Así, se aprecia una amplia vista tomada desde el noreste, con referencias veristas al espacio geográfico y a acciones vitales para la resolución del choque como la irrupción en el parque por parte de los escuadrones carolinos, la toma de Mirabello o la captura del soberano galo. La obra tiene una apariencia, no obstante, bastante simplificada respecto al grabado original. Además, algunos elementos que dotan a éste de un fuerte mensaje laudatorio en favor de los Habsburgo

34 Graeme Rimer, Thom Richardson y J. P. D. Cooper, eds., *Henry VIII. Arms and the Man 1509-2009* (Leeds: Royal Armouries, 2009).

35 Hale, *Artists and Warfare*, 184-187.

36 XVI Conde de Pembroke, *A Catalogue of the Paintings & Drawings in the Collection at Wilton House, Salisbury* (Londres: 1968).

no aparecen en la tabla, tales como la cartela y el escudo de la parte superior o los amplios pendones con elementos heráldicos identificativos de las tropas.



Fig. 1.21. Jorg Breu el Viejo: *La batalla de Pavía*, 1525-30, temple sobre tabla; Collection of the Earl of Pembroke, Wilton House, Wilton.

La influencia del grabado de Breu también puede rastrearse en un óleo anónimo hoy conservado en Estados Unidos (Anónimo: *La batalla de Pavía*, c. 1530, óleo sobre tabla; Birmingham Museum of Arts, Kress Collection, Alabama, inv. 1961, 125). La concepción espacial parte de un espíritu similar al representar referentes espaciales como la ciudad, las corrientes de agua o el parque dominado por el baluarte de Mirabello. La orientación de esta amplia vista, no obstante, es distinta al estar tomada desde el noroeste; así, el campamento imperial representado en primer plano en el grabado cede su espacio preferente a una serie de construcciones, probablemente San Lanfranco y San Stefano. Por lo que respecta a la disposición de las tropas, de forma similar a la xilografía de Breu vemos en primer plano la masiva irrupción de lansquenets y jinetes blindados del bando imperial en el Parque Visconteo. También se repite el choque de infantes en segundo plano, siendo identificable cada grupo por los estandartes respectivos con la cruz de san Andrés y las flores de lis. Aquí —al igual que había hecho Breu—, también se destaca la captura de Francisco I mediante una melé entre caballeros que pisotean un caído estandarte con las flores de lis; casi en paralelo se representa la salida de los defensores bajo el liderazgo de Antonio de Leyva, hecho fundamental para decantar la victoria en favor de las armas de Carlos V y que, dada su relevancia, no podía dejar de mostrarse. Este panel perteneció a la familia portuguesa De Castro, siendo adquirida por un coleccionista inglés en 1843; posteriormente pasó por varias manos y subastas hasta ser comparada en 1955 en Nueva York por Samuel H. Kresen, quien lo acabaría legando al Birmingham Museum of Art.



Fig. 1.22. Anónimo: *La batalla de Pavía*, c. 1530, óleo sobre tabla; Birmingham Museum of Arts, Kress Collection, Alabama, inv. 1961, 125.

A este conjunto de pinturas alemanas cabe sumar la tabla de Ruprecht Heller conservada en Suecia tras el saqueo de Praga durante la Guerra de los Treinta Años (Ruprecht Heller: *La batalla de Pavía*, c. 1525, óleo sobre tabla; Nationalmuseum, Estocolmo, inv. NM 272)³⁷. Conceptualmente parte de postulados representativos cercanos a los ya mencionados ejemplos flamencos y, sobre todo, a la inevitable huella ejercida en el caso de las representaciones bélicas germanas por parte del *Cortejo triunfal de Maximiliano I* (Albrecht Altdorfer y taller, c. 1512-1515, dibujo y acuarela sobre papel; Albertina, Viena, inv. 25202-25263)³⁸. Así, la obra se articula a partir de la presencia de dinámicos cuerpos de tropas englobados en un espacio general unitario. Este marco geográfico se define a partir de elementos reales descritos por las crónicas, pero representados de forma somera: es el caso, por ejemplo, de la ciudad de Pavía, que se recorta de forma genérica al fondo de la amplia vista, en un espacio natural de gusto nórdico. Tras la ciudad discurre el Tesino y, ante ella, podemos ver el recinto murado del Parque Visconteo; a la izquierda se aprecian algunas construcciones —identificadas por Stöcklein con el conjunto de las Cinco Abadías— entre las cuales fluye el Vernavola, afluente del río principal.

Por lo que respecta a la acción militar, bajo las murallas de la urbe se aprecian las baterías francesas y las posiciones defendidas por Montmorency. Ante ellas se

37 Hale, *Artists and Warfare*, 184-190; Hans Stöcklein: «Die Schlacht bei Pavia zum Gemälde des Ruprecht Heller», en *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, eds. Ernst Buchner y Karl Feuchtmayr (Augsburgo: Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst, 1924), 230-247.

38 Michel y Sternath, *Emperor Maximilian I*, 48-80.

dispone, protegido por gaviones y trincheras, el campamento imperial ubicado junto a la Casa de Levrieri. La parte central de la composición es ocupada por el choque militar que ha estallado dentro del gran jardín boscoso, al que acceden las tropas imperiales desde la grieta izquierda —ubicada de forma errónea junto a Mirabello—. A través de ella se derrama un potente cuerpo de piqueros, probablemente los lansquenetes de Frundsberg, con la colaboración del Marqués de Pescara³⁹. Su irrupción desarbola a los lanceros enemigos, sorprendidos también en su flanco por la salida de los defensores de la villa lombarda; así pues, las tropas suizas y galas se dan a la fuga de forma desesperada: el resultado fue una estrepitosa debacle, al morir muchos de ellos ahogados y de frío al lanzarse en su huida al río Tesino, hecho representado en el margen derecho de la tabla. En su parte inferior podemos ver a la caballería de los Habsburgo —con el mismo estandarte de la Inmaculada presente en el grabado de Jorg Breu el Viejo— actuando sincronizadamente con los arcabuceros españoles. De manera realista, y de acuerdo con las crónicas, éstos portan sobre sus vestidos camisas blancas conformando unas de las temibles «encamisadas» que tanto prestigio aportaron a las tropas hispanas, buscando con ello diferenciarse de los enemigos en la oscuridad de las primeras horas de la mañana. Las tropas galas dispuestas a su derecha son vencidas, completando con ello la humillante derrota sufrida por las legiones de Francisco I.



Fig. 1.23. Ruprecht Heller: *La batalla de Pavía*, c. 1525, óleo sobre tabla; Nationalmuseum, Estocolmo, inv. NM 272.

³⁹ Stöcklein, «Die Schlacht bei Pavia», 233.

También se cataloga como de autoría alemana —aunque aún desconocida— a otra interesante recreación del choque conservada en el palacio londinense de Hampton Court (Anónimo: *La batalla de Pavía*, c. 1530, óleo sobre tabla; Royal Collection, Hampton Court, Londres, inv. RCIN 405792)⁴⁰. Ideológicamente resulta muy cercana a las representaciones bélicas generadas en el entorno del Emperador Maximiliano I, presentes en el citado *Cortejo triunfal*, el gigantesco *Arco triunfal* de treinta y seis folios (Alberto Durero, Albrecht Altdorfer y otros, 1515-1519, xilografía en 195 bloques; Albertina, Viena, inv. DG1935/973)⁴¹ o en los relieves tallados por Alexander Collin para su monumental mausoleo, en Innsbruck⁴². Así, este cuadro está organizado a partir de un potente primer plano en el que se recoge un brutal choque de piqueros: la misma estructura utilizada, por ejemplo, por Albrecht Altdorfer en su *Terrible Guerra Suiza* o Georg Lemberger en *La Guerra de Picardía* —ambas integradas en el *Cortejo triunfal de Maximiliano I* (Albrecht Altdorfer y taller, c. 1512-1515, dibujo y acuarela sobre papel; Albertina, Viena, inv. 25202-25263)—. También la escena entronca claramente con las estampas del *Weisskunig* que talló Hans Burgkmair dedicadas a las batallas de Hullein, Nauders y Ravena (H. Burgkmair, L. Beck y otros, 1514-1521, xilografías; Albertina, Viena, inv. cim. II/6)⁴³, o en otras obras teutonas de la década de 1510, como la tabla anónima *Batalla de Lansquenets* (1514, óleo sobre tabla; Martin Wagner Museum Universitätssammlung, Würzburg). La influencia de estos trabajos, de hecho, es evidente en muchas piezas surgidas en el medio germano como, por ejemplo, en los grabados de Niklas Stoer *Batalla de Lansquenets* (c. 1530, xilografía; Universitätsbibliothek, Núremberg), y en los dibujos *Batalla de infantería* de Hans Holbein (c. 1530; Kunstmuseum, Basilea, inv. 1662.140) o *Batalla ante una ciudad asediada* de Wolf Huber (c. 1540; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe).

40 *Ibíd.*, 236; Kate Heard y Lucy Whitaker, *The Northern Renaissance. Dürer to Holbein* (Londres: Royal Collection Publications, 2011).

41 Michel y Sternath, *Emperor Maximilian I*, 48-80.

42 Monica Frenzel, *The Cenotaph of Emperor Maximilian I in the Innsbruck Court Church* (Innsbruck: Tiroler Volkskunstmuseum, 2003)

43 Falk, *The Illustrated Bartsch*, 129, 145 y 151.



Fig. 1.24. Anónimo: *La batalla de Pavía*, c. 1530, óleo sobre tabla; Royal Collection, Hampton Court, Londres, inv. RCIN 405792.

Podemos ver, así, a los *landsknechte* imperiales avanzando desde la derecha, con sus vistosas y pretenciosas ropas, dotados con las armas propias de este cuerpo mercenario: largas picas de varios metros de longitud, alabardas, arcabuces y espadas, tanto las más genéricas *katzbalger* —cortas, de hoja ancha y punta roma— y los más grandes montantes de los *doppelsöldner*, destinados a quebrar las astas enemigas. Avanzan al ritmo marcado por un tamborilero cuyo instrumento lleva el águila bicéfala, derrotando a las tropas de Francisco I, probablemente en este caso también mercenarios alemanes y *reisläufer* suizos, dada la similitud en sus equipos bélicos. Cada uno de los ejércitos enfrentados se diferencia fundamentalmente por sus pendones: a la derecha las enhiestas banderas imperiales, alzadas y orgullosas, muestra de la victoria; a la izquierda vemos los estandartes galos con las flores de lis, rotos, a menor escala y altura, evidencia de su derrota. Este violento enfrentamiento se separa del fondo mediante un gran árbol y un fragmento de alto muro, referencia clara a la rotura sorpresiva por parte de los soldados de Carlos V del recinto del Parque Visconteo.

El segundo plano representaría este espacio, identificable por el arbolado y un conjunto de construcciones bastante fantasiosas, evidencia del más que probable desconocimiento por parte del pintor de la zona concreta donde se produjo la batalla. Podemos ver, de este modo, el fortín de Mirabello, una especie de construcción defensiva dotado de elementos clasicistas, introducidos quizá para sugerir la ubicación geográfica del choque en Italia; igualmente y perdiéndose en la lejanía aparece Pavía, representada como un burgo de la época. En el llano central podemos ver el desarrollo de la batalla: cañones abriendo fuego y un enfrentamiento entre jinetes del que parecen huir derrotados los franceses, al contrario de la realidad de los hechos ya que, tal como refieren las crónicas, los *gen d'armes* franceses desarbolaron completamente a la caballería de Charles de Lannoy. Aislados y centrando la composición podemos ver a un jinete con armadura y espada que se lanza sobre otro, derrotado al derrumbarse su herido caballo blanco; muy probablemente con ello el artista ha querido señalar la culminación dramática del choque: la prisión del monarca francés, cita de carácter obligatorio en todas estas obras. Probablemente este panel perteneció a Enrique VIII, aliado intermitente del emperador Carlos V; de hecho, en 1542 se inventarió una «tabla del asedio de Pavía» en el palacio de Westminster. De allí pasaría a Hampton Court, para ser vendida a Richard Marriot en 1650, aunque posteriormente aparece de nuevo en las colecciones de Jaime II. En verano de 1613 fue vista por el duque de Sajonia-Weimar en el palacio de Saint James, identificándose con la victoria de 1512 en Rávena. Esta confusión quizá no fuera inocente, pues en dicho momento el príncipe Enrique —heredero al trono inglés— se alineaba políticamente con Enrique IV de Francia frente a los Habsburgo.

Además de estas pinturas, la documentación conservada refiere a otras hoy perdidas o pendientes de identificar. Así, en el inventario realizado en 1531 tras la defunción de Margarita de Austria se cita un lienzo dedicado a la batalla de Pavía; igualmente, en el de Enrique VIII de Inglaterra —país de tradición anti-francesa— existe una entrada mencionando una tabla con el asedio de la ciudad italiana y varios mapas sobre dicha acción bélica. Quizá alguna de estas obras, u otra distinta, es la que se conservaba en el importante palacio Tudor de Cowdray House, desapareciendo en el devastador incendio de 1793⁴⁴. En el caso español resulta interesante la cita en el inventario *post-mortem* del rico comerciante de Medina de Rioseco Álvaro de Benavente —alzado en 1554— a un cuadro de la batalla de Pavía, quizá de autoría flamenca según Bustamante⁴⁵. También la colección imperial atesoraba algunas piezas ya perdidas; lo podemos ver en el inventario de la armería de Valladolid redactado alrededor de 1558, donde se cita «Vna rodela de madera, en ella pintada la batalla de Pabia, desgoarnescida». Por desgracia, tampoco esta muestra de armamento historiado ha llegado hasta nosotros⁴⁶.

44 Wilson, *The Battle of Pavia*, 15-16.

45 Agustín Bustamante, «Hechos y hazañas. Representaciones históricas del siglo XVI», en *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, coord. M^a José Redondo (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004), 119.

46 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, vol.I, 274.

1.5. DIBUJOS Y ESCULTURAS

Junto a estas estampas y pinturas nos han llegado algunos dibujos, como los dos conservados en el museo local de Pavía. El primero de ellos se debe a una mano anónima, probablemente italiana o alemana (Anónimo: *La batalla de Pavía*, c.1540-1550, dibujo; Musei Civici, Pavía); se trata de una obra poco original, con una representación de la urbe —*PAPIA* (sic), según la inscripción que la preside— basada de forma clara en el grabado de Jorg Breu o en el presente en la *Cosmographia* de Sebastian Münster, prácticamente idéntico y con el mismo rótulo incorrecto (Heinrich Petri (ed.): *Vista de Pavía*, 1544, en Sebastian Münster: *Cosmographia*; ETH Bibliothek, Zúrich, sign. Rar 5716). Ante las defensas de la ciudad acontece el combate, recreado según todos los topos representativos del momento: cuadros de piqueros se disponen a chocar unos contra otros con las banderas desplegadas al viento, en un campo con cañones, carretas, tiendas de campaña, gaviones y nidos defensivos, soldados huyendo...sin las acciones particulares de la batalla, como el enfrentamiento de caballería o la caída del rey de Francia, reiteradas —como venimos viendo— en la mayor parte de representaciones.

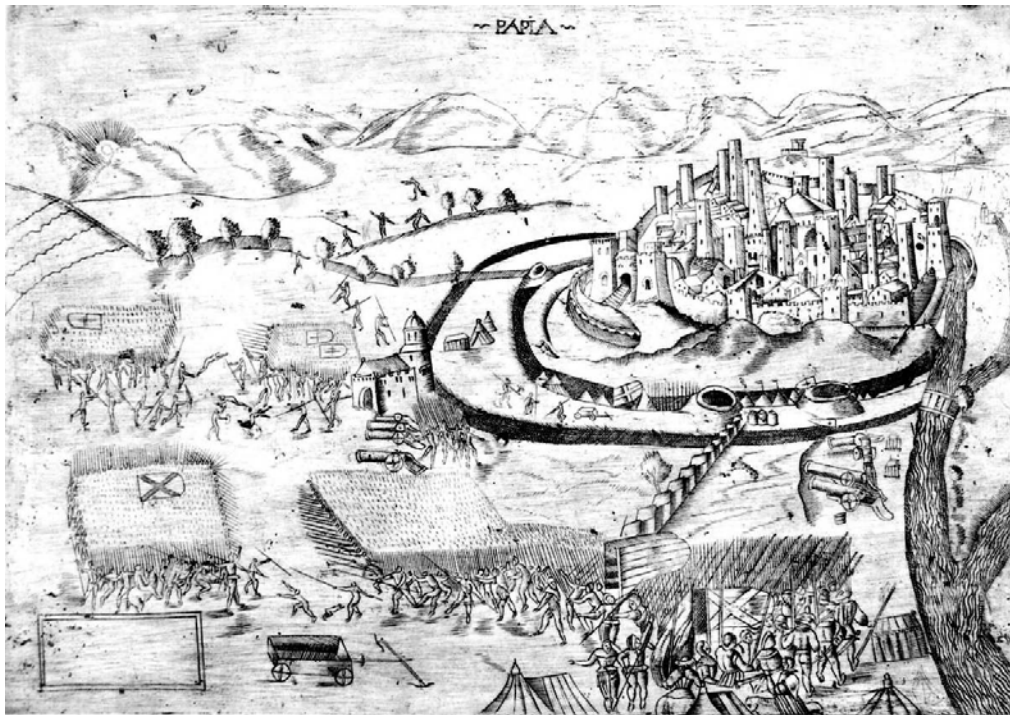


Fig. 1.25. Anónimo: *La batalla de Pavía*, c.1540-1550, dibujo; Musei Civici, Pavía.

Sí que resulta clara la procedencia germánica de la otra obra referida, un dibujo simplificado en el que aparece la villa de forma apaisada con la inscripción *Stadt Pavia* (Anónimo: *El asedio de Pavía*, c.1525-1530, dibujo; Musei Civici, Pavía). Se trata de poco más que un esquema, aún de claro gusto gótico por sus inscripciones y formato de letra o el espacio carente de escala y perspectiva.

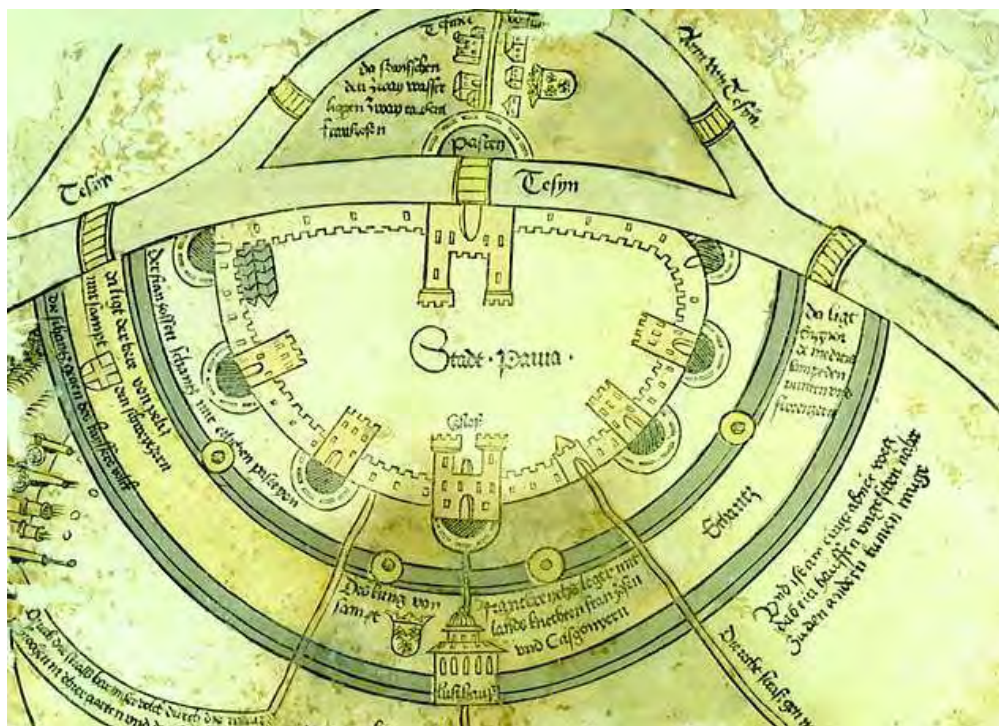


Fig. 1.26. Anónimo: *El asedio de Pavía*, c.1525-1530, dibujo; Musei Civici, Pavía.

También de origen teutón —pero con muy superior calidad— es el dibujo de Wolf Huber *La batalla de Pavía* (c.1530, dibujo a pluma con tinta sepia sobre papel; Staatliche Graphische Sammlung, Múnich, inv. 34.793)⁴⁷. Se trata de un trabajo más fresco, menos determinado por los clichés convencionales del momento, tanto por lo que respecta a la representación bélica en general como específica de Pavía. En este dibujo cobra gran importancia el medio espacial, rasgo definidor de la Escuela del Danubio en la que el artista se enmarca; la gran aportación de este grupo de creadores sería precisamente la de otorgar un estatus propio al paisaje, liberándolo de su tradicional carácter complementario. Así, la escena se articula como una amplia escena a vista de pájaro, con los acontecimientos más significativos en primer plano; podemos ver a la izquierda, por ejemplo, a los arcabuceros españoles castigando con su intenso fuego a los *gen d'armes* galos. Las tropas se representan según las nuevas tipologías militares surgidas en el momento: lansquenets con picas y alabardas, infantes dotados de armas de fuego...la diferenciación entre ambos bandos se realiza mediante estandartes, identificando los emblemas de la cruz de san Andrés o el águila a las tropas de Carlos V y las flores de lis a las de Francisco I. La imagen se enriquece, además, con la inclusión de elementos anecdóticos, como las tiendas colapsadas del campamento francés o los frailes ante la que sería, presumiblemente, la Cartuja de Pavía.

47 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 366-367.



Fig. 1.27. Wolf Huber: *La batalla de Pavía*, c.1530, dibujo a pluma con tinta sepia sobre papel; Staatliche Graphische Sammlung, Múnich, inv. 34.793.

Este dibujo sirvió posteriormente como fuente iconográfica para los relieves de la tumba del conde Niklas von Salm, de la que hablaremos con mayor profundidad en el próximo capítulo. Importante comandante imperial —*Feldherr*—, debutó en combate a la temprana edad de diecisiete años junto a Carlos el Temerario en la derrota frente a los suizos en Morat; posteriormente participaría con Georg von Frundsberg en la conquista de Istria y, ya al servicio de Carlos V, en Pavía y el asedio turco de Viena en 1529. Como comandante de caballería tuvo un papel significativo en la batalla italiana, al ser uno de los captores de Francisco I; este hecho aparece como una de sus grandes gestas en los relieves de su sepulcro, debidos al cincel del alemán Loy Hering (Melchior Feselen (diseño) y Loy Hering (talla): *La batalla de Pavía*, 1530-1540, mármol tallado; Votivkirche, Viena).



Fig. 1.28. Melchior Feselen (diseño) y Loy Hering (talla): *La batalla de Pavía*, 1530-1540, mármol tallado; Votivkirche, Viena.

Dicha escultura se organiza a partir del fuerte de Mirabello, protegido con una empalizada, a cuyos lados aparecen en perspectiva las paredes del jardín murado en dirección a Pavía. Vemos a esta urbe rodeada por las posiciones de asedio galas, con tiendas, trincheras y cañones. Por lo que respecta a la acción bélica, a la izquierda se recrea el momento en que las tropas imperiales –caballería pesada y arcabuceros– rompen las defensas del parque cayendo sobre el campo francés. Sus defensores, desarbolados, huyen hacia la parte derecha, perdiéndose en varios grupos hacia la lejanía. Se trata, pues, de una de las escasas esculturas dedicadas a la batalla de Pavía, ya que los relieves bélicos del palacio de Carlos V en la Alhambra –que Gómez Moreno vinculó con el combate italiano– no dejan de ser una representación genérica de un choque entre infantes y jinetes armados *all'antica* (Juan de Orea (¿): *La batalla de Pavía*, c.1550, bajorrelieve; palacio de Carlos V, Granada)⁴⁸.



Fig. 1.29. Juan de Orea (¿): *La batalla de Pavía*, c.1550, bajorrelieve; palacio de Carlos V, Granada.

48 Gómez, *Las águilas del Renacimiento*.

1.6. ORFEBRERÍA Y ARTES SUNTUARIAS

Junto a los dibujos y, sobre todo, los grabados, la técnica artística que permitía una mayor difusión era la de las monedas y medallas conmemorativas. Su carácter seriado y, en ocasiones, modesto, posibilitaba una producción masiva dentro de los parámetros del momento. El objetivo buscado con estas piezas era propagar al máximo la buena nueva del triunfo imperial, incluso entre los sectores más populares de la población, reservando a las élites otros tipos de soportes también dotados de gran valor persuasivo como la joyería, pinturas o tapices.

1.6.1. LA MEDALLA CONMEMORATIVA DE CONCZ WELZ

En este sentido cabe destacar la medalla conmemorativa debida a los troqueles de Concz Welz (*Medalla conmemorativa de la batalla de Pavía*, c.1530, plata sobredorada; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 737 bss)⁴⁹. En el anverso —con inscripción latina exterior— aparece un retrato doble de Carlos V y Fernando I



Fig. 1.30. Concz Welz: *Medalla conmemorativa de la batalla de Pavía*, c.1530, plata sobredorada; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 737 bss.

frente a frente, enmarcados por un arco clasicista con rica decoración de grutescos propia del gusto nórdico. La composición se enriquece además con figuras alegóricas, destacando el *putto* inferior flanqueado por las armas del Imperio, Austria y Castilla. En el reverso aparece una representación del choque armado, configurada a partir de los *topos* que paulatinamente se habían ido definiendo como propios de la representación de Pavía: una vista aérea con la ciudad, el parque murado, el río, y los campamentos y movimientos de tropas. Welcz, que firma como *CW* en una de las tiendas de campaña, enriqueció

la composición mediante el añadido heráldico de los escudos de los dos bandos contendientes: en la parte inferior izquierda Francia y sus aliadas, Escocia y Navarra; arriba a la derecha, Austria y el Sacro Imperio. Su punto de partida visual es bastante evidente: de nuevo, la xilografía presente en la relación de Frundsberg editada por Johann Schöffer.

⁴⁹ Seipel, Wilfried, ed., *Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas* (Viena: Kunsthistorische Museum, Viena), 122.

La datación de la medalla no parece inmediata a la batalla, sino cercana a 1530. Es altamente probable que esta fecha sea acertada, ya que tras la liberación del asedio turco de Viena en 1529 y el posterior contragolpe imperial en el Danubio se realizaron un amplio número de representaciones artísticas donde se figuran los dos hermanos juntos, Carlos y Fernando. Con ello se pretendía incidir no sólo en el éxito de los Habsburgo y el Imperio como bastiones de la Cristiandad ante el imparable avance de Solimán I el Magnífico, sino también en la fortaleza de la dinastía después de unos momentos de tirantez en las relaciones entre el Emperador y el Rey de Romanos. La aparición del retrato de ambos soberanos de la Casa de Austria, así como las referencias heráldicas al Imperio y a los principales dominios de cada uno de ellos —Castilla para Carlos V, Austria en el caso de Fernando I—, nos permite postular a esta acuñación como parte destacada de dicho conjunto laudatorio.

1.6.2. LAS ESCENAS *ALL'ANTICA* DE GIOVANNI BERNARDI DA CASTEL BOLOGNESE

Frente al carácter más modesto de esta medalla destacan tres piezas de orfebrería de mayor condición lujosa: las dos tallas en cristal de roca y una plaqueta en bronce, muy similares entre sí, atribuidas al artista natural de la Emilia-Romaña Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, fechadas también hacia 1530. La primera de estas obras se conserva en Viena y tiene forma de cetro circular, con un pie de agarre también de gran riqueza material y técnica (Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Cetro de cristal con la batalla de Pavía*, c. 1530, oro y cristal de roca; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 2244). En el óvalo se representa una escena bélica *all'antica* siguiendo la estela de producciones italianas anteriores, como el bronce aún *quattrocentista* de Bertoldo di Giovanni destinada a Lorenzo de Medici, más cercanas



Fig. 1.31. Giovanni Bernardi da Castellbolognese: *Cetro de cristal con la batalla de Pavía*, c. 1530, oro y cristal de roca; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 2244.

en su concepción a un sarcófago romano que a una representación narrativo-verista como las que hemos visto en el medio alemán. La escena se configura como un choque de caballería ante una fortaleza, en el que unos jinetes equipados como legionarios romanos —con corazas anatómicas, faldillas cortas y lanzas jinetas— hacen huir a un escuadrón con armamento similar. Las únicas referencias que vinculan la imagen con la realidad histórica de la batalla son los pendones de los ejércitos, con el águila los vencedores y las tres flores de lis los caballeros que emprenden la huida; así como la inscripción, por supuesto en latín y alfabeto romano, que refiere al triunfo carolino: *CAESAR. K. VICTO. PAPIE*. Para reforzar su carácter lujoso cuenta además con un mango realizado también en cristal y materiales nobles; se trata pues de una pieza de alto nivel, generada muy probablemente en los círculos imperiales, quizá por encargo del obispo de Trento Bernhard von Cles como regalo para el César Habsburgo ya que aparece referida en el *Inventaire des joyaux de Charles V* de 1536⁵⁰.

Una joya muy similar atribuida al mismo orfebre se conserva en la actualidad en EE. UU. (Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Camafeo de cristal con la batalla de Pavía*, c.1530, talla en cristal de roca y soporte rectangular en oro; The Walter Arts Museum, Mount Vernon-Belvedere, Baltimore, Maryland, inv. 41.68). Probablemente este camafeo se produjo en Roma, donde Bernardi se trasladó para realizar un retrato del papa Clemente VII, así como otras piezas para sus protectores los cardenales Giovanni Salviati e Hipólito de Medici. La pieza resulta muy parecida, también de formato oval y con dos cuerpos de caballería enfrentados e identificables respectivamente por las banderas imperial y francesa ante una urbe fortificada. No obstante, aparecen algunos elementos distintos más allá de la ligeramente diferente disposición de los jinetes, tales como una divinidad fluvial en primer plano —quizá referencia al Tesino— y una nueva referencia heráldica a Carlos V sobre la puerta de la fortaleza, donde se sitúa el águila bicéfala. Se considera encargo del mencionado



Fig. 1.32. Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Camafeo de cristal con la batalla de Pavía*, c.1530, talla en cristal de roca y soporte rectangular en oro; The Walter Arts Museum, Mount Vernon-Belvedere, Baltimore, Maryland, inv. 41.68.

50 Mateo Mancini, «Cetro de cristal con la reproducción de la batalla de Pavía», ficha catalográfica en Checa, *Carolus*, 279.

cardenal Hipólito de Medici, pues cuenta con la inscripción en letras anticuarias *HIP. MED.* Es probable que esta talla sea resultado de los fastos derivados de la coronación imperial de 1530, cuando el mismo artista realizó igualmente un retrato de Carlos V sobre una medalla de oro de alto valor celebrativo. Las relaciones entre los Habsburgo y los Medici habían sido tensas dada la injerencia imperial en suelo italiano, propiciando la cercanía de la familia florentina a Francia; de hecho, Clemente VII apoyó a Francisco I en la campaña que culminó en la batalla de Pavía, luchando junto al monarca francés un representante tan destacado de la estirpe como *Giovanni dalle Bande Nere*. Tras la liberación del rey galo el pontífice mediceo inmediatamente se sumó a la liga de Cognac junto a Francia, Florencia, Venecia y Milán con un final tan desastroso para sus intereses como fue el *Sacco* de Roma de 1527. El triunfo definitivo de los Habsburgo propició el acercamiento entre Sumo Pontífice y Emperador, aceptando finalmente Clemente VII coronar como César a Carlos V. Como contrapartida, las tropas imperiales al mando del príncipe de Orange sitiaron Florencia, acabando con la república en el verano de 1530 y abriendo las puertas del gobierno al hijo del mismo papa, Alejandro de Medici⁵¹. Así pues, esta unión de conveniencia entre la casa italiana y Carlos V propiciaría el encargo de una obra como ésta, celebrando el poder militar carolino y silenciando la anterior posición pro-francesa de los Medici.



Fig. 1.33. Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Alegoría de la lucha entre Carlos V y Francisco I en Pavía*, c.1546, bronce, con pátina dorada parcialmente conservada; Museo Nazionale del Palazzo Venezia, Roma; inv. PV 10589/19.

El orfebre oriundo de Castel Bolognese utilizó años más tarde el mismo diseño para otra exquisita joya, una plaqueta en bronce también de configuración oval (Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Alegoría de la lucha entre Carlos V y Francisco I en Pavía*, 1546-1548, bronce con pátina dorada; Museo Nazionale del Palazzo Venezia, Roma, inv. PV 10589/19). El destino primero de este relieve metálico fue el conocido como Cofanetto Farnese, hoy en Nápoles (1548-1561, plata dorada en relieve y cincelada, cristal de roca tallado, esmalte y lapislázuli; Museo de Capodimonte,

Colección Farnese, Nápoles). Se trata de una preciosa caja de platería debida a un grupo de artistas dirigido por el orfebre florentino Manno Sbarri, discípulo de Benvenuto Cellini, como Giovanni Bernardi –responsable de sus seis óvalos en cristal de roca– y Perin del Vaga –probable tracista de los diseños–. Indiscutiblemente se trata de una

51 Christopher Hubert: *Florencia. Esplendor y declive de la casa de Medici* (Granada: Almed, 2008); Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 132-135.

de las cumbres de la orfebrería manierista, conservándose importantes referencias documentales acerca de esta arquita. Vasari explica como su comitente fue el cardenal Alejandro Farnesio; existe, además, documentación epistolar fechada en 1545 y 1546 entre dicho príncipe de la Iglesia y Bernardi acerca de sus delicados trabajos.

La caja o cofrecillo, de gran suntuosidad, probablemente se dedicó a guardar algún libro especialmente precioso por su antigüedad o valor, quizá el *Libro de Horas Farnesio*, bellamente iluminado por Giulio Clovio (1546, iluminación sobre pergamino; Morgan Library & Museum, Nueva York, inv. MS M.69). De hecho, en su fondo aparece un relieve inspirado en una de las historias narradas por Plutarco acerca de Alejandro Magno, según la cual el conquistador macedonio tomó un gran ataúd propiedad del rey persa Darío para depositar allí los textos de Homero. Más allá de su uso poco claro, ciertamente esta suntuaria obra brilla por su riqueza material, artística y conceptual, sólo comparable al *Salero de Francisco I* (Benvenuto Cellini, 1540-1543, oro, esmalte y marfil; Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Viena, inv. 881).

La tapa curva aparece coronada por una estatuilla de Hércules con las manzanas de las Hespérides, y cuenta también con relieves dedicados a la infancia del mismo héroe clásico; por su parte, en las esquinas se disponen pequeñas figuras sedentes de Marte, Minerva, Diana y Baco. Los lados de la caja se enriquecieron con seis tallas en cristal de roca de Bernardi, concretamente escenas antiquizantes con centauros, amazonas, la caza del jabalí de Calidón, el triunfo de Baco, una naumaquia y una carrera de cuadrigas. Las cartas conservadas permiten rastrear la evolución del proyecto, de forma que en un principio sólo debía haber cuatro escenas, siendo eliminada finalmente una batalla contemporánea: probablemente ésta fuese la representación de Pavía conservada en el Palazzo Venezia, durante mucho tiempo confundida con la conquista de Túnez. De hecho, la escena es prácticamente idéntica a la del cristal de roca de Baltimore, repitiendo incluso —a diferencia del ejemplo vienés— la figura de la divinidad acuática tendida. La principal diferencia se encuentra en el aparato heráldico, pues aquí las referencias a Francia y al Imperio se han suprimido de los estandartes, al igual que de la puerta de la ciudad, donde se reconoce una bala de cañón⁵².

El evidente éxito de esta composición favoreció que inspirara a más ejemplos de joyería; es el caso de una nueva plaqueta oval en bronce que reproduce la misma escena, aunque con menor delicadeza formal; conservada en Rávena, se atribuye al obrador del artista (Taller de Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *La batalla de Pavía*, c.1530, bronce; Museo Nazionale di Ravenna, Rávena, inv. 10757). Aún cabría referir, además, a un esmalte probablemente originario de Limoges en pequeño formato —sirve como tapa de una caja de rapé—, decorado con una grisalla cuya ideación a partir de estos modelos parece clara (*Maestro K.I.P. (¿): Escena de batalla*, siglo XVI, esmalte; Museo del Hermitage, San Petersburgo, inv. 0-824).

52 Vittorio Sgarbi, dir., *Il Rinascimento a Roma* (Roma: Skira, 2011), 292-293.

1.6.3. OTRAS PIEZAS DE JOYERÍA

En el mismo museo americano anteriormente citado, el The Walter Arts Museum de Baltimore, se conserva otro interesante ejemplo de arte suntuario: una caja en cuero trabajado que se enriquece, además, con apliques metálicos y camafeos (Anónimo: *Caja-relicario del pendón de Francisco I*, c.1525, cuero moldeado e inciso,



Fig. 1.34. Anónimo: *Caja-relicario del pendón de Francisco I*, c.1525, cuero moldeado e inciso, dorado y plateado, papel, camafeos con esmalte; Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, inv. 73.1.

dorado y plateado, papel, camafeos con esmalte; Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, inv. 73.1) Su objetivo era guardar una auténtica reliquia militar en el imaginario carolino: el pendón real rendido por los franceses en Pavía —hoy en el Musée de la Porte de Hale, en Bruselas—. Además de los camafeos con la imagen de santos y la adoración de los pastores, la decoración de la caja se complementa con escudos heráldicos y referencias escritas a Juan López Quijada, identificado como el captor del pendón. Según Joaneath Spicer, responsable de arte renacentista y barroco del museo, este personaje podría ser el «Casada» citado por Paolo Giovio en su crónica, hombre de «ardor singular» y uno de los capitanes de los arcabuceros que masacraron a la caballería gala⁵³.

A este conjunto de obras suntuarias cabría sumar aún una talla en soporte mineral, conservada en Viena, que cuenta en su reverso con la representación de una ideal rendición del rey Cristianísimo ante Carlos V en Pavía (Caspar Ulich: *Piedra tallada con soporte de la resurrección de Cristo y Carlos V en la batalla de Pavía*, c.1556-1562, piedra tallada con soporte metálico, dorado y plateado; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 4148). En la región bohemia fue frecuente este tipo de obras, en las que se especializó el escultor Caspar Ulrich —su firma aparece mediante las siglas «CV»—, así, aprovechando la tradición minera de la zona, piedras de formas extrañas o con vetas minerales eran parcialmente talladas con temas históricos o religiosos, manteniendo gran parte de la estructura mineral original: el resultado es una perfecta integración entre *naturalia* y *artificialia*, tan propia del complejo gusto manierista. Este ejemplo concreto muestra en el anverso una resurrección de Cristo

53 D • IUAN. LOPEZ • QUIJADA • DOC / TOR ES DECRETO DE YCHANTRE. / SCALAS * ZQ [?] GANO EL ESTÁDARTE, Q [?] ESTA / A QVI, YESTAS ‘, SANCTI SIMAS, RELIQVIAS * / QVANDO EL REY DE FRANCIA PERDIO LA * / BATALLA DE PAVIA.Y.FVE. PRESO.DE SPANO / LES A.XX.V.DE FEI RO ANNO D [?] / • M • D • XXV (Don Juan López Quijada, doctor en derecho canónico y maestro de coro, ganó el estandarte que está aquí y estas santísimas reliquias cuando el rey de Francia perdió la batalla de Pavía y fue hecho prisionero por los españoles el 25 de febrero del año 1525). <http://art.thewalters.org/detail/2330/leather-box-for-the-pennant-of-francis-i-at-the-battle-of-pavia/>

inspirado en un grabado de Durero de *La Gran Pasión* de 1510. La parte trasera, por su parte, recoge el momento imaginario en que un derrotado Francisco I se postra ante el Emperador, a quien escoltan un grupo de guerreros armados. La figura más destacada es la de Carlos V, quien se dirige a su enemigo humillado; porta una rica armadura completa, con faldilla y decorada con relieves. Su identidad es reconocible, además, por la corona y el Toisón de Oro. El resto de la irregular piedra se cubre con una escena genérica de paisaje y, en su parte superior, mediante la inclusión de las columnas de Hércules con el lema *PLVS OVLTRA* y una cartela que refiere a los hechos representados: *FATA DABVNT AQVILAM TE GALLVM VINCERE POSSE * REGNET AVIS CHRISTI NE MODO LAEDAT OVES.*



Fig. 1.35. Caspar Ulich: *Piedra tallada con soporte de la resurrección de Cristo y Carlos V en la batalla de Pavía*, c. 1556-1562, piedra dorada y plateada; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK4148.

1.7. ARMADURAS Y ARNESES

Aunque quizá no puedan considerarse consecuencia directa de la victoria en suelo itálico, durante los años inmediatos a la batalla se forjaron diversas armaduras de gran relevancia, soporte idóneo por su propia naturaleza bélica para la exaltación de un triunfo militar. Tanto la Casa de Borgoña como, sobre todo, Maximiliano I habían entendido el valor de la cultura caballeresca como vía para incrementar su prestigio político. Buena muestra de ello son los relatos del abuelo de Carlos V de cariz autobiográfico *Theuerdank* (c.1511-1517; Albertina, Viena, inv. Cim II/3), el ya citado *Weisskunig* —ambientado en

un mundo ideal de políticos caballerescos—, y *Freydal* (c.1512-1515; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK5073), novela incompleta protagonizada por un joven caballero impulsado por valores morales que lucha en torneos para probarse a sí mismo y lograr fama y honor. A nivel artístico, obras como los *Arco y Cabalgata Triunfal* refieren de manera explícita a los valores marciales, simulando esta última una parada cortesana previa al torneo; prácticamente en paralelo un pensador tan influyente como Erasmo de Rotterdam, en su *Enchiridion militis Christiani* de 1503, defendía también los ideales de la caballería como garante de la fe a partir del concepto de *Miles Christi* formulada por san Pablo en su bíblica *Carta a los Efesios* (VI, 10-17).

Esta aparente ensoñación caballeresca no significa ni mucho menos que Maximiliano I fuese un hombre romántico al margen de su tiempo. Junto a representaciones de fuerte carácter simbólico, en la estela de su retrato como *San Jorge* en entalladura de Hans Burgkmair (1508, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG 1934/55), existen otras que evidencian su interés por la guerra moderna: así, en la ilustración cincuenta y uno del mencionado *Weisskunig* vemos al Emperador en un taller inspeccionando un gran cañón, rodeado por distintos tipos de bala, piezas ligeras y un mortero. Otro ejemplo en este sentido es el *Zeugbücher*, serie de tres lujosos volúmenes que constituyen un inventario del tren de artillería imperial, con ilustraciones del taller de Jorg Kölderer (1502; pergamino con aguadas; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, inv. 222). Las piezas aparecen ordenadas por tamaño y calibre, de mayor a menor, acompañadas por versos con sus particularidades y nombre propio⁵⁴. Quizá la imagen que mejor unifica esta dualidad entre ensoñación caballeresca y pragmatismo bélico sea una xilografía de Wolf Traut para el *Arco Triunfal de Maximiliano I*: el monarca Habsburgo aparece vestido como un caballero medieval, con coraza, casco emplumado y espada, pero lo flanquean distintos tipos de boca de fuego; de forma simbólica, en una de sus manos porta la espada y, en la otra, una bala de cañón. Además, el papel clave de Maximiliano I en la eclosión de la guerra moderna se evidencia, sobre todo, en su papel como ideólogo del nuevo cuerpo de *landsknetche*, alternativa germánica a las cohesionadas, disciplinadas y triunfales falanges suizas. Vestidos con sus vistosos trajes acuchillados y su actitud arrogante los vemos en los grabados de Dürero, Beham, Graff o Altdorfer, al igual que en las pinturas conmemorativas de las campañas imperiales: vistas amplias, confirmando el carácter complementario de las diferentes armas y cuerpos, ya no sometidos al mando de los antiguos señores feudales, sino al único del emperador. Equipos bélicos y soldados, por tanto, figurados como proclamas del poder y grandeza cesáreos, sirviendo práctica y simbólicamente para la defensa y expansión de los dominios Habsburgo⁵⁵.

54 Larry Silver, «Shining Armor: Emperor Maximilian, Chevalry, and War», en Cuneo, *Artful Armies*, 61-85.

55 Bauman, *Georg von Frundsberg*; Matthias Roog, *Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten* (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2002).



Fig. 1.36. Anónimo: *Carlos V en armadura con la espada en alto*, 1508, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 5618.

iba a ser continuada por Carlos V, retratado ya con armadura y espada en alto según postulados nórdicos en edad muy temprana (Anónimo: *Carlos V en armadura con la espada en alto*, 1508, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 5618)⁵⁷. Por las mismas fechas Maximiliano I encargaba para su nieto varias corazas — hoy en la Hofjagd— und Rüstkammer de Viena como la incompleta fechada en 1511 y debida a Hans Rabeleir (hierro sin pulir, cuero; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 186), o el arnés surgido de los fuegos de Konrad Seusenhofer (1512-1514, hierro pulido, plata dorada, terciopelo y cuero; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 109), ambas con rica decoración similar a la moda textil del momento⁵⁸.

El interés por las armaduras del joven Carlos se evidencia a través de otros encargos como el *Arnés de Valladolid* forjado probablemente por Kolman Helmschmid (c. 1520, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A37). A partir de este tradicional aprecio por las ricas corazas de los Habsburgo —y de Carlos V en particular—, la consecución de la gran victoria en Pavía favoreció la articulación de una imagen carolina autoritaria e invencible, en la que

56 Cuneo, *Artful Armies*; Braden Frieder, *Chivalry & the Perfect Prince. Tournaments, Art and Armor at the Spanish Habsburg Court* (Kirksville: Truman State University Press 2008), Godoy y Leydi, *Parures Triomphales*; Soler, *El arte del poder*.

57 Checa, *Carolus*, 188.

58 *Ibid.*, 199-201; Beaufort-Spontin y Pfaffenbichler, *Meisterwerke der Hofjagd- und Rüstkammer*, 96-97 y 100-101; Gamber y Thomas, *Katalog der Leibrüstkammer*, 215-217.

la producción de lujosas armaduras de parada ocupó un lugar vital.

Cabe mencionar así piezas datadas entre 1525 y 1530 como la *Armadura del tonelete de cacerías* debida a Kolman Helmschmid (c. 1525-1530, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A93), que se singulariza por contar con un amplio tonelete con figuras de animales y amplias hombreras lobuladas, además de su decoración con anchas bandas verticales grabadas y doradas, inspiradas en el vestido cortesano contemporáneo y frecuentes en varias de sus creaciones para Carlos V. Recogido en el *Inventario iluminado* (anónimo, ca. 1544-1558, aguada sobre pergamino; Real Armería, Madrid, inv. 18), se trata de un arnés de auténtico lujo, con decoración de grabados dorados⁵⁹.



Fig. 1.37. Kolman Helmschmid: *Armadura del tonelete de cacerías*, c. 1525-1530, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A93.

Al mismo taller de Augsburgo se debe también un par de escarcelas hoy conservadas en el Metropolitan Museum de Nueva York (Kolman o Desiderius Helmschmid: *Escarcelas heráldicas de Carlos V*, c.1530, acero repujado, grabado y dorado; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 29.150.2d, e). Su ostentosa decoración, más allá de su contorno sogueado y las bandas rebajadas, destaca por el conjunto de elementos heráldicos carolinos: grifos amenazantes, apoyados en columnas de Hércules sobre las que se disponen los eslabones y piedras de pedernal del Toisón. Patrimonio Nacional conserva hombreras con el similar motivo heráldico, probablemente piezas de un mismo arnés (c. 1525-1530, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A108). El virtuosismo de los Helmschmid brilla en las plumas y pelaje de los seres mitológicos o en las acanaladuras y capiteles de las columnas, configurando unas piezas de gran valor. No debe extrañarnos, pues, que fueran incluidas en el *Inventario iluminado* o en la *Relación de Valladolid* de 1558, donde se describen como «un par de laonas de coroa que están unos grifos rrelevados en las escarcellas»⁶⁰.

⁵⁹ Soler, *El arte del poder*, 29.

⁶⁰ Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 281.



Fig. 1.38. Kolman o Desiderius Helmschmid: *Escarcelas heráldicas de Carlos V*, c.1530, acero repujado, grabado y dorado; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 29.150.2d, e.

Kolman Helmschmid forjó igualmente la conocida como *Armadura del KD* (c. 1525-1530, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A19), monumental arnés de cuidado trabajo y decoración. Este conjunto recibe su nombre de las iniciales que campan visiblemente sobre el hombro derecho, referencia a la condición regia de Carlos V como *Karolus Divus*. Dicho honor de origen clásico convive en la armadura con el collar del Toisón de Oro, orden nobiliaria creada por Felipe el Bueno de Borgoña en 1430 como paradigma del culto caballeresco. Vemos, pues, la simbiosis en una misma pieza de los dos pilares sobre los que paulatinamente va tejiéndose la imagen carolina: la herencia medieval y caballeresca borgoñona, en convivencia con el clasicismo definidor de las nuevas formas renacentistas. Este hecho es importante, pues los años comprendidos entre 1525 y 1530 representan un momento de gran pluralidad lingüística en la imagen de Carlos V, de transición



Fig. 1.39. Kolman Helmschmid: *Armadura del KD*, c. 1525-1530, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A19.

entre las formas aún medievales y las renacentistas que se impondrían a partir de la coronación imperial en Bolonia y las entradas triunfales de 1535 y 1536 tras la expedición de Túnez, auténticas inmersiones en la Antigüedad.

En este mismo momento se fecha la conocida como *Armadura de volutas flordelisadas* (c.1525-1530, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv.



Fig. 1.40. Kolman Helmschmid: *Armadura de volutas flordelisadas*, c.1525-1530, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A66.

Real Armería, Madrid, inv. A66) surgida de los fuegos de Kolman Helmschmid⁶¹. Dicha magnífica pieza se llama así por la decoración floral presente en las volutas de las hombreras y en los rodeletes y navajas de las codales. Su valor dinástico y regio se refuerza, además, con la presencia del Toisón, completando así una pieza clave en la imagen imperial. Reproducida también en el *Inventario iluminado*, su papel es más destacado que el de los arneses anteriores ya que fue llevada a Italia para la coronación en Bolonia de 1530, y con toda probabilidad es la que portaba Carlos V en los primeros y desaparecidos retratos creados por Tiziano en dicha ciudad —fuese uno o varios—, bien en la estancia de 1529-30 o en la de 1532⁶².

En ellos el cadorino apostó por la adaptación a los usos venecianos de tipos retratísticos borgoñones anteriores, según podemos ver en ejemplos como en una efigie del joven César Habsburgo con la espada al hombro y orbe del principal museo neoyorquino (Anónimo: *Carlos V*, c. 1520, óleo sobre tabla; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 32.100.46). Estas pinturas fueron copiadas

61 Soler, *El arte del poder*, 132; Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo*, 31-34.

62 Checa, *Tiziano y las cortes*, 195-196.

varias veces, conservándose hoy la versión de Rubens (*Carlos V con armadura*, 1603, óleo sobre lienzo; Colección de Lord Mountgarret, Yorkshire) y otras anteriores anónimas —es el caso, por ejemplo, de la atesorada en El Escorial (Anónimo flamenco: *Carlos V con armadura*, 1550-1600, óleo sobre tabla; Patrimonio Nacional, Real Monasterio de El Escorial, inv. 10014394) y la colección londinense Orlando Mantagu, ésta con la inclusión de una ventana—. También tuvieron una importante difusión a través de las entalladuras de Agostino de Musi *Veneziano* (Carlos V, 1535, xilografía; Petit Palais, París, inv. GDUT6255(2)) y Giovanni Britto (Carlos V, 1535-45, xilografía; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 17.44.), realizadas en la década de los treinta. Igualmente, el escultor Giovanni Angelo Montorsoli iba a utilizar el arnés decorado con flores de lis en el busto en mármol del Emperador que realizó en Génova a principios de la década de 1540, fruto de la presencia de Carlos V en la ciudad ligur preparando la frustrante *Jornada* de Argel (Giovanni Angelo Montorsoli: *Busto de Carlos V*, 1541-1543, mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E-288). Así pues, esta armadura detenta un papel clave en la generación y difusión de la imagen heroica del Emperador como gran guerrero, propiciando un modelo iconográfico de gran éxito e imitación posterior⁶³. Sobre todo esto volveremos más adelante.



Fig. 1.41. Giovanni Britto: Carlos V, 1536, xilografía; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 17.44.

1.8. LA CHIMENEA DEL FRANC DE BRUJAS

Este amplísimo abanico de representaciones destinadas a conmemorar el triunfo carolino culmina en dos conjuntos artísticos de origen flamenco: por un lado la grandiosa chimenea ubicada en el *Franc* de Brujas y, por otro, la monumental serie de tapices debidos al diseño de Bernard van Orley. Por lo que respecta a la primera, el *Franc* o *Châtellenie* de Brujas era una subdivisión territorial del condado de Flandes, una especie de amplio distrito rural alrededor de la ciudad con autonomía, administrado por cuatro burgomaestres y veinticuatro concejales. La sede —el *Palais du Franc*— fue construida en

⁶³ Soler, *El arte del poder*, 96 y 132-137

la *Place du Bourg* de Brujas entre 1520 y 1525 bajo la dirección del maestro local Jan van de Poele. Contaba con diez salas públicas, la *Salle Echevinale* o de Gobierno y una Cámara de Deliberaciones. En 1528 los dirigentes de la institución decidieron decorar dicha *Sala Echevinalle* —espacio público donde llevar a cabo la administración judicial y política— con un conjunto de obras de claro sentido alegórico alrededor de la virtud de la Justicia, actuando como detonante la reciente victoria de las armas imperiales en Pavía.

Este hecho militar fue muy celebrado en el norte, especialmente tras los tratados de Madrid (1526) y Cambrai (1529) por los que Francisco I renunciaba a sus derechos feudales sobre las provincias flamencas y Artois, acabando así con el largo litigio que le enfrentaba con Carlos V —quien, no debemos olvidar, era el conde de Flandes—⁶⁴. La obra fue comisionada al artista local Lanceloot Blondeel, figura clave en dicho momento dada su versatilidad disciplinar y su papel en la introducción del nuevo gusto renacentista en la ciudad frente a la larga tradición gótica. Su relación con los Habsburgo también fue importante, al participar en el diseño en 1520 de la segunda *Joyeux Entrée* de Carlos V en Brujas y, ya en 1551, en el mausoleo de Margarita de Austria.

El encargo para el *Franc* iba a cristalizar en un hogar de gran riqueza decorativa, muy significativo por dos razones fundamentales: en primer lugar, por la impresionante combinación de materiales —alabastro, mármol negro, madera de roble— y técnicas —bulto redondo a tamaño real, bajo relieve y elementos arquitectónicos—; en segundo, por su densidad alegórica, centrada como hemos dicho en la glorificación del Emperador, su linaje, la batalla de Pavía y los acuerdos de Cambrai. Fue tal la complejidad del encargo que el artista se vio forzado a solicitar ayuda al heraldo de la orden del Toisón de Oro en busca de la máxima corrección simbólica del conjunto; además, contactó con otros escultores importantes de Amberes y Gante. En Malinas buscó el consejo de los artistas vinculados a la corte de Margarita de Austria Jan Mone y Guyot de Beaugrant, quien finalmente tuvo una participación importante en el proyecto (Lancelot Blondeel, Guyot de Beaugrant, Jean Monne y ayudantes: *Chimenea con decoración alegórica acerca de Carlos V, la batalla de Pavía y la paz de Cambrai*. 1525-1529, madera de roble, alabastro, y mármol negro; Palacio del Franc, Brujas).

⁶⁴ Checa, *Carlos V y la imagen del héroe*, 84-86; Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 104-106; Tahon, *Lanceloot Blondel à Bruges*, 92-125.



Fig. 1.42. Lancelot Blondeel, Guyot de Beaugrant, Jean Monne y ayudantes: *Chimenea con decoración alegórica acerca de Carlos V, la batalla de Pavía y la paz de Cambrai*. 1525-1529, madera de roble, alabastro, y mármol negro; Palacio del Franc, Brujas.

El centro de la gran chimenea, en su parte superior, lo preside una estatua de bulto redondo y gran tamaño de Carlos V en armadura, con el Toisón de Oro al cuello y portando los signos imperiales: la corona, la espada y el orbe, con el escudo del águila bicéfala sobre su cabeza. La figura se enmarca en una arquitectura clasicista fingida, flanqueada por el *motto* imperial de las columnas de Hércules y las armas de sus inabarcables dominios. Tras él se disponen medallones con el perfil de sus padres, Felipe el Hermoso y Juana la Loca; su tía y gobernadora del territorio Margarita de Austria, responsable junto a Luisa de Saboya, reina-madre de Francia, de la paz de Cambrai o «de las Damas»; y el vencedor en Pavía Charles de Lannoy, virrey de Nápoles también de origen flamenco. En los ángulos de la campana central aparecen dispuestas parejas de *putti* que alzan láureas con las efigies de Leonor de Austria, hermana del César Carlos, y su futuro esposo Francisco I de Francia. La alianza matrimonial entre ambas estirpes, cerrada como una de las cláusulas de la paz de Madrid no se confirmó hasta los acuerdos de Cambrai, a la que se refiere la inscripción «1529» en la cartela dispuesta sobre la testa del rey galo.

Con dicho tratado se buscaba solucionar el largo pulso entre los Valois y los Habsburgo por el dominio de Europa; no obstante su celebración en esta chimenea, el fracaso del acuerdo pronto iba a evidenciarse con el estallido de nuevos conflictos. El tributo al victorioso linaje Habsburgo-Trastámara se dispone a ambos lados del cuerpo

central de la estructura. En la parte de la izquierda aparece un escudo con la cruz de san Andrés y los abuelos paternos de Carlos V, María de Borgoña y Maximiliano I, quien luce con toda la pompa de su condición cesárea. A la derecha, el yugo y las flechas dan paso a los bultos de los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, abuelos maternos del Emperador. Todo el conjunto se complementa con distintos escudos heráldicos y motivos a *candelieri* que integran la diversidad de mensajes e iconografías en un todo unitario.

En la realización del conjunto entre 1529 y 1531 participaron distintos artífices como Herman Glosencamp, Rogier de Smet, Jacob Crepen o el mencionado Guyot de Beaugrant, lorenés a quien se debe la decoración inferior de esta grandiosa estructura lúgnea. Sobre la boca del fuego, en sus ángulos, dispuso cuatro *putti* en alabastro que actúan como figuraciones de la Templanza, Prudencia, Fortaleza y Justicia; a esta última virtud cardinal se dedica también el conjunto de relieves centrales. Estos narran la historia de la casta Susana, ejemplo bíblico del castigo a los perjuros y a los jueces que abusan de su poder. Esta temática debe entenderse en función del espacio que el hogar preside: la *Salle Echevinalle* era un espacio público de funciones administrativas y, sobre todo, jurisdiccionales. Así, frente a la imagen del César Habsburgo se dispuso un cuadro de Pieter Pourbus acerca del Juicio Final; la justicia de Dios tenía su reflejo terrenal en el emperador, su vicario y brazo justiciero entre los hombres. De alguna manera, pues, con este complejo programa iconográfico se pretendía advertir y actuar al mismo tiempo como *exemplum justitiae* para los magistrados de la sala, legitimados pero también sometidos por la jurisdicción divina e imperial. En la sala se conserva aún hoy un cuadro de Gillis van Tilborgh (*La Sala Echevinalle del Palais du Franc*, 1659, óleo sobre lienzo; *Franc* de Brujas) donde podemos ver, en la práctica, el funcionamiento de toda esta máquina artística y alegórica: los funcionarios de la institución aparecen representados ejerciendo su función judicial bajo la escultura de Carlos V y, frente a ella, el lienzo con el Juicio Final y un retrato de Felipe IV, el monarca vigente en aquel momento.

La construcción de grandes hogares en espacios públicos y de valor áulico fue uso común en el mundo franco-borgoñón de finales de la Edad Media. Cabe citar, por ejemplo, la tradición de las *cheminées de castille* en Francia, donde Francisco I propició su construcción monumental en Saint-Germain-en-Laye o en su castillo del bosque de Bolougne. Estructura similar iba a seguir la chimenea de un espacio tan significativo como la Sala Grande del palacio de Binche, con una gran galería superior, el trono a un lado, y un complejo conjunto decorativo destinado a loar al poder imperial⁶⁵. Por otro lado, también en el medio flamenco y alemán había sido frecuente la utilización de densos programas heráldicos como vía de legitimación de las élites. Esta tradición, que provenía de la rica cultura caballeresca medieval

65 Krista de Jonge, «Las empresas arquitectónicas del emperador y de su corte en los Países Bajos», en Checa, *Carolus*, 52.

fue fertilizada en la corte borgoñona y por Maximiliano I, prolongándose durante la gestación de la primera imagen carolina. De esta forma, el complejo simbólico de la chimenea surge en un contexto conceptual fértil para la aparición de obras de ideación semblante, como el tríptico de Jan van Battel conservado en Malinas; dicha pieza se articula a partir del retrato entronizado de un joven Carlos, rodeado por las armas de sus posesiones territoriales y otros emblemas de su linaje (Jan van Battel: *Tríptico de Carlos V con las armas de sus posesiones territoriales*, 1517-1518, óleo sobre tabla; Stedelijk Museum Hof van Busleyden, inv. s/10)⁶⁶.

El fastuoso hogar del *Franc* destaca, en conclusión, como ejemplo especialmente brillantemente de un tipo de obra nórdica donde un elemento utilitario —una chimenea—, se ve ennoblecido a nivel material y sobre todo simbólicamente hasta convertirse en densas máquinas de exaltación política. Este caso, además, es especialmente importante al ser la primera obra realmente ambiciosa donde se representa de forma explícita a Carlos V como triunfador bélico, integrándolo en un programa persuasivo de gran alcance: con el emperador Habsburgo culminaba un linaje heroico y virtuoso, garante del bienestar de sus súbditos a través de la justicia dentro de sus dominios y del poder militar en sus fronteras.

1.9. LOS TAPICES DE LA BATALLA DE PAVÍA

1.9.1. LA IMPORTANCIA DE UN ENCARGO LAUDATORIO

También de origen flamenco es el mayor conjunto artístico dedicado a glorificar el triunfo italiano de las armas imperiales: la serie de tapices de *La batalla de Pavía* (Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido), c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144483-144489). Tal y como afirman Checa o Cecilia Paredes, se trata de una de las grandes obras maestras de la manufactura textil bruselense, en plena «edad de oro» durante el siglo XVI, al punto de representar un hito fundamental en la historia del tapiz desde múltiples puntos de vista⁶⁷. Cualitativamente destacan por su detallismo, representación colorista, constante y contrastado movimiento de tropas, por la vivida espiral caótica y violenta destilada de los choques simultáneos, capaces de conformar una auténtica «lujuria narrativa» en opinión de Paredes. A nivel formal, Van Orley conjugó en ellos la larga tradición medieval y flamenca de gusto por lo minucioso y por la abundancia ornamental y expresiva, con las novedades italianas de corte clasicista. La nueva senda la habían abierto los tapices de *Los Hechos de los Apóstoles* según diseños de Rafael para ser tejidos en el taller de Pieter van Aelst

⁶⁶ Checa, *Carolus*, 190.

⁶⁷ Checa, *Tesoros de la Corona*, 103; Paredes, «The Confusion of the Battlefield», 1-2.

entre 1516 y 1519, y sería impulsada gracias a la constante llegada de grabados del mismo Rafael, Giulio Romano o Miguel Ángel. El resultado fue una decidida apuesta por la representación monumental y perspectiva, a la que habría que sumar un nuevo componente: la revolución en la representación realista e inmediata de la guerra generada en el mundo nórdico por Durero y otros artistas⁶⁸. Así, en opinión de Campbell, los tapices de *La batalla de Pavía* «en el momento en que se produjeron, de hecho, deben haber sido el ejercicio más grande de verosimilitud que nunca se había intentado al Norte de los Alpes»⁶⁹.

En función de la óptica aquí estudiada, esta composición heroica textil iba a servir de forma plena a los intereses de la política persuasiva carolina y su voluntad por celebrar el poder imperial. Como hemos visto, la victoria en Pavía fue el primer gran éxito militar de Carlos V, por lo que resultó clave en el desarrollo de su imaginario propagandístico como gobernante invencible. El cenit dentro de la producción artística en honor de dicho triunfo armado lo ocupa esta serie pañera, manteniendo de esta forma una larga tradición de loar mediante tapicerías ricas la gloria bélica de los monarcas, tan común en la corte borgoñona —donde se habían realizado paños sobre las batallas de Roosebeke, Lieja o Formigny— y en las peninsulares —serie de *La conquista de Arcila y Tánger* (taller de Pasqual Grenier, c.1475, lana y seda; Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción, Pastrana).

Y es que Carlos V y, sobre todo, miembros de su círculo cercano como María de Hungría, el cardenal Granvela o el Gran Duque de Alba fueron plenamente conscientes de las inmensas capacidades de los tapices como medio idóneo para glorificar el poder de los Habsburgo. Su alto coste, grandiosidad de formato, capacidad persuasiva y valor ceremonial los convirtieron en el arte más adecuado para evidenciar la magnificencia principesca. Devinieron, pues, en soporte preferente para mostrar el ideario cortesano, mediante la exaltación alegórica de las virtudes del gobernante —*Los Honores* (Bernard van Orley (diseño) y taller de Pieter van Aelst (tejido), c.1510-1525, seda, lana e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid)— o de la acción política y militar a través de temas históricos —*La fundación de Roma* (Bernard van Orley (diseño), c.1520-1530, seda, lana e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid)— o contemporáneos, en el caso de los conjuntos acerca de las *Jornadas* de Pavía y Túnez. Además, debemos tener presente desde un punto de vista utilitario su portabilidad, facilitando crear un espacio áulico y de gran magnificencia en cualquiera de las dispersas sedes que actuaban como nodos de poder en la itinerante corte carolina —más allá de la primacía de Bruselas y Valladolid—. Esta duplicidad de usos representativo y práctico fue especialmente valorada en la época, como recoge Vasari al destacar «la bellísima invención de los tapices tejidos, que otorgan grandiosidad y a la vez comodidad»⁷⁰.

68 Spinosa, *La bataille de Pavie*, 24

69 Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 297.

70 Vasari, *Las vidas*.

El César Habsburgo, aunque no excesivamente interesado por los temas artísticos, se educó en un ambiente sensible a los grandes conjuntos textiles: la Corte de Margarita de Austria en Malinas, cerca de los principales focos manufactureros. De hecho, la tía del Emperador fue una activa comitente, como evidencian sus encargos de tapicerías vegetales y heráldicas —Brujas, 1509— o alegóricas —Tournai, 1513—. Además, y como señor de Borgoña, Carlos heredó los restos de la gran colección ducal, sabiendo apreciar el valor simbólico de series como la *Historia de Gedeón* —tan vinculada a la orden del Toisón de Oro—; así, desde el primer momento sintonizó con el tapiz como medio artístico preferente en su gusto y encargos⁷¹. De esta forma, al reconocimiento por parte de la Corte imperial de los valores artísticos propios del formato textil habría que sumar la plena conciencia de las posibilidades legitimadoras y persuasivas que ofrecía; así lo sugiere la comisión desde fechas muy tempranas de series del nivel de las ya citadas y otras como *Las cacerías de Maximiliano* (Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen, c.1528-1531, lana, seda y oro; Museo del Louvre, París), de fuerte valor dinástico y alegórico en favor del ideario habsbúrgico.

En este sentido el conjunto de paños de *La batalla de Pavía* ocupa un papel central, no solo por sus novedades formales y su carácter de hito decisivo en la iconografía bélica, sino al tratarse de la primera serie tapicera encargado por el entorno imperial con la finalidad de loar un hecho concreto y clave del reinado de Carlos V. Como afirma Buchanan⁷², su realización marcó el paso de unos encargos iniciales como *Los Honores* basados en postulados alegóricos y dinásticos a una nueva concepción, en la que el énfasis se puso en importantes episodios militares entendidos como hitos de la gesta carolina: los dedicados a la batalla italiana, la serie de *La conquista de Túnez* y el proyecto finalmente no realizado acerca de la guerra contra la Liga de Smalkalda.

En realidad, al parecer el encargo de la serie de *La batalla de Pavía* no se debe directamente a la Corte imperial sino a una institución: los Estados Generales de Flandes; tradicionalmente se viene entendiendo que el motivo de su comisión se enmarca en los fastos de 1531 dedicados a la proclamación de María de Hungría como gobernadora de dicho territorio. Así, tal y como se refiere en las *Resoluciones del Estado de Brabante*, en marzo de ese año fueron presentadas a Carlos V en un marco tan idóneo como el Palacio Real las «tapicerías hechas en Bruselas de la batalla de Pavía»⁷³. A pesar de ser ofrecidas como regalo al augusto monarca finalmente fueron conservados por su hermana vida, como muestra su ausencia en el inventario de los tapices de Carlos V realizado en 1544 tras la muerte del tapicero real Gilleson van Werenghien y su relevo por Jehannin Nicolay.

71 Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 138-140 y 263-4.

72 Buchanan, «The “Battle of Pavia” and the tapestry», 345-351.

73 *Ibid.*, 345-351.

Su diseño se encomendó, según parece, a Bernard van Orley. Dominador del panorama artístico bruselense y responsable de uno de los principales talleres pictóricos de los Países Bajos a principios del XVI, su cercanía a la Corte fue evidente como demuestran los retratos debidos a su pincel de Margarita de Austria o las siete pinturas realizadas para Carlos V en 1516. A partir de 1520 se centró cada vez más en el diseño de tapices, fructificando su actividad en conjuntos de la relevancia de *La leyenda de Nuestra Señora de Sablon* (Bernard van Orley (diseño), c.1518, lana, seda e hilo metálico; Burrell Collection, Glasgow; Hermitage Museum, San Petersburgo; Museo de la Ciudad, Bruselas; Museos Reales de Historia del Arte, Bruselas) —en los que aparecen Carlos V, su abuelo Maximiliano I y otros miembros del linaje—, *Los Honores*, *La Pasión «cuadrada»* o esta serie acerca de la victoria sobre Francisco I. La impronta de su trabajo fue tal que —en opinión de un especialista como Campbell— modificó el rumbo del arte flamenco al forjar entre 1516 y 1530 el mencionado nuevo estilo, fruto de la fusión entre la tradición flamenca y las emergentes formas clasicistas italianas, y base formal para la producción tapicera en los Países Bajos durante los siguientes cincuenta años⁷⁴.



Fig. 1.43. Bernard van Orley: *Avance de las tropas imperiales y ataque de los gendarmes franceses comandados por Francisco I*, c. 1528-30, dibujo con uso de pluma, tinta sepia y aguada gris sobre hojas pegadas y montadas juntas; Museo del Louvre, París, inv. 20164.

Sus bocetos para la serie aquí analizada fueron identificados por Wauters a finales del XIX en el *Département des Arts Graphiques del Louvre*, otorgando también la autoría a Van Orley frente a anteriores propuestas que los vinculaban con Pieter Coecke van Aelst. Aunque no coincidan exactamente con el resultado final de los paños, su gran formato —40 x 70 centímetros— y detallismo sugieren que corresponderían a una fase ya avanzada del proceso de diseño, cuando el artista

⁷⁴ Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 287-295.

fue sintetizando los diferentes estudios preliminares de figuras, paisajes y acciones. Su minuciosidad, atención al realismo de los hechos y espacios o la inclusión de retratos hacen pensar en la evidente cercanía a personajes de la Corte, quizá incluso presentes en el campo de batalla, creciendo el proyecto a partir de relatos orales y descripciones escritas como las relaciones muy difundidas de Georg von Frundsberg o Caspar Wintzerer (Bernard van Orley: *Dibujos preparatorios para los tapices de La Batalla de Pavía*, c. 1528-30, siete dibujos con uso de pluma, tinta sepia y aguada gris sobre distintas hojas —generalmente tres— pegadas y montadas juntas; Museo del Louvre, París, inv. 20163-20169)⁷⁵.

A partir de estos trabajos previos se acabarían tejiendo los paños, al parecer, en el taller de los hermanos Willem y Jan Dermoyen. Atribuidos por Wauters a un no identificado taller de Willem Geubel, y en la década de 1920 por Paul Alfassa al tejedor Jean Ghieteels, hoy su vínculo con los Dermoyen parece más que claro. Ha sido fundamental para ello encontrar sus monogramas en la restauración fechada en los años cincuenta y en la más reciente del cambio de siglo, así como la existencia de un contrato entre ellos y los comerciantes Jan van den Walle y Jacob Rehlinger para ofrecer una copia de la serie a Solimán el Magnífico⁷⁶. Más allá de estas cuestiones, la autoría de los Dermoyen vendría respaldada por la gran importancia de su obrador, a pesar de que tuvieron problemas como la persecución a que se tuvo que enfrentar en 1527 el patriarca de la familia Christian Dermoyen junto a otros artistas por seguir al predicador luterano Claes van der Elst; o el litigio de Jan y Willem en 1539 con la Guilda local por el uso indebido de técnicas artísticas, al completar los tapices con pintura. Sea como sea, su trabajo resultó muy admirado, al punto de que sus obras fueron reclamadas por las principales cortes europeas, desde la de Francisco I —*Los hechos de los Apóstoles*— a la de Enrique III de Nassau —*Genealogía de la Casa de Nassau*— y, por supuesto, la de los Habsburgo: de los telares de los Dermoyen surgieron series para María de Hungría — como *La historia de Hércules*—, y para la Corte de su hermano el Emperador, a cuya comisión se deben *Las cacerías de Maximiliano*, *el Árbol de Jesé* o *La historia de José*⁷⁷.

1.9.2. LOS CONTENIDOS DE LA SERIE: GLORIA HABSBÚRGICA Y DEBACLE GALA

Por lo que respecta a su contenido, los tapices se articulan como una grandiosa y dramática crónica tejida de los episodios decisivos del choque; estos se presentan bajo la forma de siete escenas o capítulos que buscan configurar una

⁷⁵ Checa, *Tesoros de la Corona*, 127-131; Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 297.

⁷⁶ Buchanan, «The “Battle of Pavia” and the tapestry», 346; Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 278; Spinosa, *La bataille de Pavie*, 18-21.

⁷⁷ Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 278.

visión realista de los hechos, en perjuicio de la idealización caballerescas propia de las imágenes bélicas medievales. La propuesta de ordenación e identificación temática más aceptada aún hoy en día sigue siendo la planteada por Luigi Casali en 1993⁷⁸, aunque estudios recientes aportan lecturas distintas —Usher⁷⁹— o nuevas formas de organización —Paredes⁸⁰—. Así pues, siguiendo los planteamientos de Casali, Checa, Campbell, Spinosa o Marcel⁸¹, el grandioso conjunto despliega ante el espectador una narración cronológica articulada en siete actos, correspondientes a su vez a cada uno de los paños. A diferencia del posterior conjunto dedicado a la *Jornada de Túnez*, donde se recogen los distintos momentos de la campaña, los paños de Pavía se centran exclusivamente en la batalla, prescindiendo incluso de momentos iniciales tan importantes como la fractura del muro y la irrupción de los imperiales en el Parque Visconteo.

La pretensión del conjunto sería —según hemos dicho— recoger aquellos instantes decisivos del choque armado: en los tres primeros paños el clímax del choque, es decir, la carga de los *gen d'armes* con Francisco I a la cabeza, la derrota de la infantería y caballería gala y la captura del monarca Valois; los cuatro restantes muestran el dramático desenlace del combate, representando la invasión del campo francés y la huida de los civiles, la desbandada del ejército del Rey Cristianísimo y la debacle de los suizos, ahogados en el Tesino. Claramente se buscó trazar una narración real, pero grandilocuente y heroica al mismo tiempo, evidenciando la incontestable victoria imperial como antesala de la gloria más absoluta.

78 Casali et al., *Gli arazzi della battaglia*.

79 Usher, *Epic Arts in Renaissance*. En su opinión, el objetivo real del conjunto no era tanto narrar los hechos de la batalla como incidir en la derrota francesa, mostrando el desastre con creciente intensidad y *pathos* dramático. El primer tapiz, con Francisco I venciendo a Ferrante Castriotta, no sería más que un triunfo efímero, aparente, en realidad el principio del fin. Ya en el segundo vemos la derrota de la caballería gala, con cadáveres y muertos: señala pues el inicio del desastre completo, evidenciado en el tercero con la captura del rey francés. El resto de paños vuelcan todo su énfasis en el pánico y fuga de los vencidos: los infantes intentan huir cruzando el Vernavola, los civiles escapan a través de las grietas en los muros, mujeres y niños con miedo en sus caras, ... incluso el hermano del rey, el Duque de Alençon, se da a la fuga rompiendo el puente y dejando al resto del ejército a su suerte. En conclusión, pues, todo el conjunto estaría claramente orientada no tanto a mostrar el valor o potencia imperial, sino la debacle sufrida por los Valois.

80 Paredes, «The Confusion of the Battlefield». El texto plantea una tesis alternativa a la ordenación tradicional de los tapices, basada en criterios cronológicos. Así, la composición se articularía a partir de un orden espacial, buscando una perspectiva conjunta e integral, una imagen panorámica única que englobaría el Parque Visconteo, el campo francés a las puertas de la ciudad y la zona del Tesino. Si otorgamos a la ordenación de Casali los números 1,2,3,4,5,6,7, la nueva propuesta de Paredes se organizaría 5,3,1,2,4,7,6. Esta nueva organización sustituye el orden cronológico por el topográfico, de forma que se acerca más a la imagen común ofrecida por las distintas representaciones vistas hasta ahora: grandes composiciones a vista de pájaro donde, en un escenario único, se representan los momentos culminantes del choque. En su opinión, los siete tapices podrían derivar de un diseño único en el que se representaría un monumental paisaje bélico integrado, cercano a las propuestas representativas alemanas; así, el primer gran éxito militar de Carlos V se mostraría a través del escenario panorámico más monumental concebido en el siglo XVI. Sus efectos posteriores fueron importantes, pudiéndose rastrear en la vista en dos tapices de la ciudad de Túnez integrada en la serie dedicada a su conquista por el soberano Habsburgo.

81 Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 321-328; Casali et al. *Gli arazzi della battaglia*; Checa, *Tesoros de la Corona*, 127-131; Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 98-100; Spinosa, *La bataille de Pavie*.



Fig. 1.44. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Avance de las tropas imperiales y ataque de los «gendarmes» franceses comandados por Francisco I*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144483.

Así pues, en el primer tapiz (Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Avance de las tropas imperiales y ataque de los «gendarmes» franceses comandados por Francisco I c.1528-1531*, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144483) podemos ver, en segundo plano, a un grupo de arcabuceros y a la caballería imperial avanzando hacia el sur, en dirección a Mirabello y Pavía, tras aprovechar la brecha abierta por sorpresa en la zona norte del muro que englobaba al Parque Visconteo. Al parecer, el recinto murado se rompió en un punto cercano a la Porta Pescarina; tras divir la muralla se disponía, junto al riachuelo Vernavola, una amplia zona boscosa por la que tropas de Carlos V podrían progresar a cubierto y manteniendo el efecto sorpresa, como vemos en el tapiz. Las crónicas coinciden en que, a pesar del efecto sorpresa inicial, los galos pudieron organizarse y responder con rapidez, frenando el ataque imperial; la única excepción sería la «encamisada» comandada por el Marqués del Vasto, quien había conseguido tomar el punto fuerte de Mirabello aprovechando el inicial caos francés, como narra Cereceda:

Este parco es una muralla alta, cuando dos estados de un hombre; e es toda fabricada de ladrillo, tiene en sí una gran campaña, que fue fecha por los antiguos Duques de Milán, para recreacion de sus cazas. Rota que fue esta muralla en dos partes, entró el campo de los españoles en la campaña del parco á la hora de prima, cuando el sol salía, enderezando los escuadrones la vuelta de Mirabel, que era un palacio y aposento del Rey. Viendo franceses que el campo de los españoles era entrado en el Parco, y que todos llevaban camisas sobre las armas, yendo á punto de batalla, se ponen en gran defensa, [...] con su gran fuerza de artillería y caballería, y del gran número de la otra gente de guerra⁸².

La reacción francesa no se hizo esperar, y Francisco I decidió lanzar un ataque masivo sobre las tropas imperiales. Ciertamente, una vez descubierto el ataque sorpresa contaba con ventaja numérica y también posicional; el campamento real francés —protegido por una poderosa guarnición de diez mil hombres, con la imparable caballería pesada y el grueso de la artillería— se ubicaba en el extremo oeste del parque: al avanzar como una columna en dirección norte-sur, el ejército cesáreo le ofrecía todo su flanco. Dada su evidente superioridad, el mando lanzó a sus tropas tras castigar a las columnas imperiales con fuego artillero, como recoge Alfonso de Valdés:

Y luego el ejército imperial comenzó de entrar en el parco, y porque ya los enemigos tenían adereçada su artillería y comenzavan de tirar muy rezio, fue necesario que nuestra gente caminasse a mucha priesa haciendo una vuelta para venir a la parte donde el artillería enemiga no les hiziesse daño [...] Los franceses viendo yr nuestra gente de aquella manera pensando que yvan desbaratados y huyendo caminaron a mucha priessa hazia ellos⁸³.

82 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 121.

83 Valdés, *Relación de la batalla*, 39-40.

La carga de los irrefrenables caballeros franceses se recoge en el primer plano del tapiz, donde vemos a cinco jinetes fuertemente blindados, con arneses completos y espadas; el ataque lo encabeza Francisco I, reconocible por su brillante armadura plateada con dorados, abundantes y coloridas plumas en la cimera y las flores de lis en la barda del caballo. En el centro derecha vemos el choque entre los dos contingentes, en el que los hombres de Lannoy son superados; allí aparece de nuevo el rey Cristianísimo en la acción más aguerriada que iba a protagonizar: su duelo a muerte con Ferrante Castriotta, marqués de Civita Santangelo, que cae abatido⁸⁴.



Fig. 1.45. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Derrota de la caballería francesa. La infantería imperial se apropia de la artillería enemiga*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144484.

⁸⁴ *Ibíd.*, 41.

Esta aparentemente indiscutible victoria pronto se tornó en desastre completo, como se aprecia en el segundo tapiz titulado *Derrota de la caballería francesa. La infantería imperial se apropia de la artillería enemiga* (Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido), c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144484). Los blindados «gendarmes», en su atolondrada carga, habían quedado en una zona estrecha y embarrada, sin apoyo de la infantería y, además, perdiendo el apoyo de una artillería que —evidentemente— no poder disparar sobre sus señores. En paralelo, las tropas al servicio de los Habsburgo consiguieron reorganizarse, recibiendo además la ayuda de refuerzos enviados por Frundsberg, el Duque de Borbón y los arcabuceros del Marqués del Vasto. La dureza del consiguiente combate es narrada con tintes dramáticos por Mexía de la siguiente forma:

Se travó luego una de las más bravas batallas del mundo. El odio, rrencor y envidia, el ambiçion y deseo de fama y codiçia de rrobar de ambas partes, presumo yo peleava igualmente; pero la parte françessa, allende de la ventaja que tenía en el número de la jente, esforçávase mucho con la presencia del rrey de Franzia, que con él estava. A los españoles y a los de su parte, esto mismo les ponía espuelas, considerando la onra que ganarían vençiendo a un rrey tan poderoso. Animávaes tambien el nombre y memoria del Emperador, y su buena fortuna, y estar mostrados ya a vençer a los franceses; y así peleavan tanconfiados de la vitoria como si la tuvieran çierta, determinados de antes morir que perder la rreputaçión y honrra ganada en las vitorias pasadas. Ençendidos, pues, los unos y los otros con estas cosas, peleavan todos como fieros leones, hiriéndose y trabajando de vençer. Hera tanto el estruendo y sonido de las bozes de la gente, de los encuentros y golpes que se davan, y de la artillería y arcabuzes, pífanos y atambores, que los ayres todos rresonavan, y la tierra toda paresçia que temblava. El rrey de Franzia y los hombres prinçipales de su compañía por su parte, y el duque de Borbón, el visorrey de Nápoles y el marqués de Pescara y los otros capitanes por la suya, todos hazian maravillas donde se hallavan. Por todas partes se derramava sangre, cayan los hombres muertos y heridos, y los cavallos salían sueltos sin sus señores por los campos. El suelo estava lleno de armas y de cuerpos muertos, donde eran hollados de amigos y enemigos⁸⁵.

La imagen del paño transmite una sensación semblante a una espiral de fuego y muerte, traslación icónica del torbellino de violencia, dolor y heroísmo narrado por los relatos. A pesar de su compleja composición, en ella se representan en paralelo dos momentos definitivos del combate, capaces de decantar el pulso en favor de Carlos V. Desde la parte inferior izquierda irrumpe un grueso número de arcabuceros con un gran estandarte desplegado, bajo la dirección de dos figuras reconocibles por inscripciones:

85 Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 383.

montado sobre su caballo —*El Mantuano*— se recorta Fernando Francisco de Ávalos, marqués de Pescara, protegido por armadura ligera y armado con una lanza con la que parece arengar a sus tropas. Quizá esta representación tan clara y heroica sea un reconocimiento a su servicio al Emperador, pues murió en septiembre del mismo año mientras sitiaba a Francesco Sforza en Milán. Su sobrino y heredero Alfonso de Ávalos, marqués del Vasto, es muy probablemente el oficial ubicado en el centro de la composición; aparece protegido por un coselete de cuero, con alabarda y una rica cimera mientras que, bajo sus órdenes, los arcabuceros abren intenso fuego sobre los *gend'armes* de los Valois. De hecho, todas las narraciones de la batalla inciden en el decisivo papel de los miembros del linaje Ávalos: Mexía escribe como la llegada del Marqués de Pescara «mandando a una grande vanda de arcabucería española» fue fundamental, pues «hiziéronlo los españoles tan bien, y a tan bueno tiempo, que de la primera carga derribaron en tierra más de doçientos hombres de armas; y prosiguiendo después en su obra, hizieron tan grande daño que, juntándose con el que el visorrey y su esquadron hazia, no se pudieron los franceses sostener mucho». En términos parecidos se expresan Cereceda —«ques cosa de no creer el gran daño que los franceses recibieron, pues lo que la infantería hizo, en espicial la arcabucería, quiero callar, porque no bastaría mi pluma decillo»— o Guicciardini, para quien los infantes dotados de armas de fuego pudieron aprovechar el blanco fácil que representaba la embarrada y pesada caballería francesa, disfrutando de «*lo furore de gli scoppietti a piegare infinito*»⁸⁶. Así pues, la irrupción de los arcabuceros fue vital para la resolución del choque de caballería, representado en toda su brutalidad en la parte superior del tapiz: un imponente enfrentamiento de jinetes se dispone abarcando todo el horizonte, con caballos encabritados, hombres caídos y huyendo, duelos personales con lanzas y espadas...componiendo, de esta forma, una imagen de gran dramatismo.

En la parte derecha del paño se resuelve el segundo pulso que iba a certificar el triunfo imperial: los lansquenetes de Frundsberg y Sittlich von Ems vencen a los piqueros suizos, que huyen en desbandada hacia sus posiciones en la Torre del Gallo. En la intensidad del combate murieron importantes líderes como D'Iespart, siendo además capturados el francés Flourance y el comandante de las tropas helvéticas, Jean von Diesbach. Tras ayudar a Pescara, los lansquenetes imperiales marcharon en persecución de los *reisläufer*, sus enemigos seculares, derrotándoles y capturando con ello a la artillería enemiga y a su capitán, Galliot de Genoillac. En la imagen del tapiz podemos ver cómo los orgullosos mercenarios alemanes, representados con todo lujo de detalle con sus trajes acuchillados, picas y alabardas, se lanzan sobre las mudas bocas de fuego galas arengados por su gran comandante George von Frundsberg —conocido como el «padre de los lansquenetes»—, quien lleva banda rojiblanca y esgrime una lanza mientras señala la desbandada enemiga con el otro brazo. La bravura de su acción, contrastada en la imagen

⁸⁶ Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 384; Cereceda, *Tratado de las campañas*, 124-125; Guicciardini, *La storia d'Italia*, 441.

con la cobarde huída de los suizos no sólo es representada en el paño, sino también la recogen cronistas como Mexía:

Y al mismo punto comenzó la infantería española a llevar a la alemana y francesa, y la alemana ymperial, ayudada también de otra banda de arcabuzeros españoles, que por orden del marqués de Pescara avían salido por un costado, rrompía a los suyzos. De manera que, milagrosamente, a un mismo tiempo, los unos y los otros fueron rrotos y vençidos, y todos puestos en huyda⁸⁷.

La capacidad de liderazgo del veterano obrist destaca también en otros relatos como el de Cereceda; así lo evidencia la siguiente anécdota, que aconteció en los primeros momentos de la jornada, cuando los franceses advierten la entrada de las tropas de Carlos V en el parque y abren fuego artillero sobre ellos:

Estando, pues, ansí los escuadrones, la infantería tendida en el suelo, por el gran daño que la artillería francesa hacia en ella, é no ménos ántes mayor la hacia en la caballería, por lo cual los alemanes se quejaban de morir tan sin provecho, y por lo cual su coronel Jorge de Frundsperg, pasa por medio del escuadron, diciéndoles que los españoles eran deliberados por dos mil muertes ántes que perder ningún punto de la honra ganada, é que ansi mismo confiaba aquellos harian lo mismo, y todos, fincados de rodillas, metiendo y sacando sus espadas en las cintas cuanto un palmo por las de reconocer, cada uno por si tomaba un puñado de tierra con su propia mano y lo echaba atras de sus espaldas, dando á entender de ganar honra ó quedar fechos tierra en el propio lugar⁸⁸.

Más allá del valor de las legiones tudescas, la presencia destacada de Frundsberg en el tapiz también se puede deber a otros factores, como la relevancia de su influyente relación. Conocemos su imagen, además, gracias a otras obras como una medalla atribuida a Hans Kels (*Medalla con el busto de Georg von Frundsberg*, c.1550; Victoria & Albert Museum, Londres, inv. S287), donde aparece de perfil, con sombrero y el tradicional traje acuchillado tan común entre infantes germanos de la época. Otro retrato contemporáneo —y ciertamente imponente— lo encontramos en un memorial bélico escrito por el importante militar imperial Konrad von Bemelberg; sus páginas se enriquecen con una estampa donde Frundsberg aparece a caballo, recortándose sobre un paisaje del cual emerge el Sol. El laureado *obrist* se nos muestra fuertemente armado, con vara de mando y desafiante mirada hacia el espectador (Anónimo: *Georg von Frundsberg*, xilografía coloreada; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, inv. Ggm 3663)⁸⁹.

87 Guicciaradini, *La storia d'Italia*, 441; Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 384.

88 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 122.

89 Bäumlér, Brockhoff y Henker, *Von Kaisers Gnaden*, 86.



Fig. 1.46. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *La captura del rey de Francia Francisco I*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144489.

El colapso de sus escuadrones forzó a Francisco I a intentar huir tras defender con gran bravura su posición. Finalmente cayó prisionero, momento culminante de la batalla que —como es lógico— centra uno de los tapices, concretamente el tercero denominado *La captura del rey de Francia Francisco I* (Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido), c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144489). Tras ver como caían muertos o prisioneros sus cincuenta guardias franceses y escoceses, el soberano emprendió la fuga hacia el noroeste, al parecer con la intención de abandonar el Parque Viejo por la zona del Cantone delle Tre Miglia o la Porta Mairolla en dirección Milán. Finalmente acabaría siendo capturado cerca del punto conocido como la Cascina Repentina, tal y como narra Cereceda:

Cuando la batalla se comenzó el Rey de Francia estaba en medio de su gente dardas y con ánimo y esfuerzo de un alto Rey, é se puso en medio de la batalla, é fizo hazañas de un sañoso león, é corriendo a todas partes, do más convenía, le matan tres caballos, pero al fin, mirando por todas partes la gran robina de su campo, é viéndole así desbaratado sin podelle dar remedio alguno, puso las piernas á su caballo facia un portillo que estaba en el muro del Parco, el cual salía al camino que iba a Milán⁹⁰.

En el paño la escena acontece en un marco similar al de los relatos, un espacio boscoso junto a unas casas de campesinos y una construcción más noble —probablemente el conjunto de granjas de la referida Cascina Repentina—. Más allá, hacia el horizonte, se extienden las tiendas del campo francés. En primer plano y a la izquierda vemos recreado el momento decisivo de la contienda, la captura del monarca galo. El rey es ayudado a desmontar de su caballo caído, reproduciendo la descripción dada por el historiador Marino Sanuto: lleva una poderosa coraza plateada con detalles y espuelas de oro; sobre el arnés va vestido con un brocado en paño de oro y seda blanca, portando un crucifijo con joyeles y fragmentos de la Vera Cruz⁹¹. Limitada su movilidad por las heridas y el peso de las placas metálicas de protección, le ayudan a desmontar tres caballeros, identificados como Niklas von Salm —comandante de la caballería germana, Jean Bôtard —conde de Montmartin—, y un tercer noble armado. Según Checa y Spinosa éste sería Pompérant, gentilhomme al servicio de Carlos de Borbón; por su parte, Campbell lo identifica con La Motte de Noyers, capitán de los jinetes de Borbón⁹².

Al mismo tiempo, el comandante de las tropas de Carlos V y virrey de Nápoles, el flamenco Charles de Lannoy, pesadamente armado, desciende de su caballo. A él se rindió finalmente el monarca galo ofreciéndole su espada que, en el paño, alza al cielo otro jinete —quizá el granadino Diego de Ávila— con evidente gesto de satisfacción. Tras Lannoy se dispone un abanderado en cuyo estandarte purpúreo aparecen tejidos distintos emblemas carolinos: el águila, la cruz de San Andrés y el eslabón del Toisón de Oro, además de

90 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 126.

91 Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 322.

92 Checa, *Tesoros de la Corona*, 129; Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 322; Spinosa, *La bataille de Pavie*, 201-221.

las columnas de Hércules con la inscripción *PLVS OVLTRE*. El pendón imperial ondea orgulloso sobre el Valois caído, mostrando de forma simbólica la presencia del Emperador en el campo de batalla y su superioridad sobre el Rey Cristianísimo. Los tres caballeros que centran la composición también festejan la gesta, alzando sus estoques conformando una especie de triángulo, al igual que el lansquenete —en primer plano a la derecha— que sostiene las bridas de un brioso corcel y, con la otra mano, señala la buena nueva a uno de sus compañeros, quien se acerca corriendo. Desde el mismo lado, en segundo plano y loca carrera llega Carlos III de Borbón, avanzando impetuoso junto a sus compañeros de armas. En pleno pulso por el establecimiento de la monarquía autoritaria en Francia, Carlos —uno de los grandes señores capaces de disputar el poder a la Corona— entró en 1523 en querrela sucesoria con la reina madre Luisa de Saboya. Francisco I optó por apoyar a su madre, lo que finalmente acabaría llevando al Condestable de Borbón a pasar al bando imperial; así pues, todo el odio personal y la afrenta señorial sufrida por el noble galo parecen cristalizar en el furioso galope que, exultante, emprende hacia su antiguo señor, con el que había vencido en Marignano y ahora contempla caído en desgracia.

La captura del monarca francés acabó de inclinar el combate en favor de los hombres de Carlos V; no debe extrañarnos pues que este hecho fuera recogido no sólo en este tapiz, sino en prácticamente todas las representaciones gráficas y en las crónicas. La pluma de Mexía, por ejemplo, narra el trágico momento con las siguientes líneas:

Y el rrey de Francia, después de aver peleado valientemente, como está dicho, yendo ya los suyos de vençida, cayó o fué derribado, su cavallo con él, y fue preso por dos españoles, el uno soldado, llamado Juanes, vizcayno, y el otro hombre de armas, llamado Diego de Ávila, natural de Granada; entre los quales ovo competencia sobre ello. Dízese que el vizcayno llegó primero al rrey; pero el Diego de Ávila ovo el estoque, por do provava avérsele rrendido a él. Finalmente, fue preso por ellos, y llegando allí otros estuvieron por matarlo, no consiguiéndolo; y al cabo, siendo conosciado, fue traído al visorrey de Nápoles, que acertó a venir allí luego. Y fue puesto en un quartadgo, y llevado con mucho rrespeto y acatamiento⁹³.

También Cereceda describe la captura, explicando como el Valois fue desposeído de sus armas:

A esta vuelta que el Rey daba, llegaron á él Diego de Ávila y Juannes y Sandoval y un infante llamdo Córdoba; y este infante se estimó haberle tomado el San Miguel, que es un joyel que traen los reyes de Francia, como el Emperador el tuson. Diego de Ávila e Juannes hobieron las manoplas y estoque é yelmo⁹⁴.

93 Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 385.

94 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 126.



Fig. 1.47. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Invasión del campo francés y la huida de mujeres y civiles*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144486.

Las cuatro colgaduras ricas restantes muestran el resultado de la derrota francesa y consiguiente captura de su monarca, recreada visualmente en las tres anteriores: así, el revés acaba deviniendo en desastre completo galo y —por tanto— resonante triunfo para las armas carolinas. En intenso *crescendo* dramático se narra gráficamente la invasión del campamento francés con la huida de los civiles y tropas restantes, así como la vergonzante fuga del Duque de Alençon y el desesperado intento de salvación por parte de los suizos que, diezmados y perseguidos por las tropas de Antonio de Leyva, mueren ahogados en el Tesino.

El colapso definitivo de los asediadores se inicia en el cuarto paño, dedicado a la *Invasión del campo francés y la huida de mujeres y civiles* (Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido), c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144486). Así pues, en él se aprecia la irrupción de las tropas habsbúrgicas en el campamento galo, donde cunde el pánico con la consiguiente desbandada de sus ocupantes e intentos por salvar el máximo de sus posesiones. Dicho campo se ubica en las cercanías de Mirabello, que había tomado por sorpresa por los arcabuceros del Marqués del Vasto con las primeras luces de la mañana. Aquí se representa de forma idéntica al grabado de Jorg Breu, al mapa que acompaña la relación de Frundsberg, o que en el óleo anónimo del Birmingham Museum of Art: se trata, así, de una torre de forma circular con un baluarte delantero cuadrado y almenado. En el paño podemos ver también sus protecciones externas, concretamente un parapeto circular de tierra y un foso excavado aprovechando la cercanía del Vernavola, que también fluye aquí; al igual que en las imágenes referidas, tras el fortín se disponen las líneas de asedio francesas que, dotadas de trincheras y parapetos de mimbre, abrazan los muros de Pavía. La principal función de estos gaviones era escudar a la artillería que castigaba sistemáticamente los muros de la ciudad, con las piezas que muestra la imagen cubriendo las espaldas del campamento. Mexía inicia el capítulo XV de su crónica con una descripción de estas posiciones, semblante a la que se dibuja en los paños:

Como el rrey de Franzia tenía su campo entre el rreal de España y la çibdad de Pavía, avíalo fortificado por la avanguardia y por la rretaguardia, y por el lado izquierdo, con baluartes y fosos muy grandes, y por el lado derecho avíanse contentado con la defensa del muro ya dicho del bosque y parque de Pavía, y con que hazía aquella parte, en una casa llamada Mirabel, dentro del mismo parque, que hera palaçio de los duques de Milán quando yvan a montar, tenía también aposentada mucha de su jente de armas⁹⁵.

Como podemos ver a la izquierda del paño, una vez derrotado el grueso del ejército asediador y capturado su monarca, la caballería y los lansquenetes habsbúrgicos se lanzaron sobre su campo, desbordando las defensas a pesar de la desesperada

⁹⁵ Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 381.

resistencia de algunos combatientes galos. La inutilidad de toda oposición resultó evidente, como muestran los infantes rematados en el suelo o el jinete con peto rojo y cruz blanca que, alanceado, cae de su caballo. De esta forma la imparable acometida imperial siembra el pánico en el campamento, precipitando a sus ocupantes a una huida desesperada: en primer plano, por una brecha en el murete se da a la fuga una masa de civiles y soldados, llevando con ellos los bienes que han conseguido rescatar rápidamente. Encabeza el grupo un infante con una pica y una portadora de mimbre a la espalda, acompañado por una joven con un perro; este soldado mira hacia atrás, contemplando la multitud que le sigue: numerosos combatientes y diversas mujeres, probablemente prostitutas, la mayoría jóvenes ricamente vestidas, como la que aparece montada sobre un mulo centrando la composición. A su lado, otro animal carga arcones y el detalle anecdótico de un loro. Otro guerrero de gran tamaño toma a un animal de las riendas y le golpea para que avance en sentido contrario a los saqueadores, la misma dirección que siguen varias muchachas y una anciana, quizá su alcahueta. El caos se extiende al resto del área, donde podemos ver a soldados en retirada por las trincheras, animales empujados en pleno horror por el estallido de las bombas...Allí, entre las tiendas descolla el probable pabellón de Francisco I, dorado y con flores de lis sobre su acceso. Valdés narra en su crónica la fractura final de la resistencia francesa y su desesperada fuga de la siguiente forma:

De manera que a un mismo tiempo, la gente darma francesa de la imperial, y los suyços de nuestros alemanes, y los alemanes enemigos de nuestros españoles fueron milagrosamente desbaratados, y tomando por más seguros los pies para huyr, que las manos para se defender, se pusieron en huyda. Y los nuestros siguiendo la vitoria mataron muchos de los enemigos, otros por huyr hallando la puente rompida se ahogaban en el Tesín, y otros quedaron presos, de suerte que muy pocos pudieron escapar⁹⁶.

Tal como narra Mexía, el éxito de las tropas imperiales no sólo se puede cuantificar por el gran número de banderas o nobles cautivos, sino también por el importante cúmulo de riquezas obtenido del saqueo sistemático de las posiciones rivales:

Los prisioneros fueron también muchos, y muy principales hombres (...). En que verdaderamente la casa de Franzia rresçibió gran daño e plaga muy grande; allende de la grande rriqueza de oro y plata, joyas, monedas, rropas, armas, cavallos y otras cosas que los españoles ovieron dellos; así de los que allí perdieron, que fue suma grandísima, como de lo que pagaron por sus rescates⁹⁷.

96 Valdés, *Relación de la batalla*, 40.

97 Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 386.



Fig. 1.48. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Huida de los civiles del campo francés. Los suizos rehúsan avanzar a pesar de las órdenes de sus jefes*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144485.

El drama de la huida y saqueo del campamento galo continúa en el quinto tapiz, *Huida de los civiles del campo francés. Los suizos rehúsan avanzar a pesar de las órdenes de sus jefes* (Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido), c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144485). De acuerdo con este título, en la parte superior izquierda podemos contemplar de nuevo el campo de los asediadores bajo las bombas y tomado al asalto por las fuerzas al servicio de los Habsburgo, que inician su implacable saqueo. Huyendo del horror cruzan los parapetos defensivos grupos de soldados, parejas a caballo, acémilas cargadas, civiles portando sobre las espaldas sus escasas posesiones, una desnortada madre aterrorizada con su niño a los hombros... En primer plano aparece un grupo heterogéneo integrado por mujeres de distintas edades, religiosos y guerreros. Todo es representado con gran detallismo y valor anecdótico, como podemos ver en el mulo cargado con cajones y montado por un mono; o en el grupo junto al puentecillo que integra un piquero que nos mira portando varios pollos en compañía de una mujer guiando a un niño —quizá el hijo de la pareja— vestido también con un pomposo traje militar similar al de su padre. Tanto el espacio representado como la actitud de los personajes de este lado izquierdo parecen continuar el paño anterior, dilatando así el espacio y el dramatismo del conjunto. Esta fórmula tan atractiva es probable que fue conocida por Vermeyen, teniéndola presente para el diseño de la monumental vista de Túnez recogida en los tapices nueve y diez de la serie de *La conquista de Túnez*, donde llevó este concepto compositivo a sus máximas posibilidades.

Realmente la acción del paño es doble, al englobar dos momentos distintos pero prácticamente paralelos de la batalla: además de la desbandada ya descrita, muestra también a los piqueros suizos que, al ver como las líneas francesas eran desbordadas se negaron a mantener su posición huyendo del combate. Esta situación acontece en primer plano y a la derecha del tapiz: ante la carga de la caballería de Carlos V los *reïslaufer* no organizan su frente de picas para aguantar el choque, sino que aparecen atemorizados, clamando al cielo, con las armas en el suelo y preparados para la huida. Los hombres que deberían haber cohesionado sus movimientos aparecen sin tocar sus instrumentos y con el pendón caído, subrayando la cobardía y desplome moral del grupo. Si seguimos a Spinosa, sólo su capitán Jean de Diesbach armado con una lanza y avergonzado por sus hombres, busca una muerte honorable desafiando a la caballería enemiga⁹⁸.

Y es que, tras ser aplastados los «gendarmes», también la infantería de Francisco I iba a ser barrida del campo de batalla. En el ala izquierda del combate los suizos comandados por Florange fueron derrotados por Sittlich von Ems, huyendo hacia la Torre del Gallo, —quizá el pequeño baluarte representado en la imagen—. Posteriormente, y tras unirse a los lansquenets de Frundsberg, masacraron a los cinco mil mercenarios tudescos de la «Banda Negra», para avanzar finalmente sobre el grueso de la infantería

98 Spinosa, *La bataille de Pavie*, 66.

suiza. En paralelo, la salida desde Pavía de los hombres de Leyva cerró la trampa sobre los *reïslaufer* helvecios quienes, ante la trampa, huyeron en completo desorden.



Fig. 1.49. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Huida del ejército francés y retirada del Duque de Alençon más allá del Tesino*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144487.

El sexto tapiz, *Huída del ejército francés y retirada del Duque de Alençon más allá del Tesino* (Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido), c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144487), se centra en un hecho concreto citado sistemáticamente por textos e imágenes como evidencia explícita no sólo de la derrota, sino de la cobardía gala: la vergonzosa huida del Duque de Alençon. Carlos IV de Valois era un importante noble, titular del mencionado ducado y de los condados de Perche y Armagnac, además de cuñado de Francisco I tras casarse en 1509 con su hermana Margarita de Angulema. Combatió junto a su soberano en Marignano y en la defensa de la Champaña frente a los imperiales, pero su cuestionada actuación en Pavía le hizo caer en desgracia al regresar a Francia, muriendo en el mismo año de 1525. No obstante, la versión que narran las crónicas es bastante distinta a la reflejada en el tapiz, este presenta una estructura compositiva sustancialmente diferente a los anteriores, al cobrar especial peso los elementos naturales y paisajísticos; la acción se ubica en un amplio escenario natural de aires bucólicos, con suaves colinas arboladas y construcciones en las cumbres de los montes. En primer plano de esta naturaleza ideal acontece la deshonrosa acción citada: perseguidas por la caballería de los Habsburgo, las tropas de reserva galas huyen sin ni siquiera plantar batalla, traicionando a su rey que, tras luchar valerosamente, acababa prisionero. Un grupo de infantes rompe con sus alabardas el puente de pontones construido sobre el Tesino, una vez los últimos jinetes lo cruzan. Con ello se aseguran la salvación, pero incrementan aún más su vergüenza al evitar la posible retirada de sus compañeros de armas, con las catastróficas consecuencias que se mostrarán en la siguiente colgadura. Entre los caballeros que ya están en la isla de Gravellone —y por tanto a salvo— se encuentra el mismo Alençon, cuyo nombre puede leerse en la gualdrapa de su montura.

Al parecer, la realidad no fue tal como se muestra aquí, ya que todo parece indicar que las posiciones defendidas por el Duque se encontraban al oeste de la ciudad, tras un pequeño riachuelo —el Naviglio— y cerca de las abadías de San Lanfranco y San Stefano. El puente de barcazas se construyó al este, justo al otro lado de Pavía, de forma que difícilmente el cuñado real lo atravesó en su retirada. Por lo que respecta a las relaciones escritas, ninguna refiere a lo sucedido en el paño. Así, Cereceda narra una versión muy distinta, al indicar cómo Alençon cruzó uno de los pasos del parque en dirección norte:

En esto sobrevino más caballería y arcabucería española á tan gran priesa, é tan sobre musiuir de Alenzon, que le fue forzado, de propio, romper á su escuadron con los docientos hombres darmas, para salir fuyendo por un portillo que estaba en el muro del Parco, y salió al camino que iba á Milan. Como el portillo fuese estrecho é la multitud de la gente

*que fuia fuese mucha, no podían salir, é así se mató tanto número de ellos, ques compasion contar la crueldad de tanta sangre derramada*⁹⁹.

Los relatos acerca de la destrucción del puente, además, se la atribuyen a los guerreros de Antonio de Leyva tras su salida de la urbe. Es el caso, por ejemplo, de Valdés: «Y no contento del daño que en los franceses el tiempo que lo tovieron cercado avia hecho, vino a romper la puente que sobre el Tesín tenían, para que los enemigos no se pudiesen salvar huyendo»¹⁰⁰. Mexía incluso explica que fue precisamente la rotura del puente por los imperiales lo que forzó a Alençon y a sus hombres de armas a tomar la senda hacia Milán para evitar una muerte segura en el río; según él, Leyva

*Fizo rromper la puente que los franzeses avían hecho sobre el río de Tesín, por do tenían el paso libre para Franzia; de manera que, quando fueron rrompidos, los que acudieron a escaparse por allí, no allando puente para pasar, allavan quien los matava y prendía, por lo qual muy muchos dellos se echaron al agua y murieron ahogados en el río. Y los que escaparon huyendo fueron los que tomaron la vía de Milán, que estava por Franzia, y la Vijeue, que lo tenían en guarnición; por do huyó mosiur de Alançon, que hera casado con hermana del rrey, el qual dizen que peleó mal, y fue de los primeros que huyeron*¹⁰¹.

Al igual que sugieren estas últimas palabras, también Guicciardini refiere como el Duque huyó al inicio del enfrentamiento sin entrar en batalla: «*il retroguardo de' cavalli, quale sotto Alanson, nel principio della bataglia, si ritirò intero*»¹⁰².

Así pues, siguiendo las crónicas, los hechos no contaron con los mismos protagonistas, ni sucedieron a nivel cronológico y espacial como aquí se muestran. Con clara intencionalidad partidaria, pues, en la imagen se narran dos hechos distintos, la fuga de la reserva gala y la rotura del puente sobre el Tesino como una acción única y humillante protagonizada por uno de los Pares de Francia; con ello, al pecado de la traición a su monarca se une esta deshonrosa acción, identificando a Francia con la cobardía frente al arrojo y las muestras de valor de los combatientes de los Habsburgo. La carga simbólica de este hecho propició que aparezca en otras representaciones visuales, como podemos ver en las mencionadas pinturas anónimas conservadas hoy en Inglaterra, o en las atribuidas a Vermeyen y Patinir.

99 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 125.

100 Valdés, *Relación de la batalla*, 40.

101 Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 384-385.

102 Guicciardini, *La storia d'Italia*, 442.

El último de los paños se conoce bajo el título de *Salida de los asediados y derrota de los suizos, que se ahogan en gran número en el Tesino* (Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido), c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144488), y en él se consuma el descalabro rotundo en que había devenido la batalla para los intereses franceses: rotas sus posiciones y en plena desbandada, los infantes helvecios caen en la trampa mortal tejida por las tropas de Carlos V. Al fondo del tapiz se recorta una monumental vista de la ciudad de Pavía, representada de forma muy verista. Junto a referencias singularizadas como el Castillo Visconteo o el Puente Cubierto, destaca el cinturón de murallas que protege el burgo con palacios, la catedral y algunas torres especialmente altas, conformando una vista urbana similar a la de grabados como el de Jorg Breu; al igual que en éste, también podemos apreciar los taludes de tierra que, levantados de forma rápida por los defensores, completaban las defensas.

De sus puertas abiertas surge una ingente masa de soldados cayendo sobre las tropas suizas: son los soldados de Antonio de Leyva que, tras defender con gran bravura su aislada posición durante meses, descargaban ahora toda furia sobre los sitiadores. De esta forma los escuadrones de Francisco I, con su frente superado y el rey caído, son sorprendidos también por la espalda debido a la salida de la guarnición de la ciudad. Desarbolados por todos lados, los *reisläufer* suizos abandonan sus posiciones en una retirada desorganizada y caótica; algunos de ellos salen con dificultades de los puestos circulares que rodean la ciudad, especie de «nidos» representados por la tan importante entalladura de Jorg Breu o en otras xilografías bélicas cercanas en el tiempo, como el *Asedio de Munster* debido a Erhard Schön (c. 1536, xilografía, University of Michigan Museum of Art, Michigan, inv. 1958/1.100). Al resto de aterrorizados soldados los vemos correr por las trincheras, lanzar sus armas al suelo o tropezar al mirar asustados hacia atrás; con ello parecen buscar mejor suerte que algunos de sus compañeros, alanceados de forma inmisericorde por los jinetes imperiales.

Los listados de muertos suelen enumerar a la figura central, un caballero con armadura, vestido rojo y la inscripción *MO FORT*: muy probablemente François de Laval, conde de Monfort, caído en la matanza final¹⁰³. La huida de muchos de ellos sería, no obstante, vana: tal como se reproduce en el paño, al llegar al Tesino vieron aterrorizados cómo el puente provisional de barcas había sido destruido, bien por Alençon o por Leyva. En la imagen podemos ver como los hombres se lanzan desesperados a las embravecidas aguas del Tesino. Heridos, agotados...a pesar de la ayuda de sus compañeros a salvo en la otra orilla, muchos perecen al ser arrastrados por la corriente, consumando el desastre completo.

103 Spinosa, *La bataille de Pavie*, 72.



Fig. 1.50. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Salida de los asediados y derrota de los suizos, que se ahogan en gran número en el Tesino*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144488.

Y es que, en paralelo a la derrota de los *gen d'armes* y la consecuente captura de Francisco I, también la infantería leal al monarca Valois sería superada por las fuerzas habsbúrgicas. Los suizos comandados por Florange fueron derrotados por los lansquenetes de Sittlich von Ems, retirándose hacia sus posiciones defensivas en la Torre del Gallo. Sus esperanzas iban a revelarse vanas, ya que a los hombres de Ems se sumaron los tudescos de Frundsberg, eufóricos tras aniquilar hasta el último lansquenete de la «Banda Negra» y despedazar a su *obrist*, Georg Langenmantel. La dureza de su acometida, respaldada por el fuego abrumador de los arcabuceros, obligó a los suizos a escapar de su baluarte y emprender una desesperada fuga; no obstante, cualquier intento de defensa se tornó en inútil al completar la pinza que se cerraba sobre ellos los hombres de Antonio de Leyva. La evidencia de la trampa mortal convirtió la retirada de los *Reisläufer* en una completa desbandada, bajo el fuego artillero abierto tanto desde la ciudad como desde el campo imperial en Casa de Levrieri, que castigaba a los guerreros helvecios en su huida hacia el Tesino: allí iba a consumarse el desastre al encontrar el puente roto. Como resultado, cientos de suizos iban a perecer ahogados al intentar cruzar a nado. La salida de los defensores de Pavía es referida por prácticamente todas las crónicas, al considerar la acción de su capitán una jugada magistral que permitió encerrar a los enemigos entre dos fuegos, precipitando su derrota final. Mexía relata que

Antonio de Leyva, el qual luego que entendió por el sonido y estruendo del artillería que la cosa andava travada, aunque estava asaz enfermo, salió a la puerta de la çibdad con parte de los españoles y alemanes que dentro tenía, dexando el resto en guarda della, y mandóles luego travar escaramuza con la jente ytaliana que el rrey de Franzia avía dexado en guarda de los rreparos de su campo; y apretáronlos y combatiéronlos de tal manera que no solamente no pudieron yr a yudar a los suyos, pero ganáronselos y echáronlos dellos¹⁰⁴.

Igualmente, Valdés narra cómo «por las espaldas salió de Pavía Antonio de Leyva con docientos hombres darmas y cinco mil alemanes y seis piezas de artillería», desequilibrando la balanza y forzando la desastrosa retirada de los enemigos: «Y los nuestros siguiendo la vitoria mataron muchos de los enemigos, otros por huyr hallando la puente rompida se ahogavan en el Tesín, y otros quedaron presos, de suerte que muy pocos pudieron escapar»¹⁰⁵. La crónica de Frundsberg y otros relatos del ámbito germánico abundan en la humillante derrota de los *reisläufer*, también referido por Guicciardini, según el cual «*i fanti Tedeschi, ruppero fácilmente, et con molta uccisione gli svizzeri, i quali non corrisposono quel giorno in parte alcuna al valore solito à dimostrarsi da loro nell altre battaglie*»¹⁰⁶.

104 Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, 384.

105 Valdés, *Relación de la batalla*, 40-41.

106 Guicciardini, *La storia d'Italia*, 441.

Con ello se incidía en la decadencia de los piqueros suizos que ya se venía evidenciando desde la batalla de Bicoca de 1522, también favorable a las armas carolinas. Y es que los estudios de historia militar suelen considerar a Pavía como un momento fundamental en la transición entre la guerra medieval —dominada por las cargas de la caballería pesada—, y las nuevas formas bélicas de la edad Moderna, donde la modesta infantería dotada de armas de fuego pasó a imponer su ley; pero también en Pavía se produjo un hecho que ha llamado menos la atención de los especialistas, pero igualmente definía el final de una era: la fuga y muerte de los *reïslauffer* en la corriente del Tesino puso fin a la hegemonía de los cuadros de piqueros suizos, invencibles en los campos de batalla durante los cien años anteriores. Gran parte de su mito se había fraguado, además, gracias a aplastantes victorias sobre Borgoña —en las guerras contra Carlos el Temerario de 1476-1477— y contra los Habsburgo, desde su victoria en Morgarten de 1315 hasta la guerra de Suabia en 1499, tan dramática para Maximiliano I. Ahora, tras doscientos años de derrotas, los soldados de su nieto Carlos V —en quien recaía la doble condición de Habsburgo y de duque de Borgoña— veían huir sin honor para morir ahogados a sus grandes enemigos, cerrando con ello toda una etapa en la historia de la disciplina bélica. De hecho, los *landsknechte* fueron ideados por Maximiliano I y generales como Frundsberg como la *nêmesis* de los infantes helvecios, a partir de tácticas y armas similares. Tras dolorosos reveses, por fin su sueño de arrebatarse a los *reïnslaufen* la hegemonía en el campo de batalla se había cumplido. La resolución de esta larga rivalidad teñida de factores bélicos, políticos y de carácter nacional propició, como veremos, el referido cúmulo de representaciones plásticas en el espacio flamenco-alemán acerca de la batalla. Desde esta óptica, pues, debe entenderse también la presencia sistemática del éxito de los *lansknechte* prácticamente en todas las obras de arte.

1.9.3. EL USO DINÁSTICO DE LOS TAPICES Y SU RELACIÓN CON LA SERIE DE LAS CACERÍAS DE MAXIMILIANO

Una vez tejidos, la magnificencia del conjunto y su temática pro-habsbúrgica propiciaron que estos paños ricos pasaran a tener un papel central en la imagen áulica de la dinastía, conservándose algunas referencias documentales relativas a su uso público¹⁰⁷. Entregados como hemos visto a Carlos V en 1531, quien los cedió a María de Hungría, posteriormente fueron usados en 1549 para decorar la cámara del príncipe Felipe en el palacio de Binche. Esta estancia del heredero al trono en la residencia de su tía viuda se enmarca en los fastos del *Felicitísimo Viaje*, nombre dado por Calvete de la Estrella al recorrido del futuro rey por Italia, Alemania y Flandes para conocer los que serían sus dominios y súbditos. El sucesor de Carlos V partió de España el dos

¹⁰⁷ Buchanan, «The “battle of Pavia” and the tapestry», 346-347; Checa, *Tesoros de la Corona*, 127-131; Spinosa, *La bataille de Pavie*, 14-18.

de octubre de 1548 y pronto su itinerario devino en una deslumbrante exhibición de poder aderezada con entradas triunfales, bailes, torneos, etcétera. En agosto de 1549 el príncipe fue recibido en el palacio flamenco de Binche por el Emperador y su tía María, conmemorándose su llegada con brillantes fiestas; más allá de su vertiente lúdica, estas celebraciones buscaron subrayar las virtudes del heredero y exhibir de forma ostentosa a toda Europa el poder y valores de los Habsburgo. En este marco alegórico y representativo, la presencia de los tapices de Pavía en la cámara del joven Felipe debían actuar como un «espejo de príncipes», guía o recordatorio de la gloria bélica de estirpe que debía ser continuada por su futura cabeza, especialmente en un momento de fortalecimiento de Francia.

Y es que en 1547 la corona gala era heredada por Enrique II, quien pronto mostraría su ambición y deseo de vengar a su padre Francisco I. Su odio hacia los Austrias trascendía más allá de la rivalidad política alcanzando al plano personal, ya que había sufrido la humillación de ser rehén de Carlos V entre 1526 y 1530 como garantía tras la liberación de su padre en el marco de la paz de Madrid —1526—. Así, no tardó en aliarse con los principales rivales del Emperador, es decir, los otomanos y los protestantes de la Liga de Smalkalda; su presencia se adivina detrás de los tensiones anti-habsbúrgicas en Parma, Córcega y Siena, al tiempo que se sucedieron nuevos conflictos bélicos no siempre favorables a Carlos V, como es el caso de las pérdidas de Cambrai, Toul, Verdún y, sobre todo, Metz. El agotamiento de los dos bandos les forzó finalmente a firmar la conocida como paz de Vaucelles, retornando al *statu quo* fronterizo anterior al estallido de las hostilidades. La firma oficial tuvo lugar en febrero de 1556, en el magno marco de la Gran Sala del Palacio Real de Coudenberg, en Bruselas; sus muros se cubrieron con las colgaduras ricas de Pavía, dando una imagen de triunfo habsbúrgico que, en la práctica, no coincidían con la realidad de los hechos contemporáneos: el empate táctico entre los dos bandos se enmarcaba en un espacio y una decoración capaces de sugerir el éxito imperial, hecho que disgustó claramente al embajador francés, el almirante Gaspard de Coligny, al punto de solicitar su retirada. Estos ejemplos evidencian la importancia de los colgados y su valor como pieza clave en la generación de la retórica habsbúrgica, al incidir en la gloria militar de Carlos V como base para una imagen autoritaria del Emperador y su linaje.

El éxito y admiración generada por el ciclo pañero se evidencia además por la posible existencia de copias, como muestra el contrato firmado en 1533 por los mercaderes Jakob Rehlinger y Pierre van der Walle con Jan Dermoyen para intentar vender una versión al gran rival de Carlos V, el sultán otomano Solimán el Magnífico¹⁰⁸. Y es que su carácter de hito en la historia de las tapicerías es evidente, tanto a nivel formal, como de tratamiento temático y uso. El conjunto de Pavía, junto al denominado como *Las cacerías de Maximiliano*, representan la culminación más lograda del nuevo estilo gestado en el taller de Bernard van Orley; así, la larga

108 Checa, *Tesoros de la Corona*, 127-131; Spinosa, *La bataille de Pavie*, 18.

tradición flamenca —evidente en la plasmación de diferentes episodios narrativos en una misma pieza o en el decorativismo anecdótico— se funde con los rasgos propios de la nueva corriente clasicista italiana de raíz rafaelesca: rodeados por bordes similares a marcos, en los paños se magnifican amplias vistas perspectivas, pobladas por figuras de tamaño natural y marcado dramatismo físico y emocional. La significación de esta nueva concepción la destacan especialistas como Campbell, en cuya opinión «el realismo de las secuencias, el drama épico, y el discurso narrativo, unidos a una escala sin precedentes, representan un logro inmenso no sólo en el medio tapicero, sino también en el diseño general a gran escala», de modo que «este concepto novedoso iba a marcar completamente el trabajo de futuros maestros, antes alumnos suyos, como Pieter Coecke o Michiel Coxcié»¹⁰⁹.



Fig. 1.51. Bernard van Orley (diseño) y Willem Dermoyen (tejido): *Las cacerías de Maximiliano*. Septiembre, 1531-1533, lana, seda e hilo metálico; Museo del Louvre, París.

Más allá de sus aspectos formales, la significación del conjunto de *La batalla de Pavía* brilla especialmente por su valor como instrumento exhortativo al servicio del ideario carolino y habsbúrgico. En este sentido, resulta muy sugerente atender a sus más que evidentes vínculos con el grandioso ciclo de paños conocido de forma convencional como *Las cacerías de Maximiliano*, aunque sería más adecuado llamarlo *Las cacerías de Carlos V*, tal como propone Checa¹¹⁰. Se trata de un conjunto de doce piezas conservado hoy en Louvre, pues llegaron a manos franceses ya en el siglo XVI como botín de guerra del duque de Guisa tras la victoriosa campaña gala de 1552 en territorio flamenco, culminada con la toma de Metz. Posteriormente el conjunto fue adquirido por Luis XIV, al igual que

¹⁰⁹ Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 320.

¹¹⁰ Checa, *Tesoros de la Corona*, 131.

una serie de *petit patrons* previos a su realización (Bernard van Orley (diseño) y Willem Dermoyen (tejido): *Las cacerías de Maximiliano*, 1531-1533, lana, seda e hilo metálico; Museo del Louvre, París) ¹¹¹.

Auténtico *pendant* o contrapunto temático del conjunto destinado a loar la victoria de Pavía, su encargo e historia posterior es bastante oscuro. Muy probablemente su comisión surgió del ambiente cortesano de Carlos V; quizá se deba a Erard de la Marck, príncipe arzobispo de Lieja¹¹², pasando posteriormente a manos imperiales. Ciertamente, existe un amplio número de vínculos entre ambos conjuntos: coinciden en su encargo por el círculo imperial, el diseño de Bernard van Orley o su realización en los telares de los Dermoyen a principios de la década de 1530. Formalmente también parten de una concepción similar de la imagen, fundamentada en valores novedosos en el mundo nórdico como la organización y profundidad espacial, el verismo narrativo o el realismo topográfico¹¹³. Así, en estos paños de temática cinegética podemos ver los cambios naturales y climáticos sucedidos a lo largo del año en un marco espacial concreto: el bosque de Soignes, vasto parque propiedad de los duques de Brabante que crecía alrededor de Bruselas. En el primer paño del conjunto aparece la ciudad, identificable a través de hitos urbanos singularizados como las torres de la catedral de San Miguel y Santa Gúdula o del ayuntamiento, y una detalla representación del palacio de Coudenberg, histórico núcleo de poder de los señores de los Países Bajos. En el resto de colgaduras, y salpicados entre el espacio arbolado, podemos reconocer otros lugares naturales y arquitectónicos como Boisfort, Auderghem, el priorato del Claustro Rojo, el de Groenendael o Tervuren¹¹⁴.

La auténtica similitud, no obstante, se deriva de su pertenencia a un entramado ideológico compartido: siguiendo a Coquery, ambos ciclos pueden leerse como un díptico de la más perfecta imaginaria aristocrática, al cristalizar visualmente dos facetas muy destacadas de la vida señorial: la guerra y la caza¹¹⁵. En *Las cacerías* se pretende enaltecer el deporte noble de la montería, entendida como un complejo ritual que se adaptaba a las estaciones del año, complementándose además con un solemne ceremonial cortesano. Así, la actividad cinegética se fue codificando a lo largo de la Edad Media en tratados como el *Libro de Montería* de Alfonso X, el *Libro de la caza de las aves* de Pedro López de Ayala, el *De venatione* de Conrad Heresbach y, sobre todo, *Le Livre de*

111 Los cartones originales no se conservan, pero sí otro conjunto de dibujos preparatorios hoy fragmentado entre la Universidad de Leiden, la Kupferstichkabinett de Berlín y los Museos de Bellas Artes de Budapest y Copenhague. Ver en Arnould Balis et al., *Les Chasses de Maximilien* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1993); Checa, *Tesoros de la Corona*, 131.

112 Existe documentada entre sus posesiones en 1532 una serie de *Los doce meses del año*, parcialmente dividida a su muerte. En el testamento fechado en 1544 de su principal heredero, Robert II de la Marck, una de las entradas refiere a cinco piezas de *La caza de Bauchefort*, lugar representado en los tapices. Checa, *Tesoros de la Corona*, 131

113 *Ibíd.*, 133; Emmanuel Coquery: «Les Chasses et la Bataille», en Spinosa, *La bataille de Pavie*, 76-83.

114 Checa, *Tesoros de la Corona*, 133.

115 Coquery, «Les Chasses et la Bataille», 76-83.

chasse del señor de Foix y Bearn Gastón Phebus. En ellos la caza deviene en actividad virtuosa, saludable y, sobre todo, trasunto de la guerra. La práctica de las armas, ensayada en las batidas de fieras como preludio del campo de batalla, era la actividad definidora de la nobleza desde la misma teorización de la sociedad estamental por Adalberón de Laón y Gerardo de Cambrai a principios del siglo XI y su concepción de una sociedad tripartita, reflejo de la voluntad divina, entre *laboratores, oratores y bellatores*.

Así pues ambos conjuntos conforman —tal como propone Coquery¹¹⁶, un auténtico «espejo» donde la nobleza puede verse reflejada, reconociéndose en sus actividades preferentes y legitimadoras del orden social. Igualmente, tal como ya hemos referido, los paños actuaban como un «reloj de príncipes» cristalizado no ya en texto, sino en imagen, conformando una guía de conducta para el buen gobernante que debía ver en la acción de Carlos V un ideal a seguir. En este sentido es evidente su valor dinástico, al aparecer retratados en diversas ocasiones el Emperador y sus hermanos María de Hungría y Fernando de Austria, confundido en ocasiones con su abuelo Maximiliano I dado su parecido físico —quizá la razón del cuestionable nombre con que se conoce la serie. Como refiere Checa¹¹⁷, durante los primeros años de la década de 1530 Carlos V residió en Bruselas, celebrándose magnas y muy celebradas cacerías. En paralelo, en 1531 se tomaron importantes decisiones políticas, tales como la designación de la reina viuda para el cargo de gobernadora de los Países Bajos —con fecha de once de enero— o la elección de Fernando como Rey de Romanos el siete de octubre. Con ello se superaban importantes tiranteces ocurridas en el seno de la familia, iniciándose una etapa de relaciones fluidas, necesarias además dada la presión turca sobre el Danubio y Viena. Plásticamente esta aproximación se constata en los ya referidos retratos dobles de los hermanos, pudiendo incluir a los tapices de *Las cacerías* dentro de este conjunto de obras de exaltación dinástica, en las que incidiremos más adelante.

Así pues, en el ciclo de tapices de *La batalla de Pavía* se encarna la culminación de toda la compleja y amplia red de obras de arte destinadas a encumbrar el triunfo de las armas imperiales en suelo itálico, ocupando un papel vital en la iconografía carolina. Su alta calidad y magnificencia —dignas de un príncipe—, sus novedades formales y, sobre todo, el señalado valor como instrumento capaz de enaltecer a Carlos V y a la estirpe de los Habsburgo, así nos permiten afirmar.

116 *Ibíd.*, 76-83.

117 Checa, *Tesoros de la Corona*, 137.

1.10. PAVÍA Y LA CREACIÓN DE LA PRIMERA IMAGEN CAROLINA

1.10.1. DEL PACIFISMO ERASMISTA A LA MONARCHIA UNIVERSALIS: LA GÉNESIS DE LA IMAGEN AUTORITARIA DE CARLOS V

Escasas horas después de la victoria alcanzada ante las puertas de Pavía y la prisión del rey francés, el comandante imperial Charles de Lannoy escribía al Emperador, informándole de la buena nueva: «*Sire, nous donames yer la bataille et plut à Dieu vous donner vitoire, laquelle fuit suive de sorte que aves le roy de France prisonier et luy en mes mains*»¹¹⁸. Ante tan sonado éxito militar, la respuesta ofrecida por Carlos V iba a ser la de la contención, con escasas muestras de celebración más allá de varias misas para agradecer el favor de Dios y una peregrinación a Guadalupe: como relata el cronista imperial Juan Ginés de Sepúlveda, el monarca Habsburgo «con la gravedad que le era característica, moderó su gozo»¹¹⁹. En gran medida dicha actitud puede vincularse con la formación erasmista recibida por el joven Carlos. En 1515 el gran humanista flamenco Erasmo de Rotterdam dedicaba al futuro Emperador su obra *Educación del príncipe cristiano*, en la que pretendía adoctrinarlo en los valores de la paz, la sabiduría, la justicia o la moderación como las virtudes por las que debía pasar a la Historia, superando así a figuras míticas de la Antigüedad como Alejandro Magno:

*Empero, dado que tú, ínclito Príncipe Carlos, superas en venturas a Alejandro, esperamos que serás tal, que también le harás ventaja en sabiduría política. Cierto que él ocupó un gran imperio, pero no sin sangre, ni duradero en demasía. Tu naciste para un imperio hermosísimo, predestinado a otro mayor [...] Al cielo eres deudor de que te cupo un Imperio, no manchado de sangre, ni adquirido con daño de tercero. Tarea encomendada a tu prudencia política será conservarlo incruento y tranquilo*¹²⁰.

El buen gobernante debía ser capaz de derrotar sobre todo a su propia ambición e ira, evitando la venganza que ahora, con el mayor enemigo en sus manos, Carlos V hubiera podido desencadenar: «Como quiera que la venganza es indicio de ánimo pequeño y vil, parece muy mal en el príncipe, que debe ser de espíritu levantado y magnánimo»¹²¹. Más bien al contrario, lo que el pensador humanista

118 Fernández, *Carlos V. El César*, 309.

119 *Ibíd.*, 316.

120 Erasmo de Rotterdam, *Educación del príncipe cristiano* (Barcelona: Orbis, 1985), 22.

121 *Ibíd.*, 90.

recomendaba a su discípulo era apostar por las relaciones pacíficas, especialmente con un estado vecino tan poderoso como Francia:

El príncipe bueno y cuerdo se esmerará en mantener la paz con todos, pero de una manera especial con los fronterizos conservará las relaciones de buena vecindad, que son los que más pueden dañar si son hostiles, y los que más bien pueden hacer si son amigos, y sin cuyo comercio mutuo no podría subsistir la república.¹²²

La relación entre Erasmo y el gobernante Habsburgo iba a mantenerse más allá de la infancia del bisoño príncipe. En 1522, cuando Carlos era ya César y la guerra con Francia devastaba Italia, el humanista escribía una carta anunciándole su dedicatoria de la *Paráfrasis del Evangelio según San Mateo*. Siete años más tarde de aquella primera obra, en dicha misiva seguía insistiendo al monarca Habsburgo en el valor de la paz y la justicia:

Concédate, César augustísimo, aquel Príncipe celestial que quieras y obres lo que fuere mejor y Él mismo prospere tus esfuerzos todos para que puedas propagar y defender el inmenso imperio que hasta ahora te cupo reunir sin efusión de sangre humana. Y recuerde tu clemencia en todo momento que no hay guerra, ni aun la que se emprenda por la más justa de las causas y se lleve con la mayor templanza y moderación, que no arrastre consigo una inmensa red de crímenes y calamidades, y que la más crecida porción de estos males inevitables vienen a dar en gentes inofensivas y que jamás lo merecieron¹²³.

Esta formación pacifista, unida a la cautela política ante una victoria que pronto se iba a mostrar incierta, favoreció el posicionamiento estoico de Carlos V ante el éxito alcanzado en tierras italianas. Dicha actitud, no obstante, no fue ni mucho menos la predominante en el entorno imperial; la sensación de triunfo absoluto rápidamente prendió en la Corte, como se deriva del mensaje del embajador imperial en Génova, Lope de Soria, quien valoraba la batalla de Pavía como «tan noble victoria con la cual V.M. puede agora poner ley y usar de su preeminencia imperial en toda la Cristiandad»¹²⁴. No menos eufórico se mostraba su hermano, Fernando de Austria, quien recomendaba una ofensiva definitiva sobre Francia: era la hora de aniquilarla. En las instrucciones que mandó a su embajador Martín de Salinas le ordena que insistiera al Emperador en el carácter único de la ocasión y que debía saber aprovechar: «Iten, decir a S.M. que el parecer de S.A. sería no perder tal oportunidad contra el enemigo, sino executar la victoria, porque no le aconteciese como

¹²² *Ibíd.*, 96.

¹²³ *Ibíd.*, 148.

¹²⁴ Fernández, *Carlos V. El César*, 310.

a Aníbal, cuando venció la batalla de Cana contra los romanos»¹²⁵. Por su parte, el gran canciller Mercurino Gattinara siempre había destacado en el valor preeminente de Italia como pieza clave para la consecución de la *Monarchia Universalis* en la figura de Carlos V. El futuro de Europa debía pasar por un sistema hegemónico que trascendiera del pluralismo de reinos independientes tardomedievales, en favor de un único soberano capaz de asegurar la paz en la Cristiandad y movilizar sus fuerzas frente a la amenaza otomana¹²⁶. Estas ideas se aprecian, por ejemplo, en el memorial que remitió el político piemontés al monarca Habsburgo en 1521:

*Dios os ha mostrado tal gracia y os ha dispensado tan alta suerte, que habéis alcanzado a tan temprana edad tan altos reinos y heredades por el legítimo de sucesión y sin oposición, que os tienen por el rey más poderoso de la Cristiandad entera. A ello se añade ahora la excelsa dignidad imperial, que llega a vuestras manos por rigurosa elección unánime, y jamás ha habido un emperador cristiano al que se haya regalado un comienzo con mejores auspicios. Ni siquiera Carlomagno tuvo tan buen comienzo, ni poseyó jamás tantos dominios y reinos como Vos llamáis ahora vuestros [...] Y como Italia es el mejor fundamento que podríais obtener de este imperio para preservarlo y multiplicarlo, para ganar en prestigio y veros ensalzado en todos vuestros asuntos y libre de la coacción de todas las circunstancias, es razonable meditar primero los asuntos de Italia antes de volcarse en alguna otra empresa*¹²⁷.

En 1525, derrotada Francia y prisionero Francisco I, en opinión de Gattinara el Emperador debería asegurar su hegemonía en suelo itálico, no mediante la fuerza de las armas —vía que los reiterados fracasos galos señalaban como errónea— sino a través de alianzas con las autoridades autóctonas.

Desde el punto de vista artístico, esta oleada de mesianismo bélico y triunfal cristalizó —según venimos viendo— en la comisión de un importantísimo conjunto de obras dirigidas a loar la victoria de las armas imperiales y, con ello, al mismo Carlos V. Su papel resultó clave en los albores de la incipiente imagen carolina, como bien ha planteado Checa¹²⁸, pues se trata del primer gran conjunto plástico de marcado valor persuasivo y autoritario gestado alrededor de la figura del Emperador, superior incluso al derivado de la coronación en Aquisgrán de 1520. Dicho conjunto, además, se vincula con un hecho bélico, marcando un punto de fractura importante con la que había sido la imagen inicial de Carlos V; esta se venía tejiendo a partir de propuestas conceptuales tardomedievales flamencas y del humanismo cristiano

125 *Ibíd.*, 314-315.

126 Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 69-71 y 95.

127 *Ibíd.*, 71.

128 *Carlos V. La imagen del poder*, 106-110.

erasmista, identificando al joven príncipe con un «rey sabio», un nuevo Salomón que «brille sobre los demás por sus dotes de mando, que son: sabiduría, justicia, moderación, previsión y celo del bien común». Su principal atributo debía ser la sabiduría, «luego de excluir aquellos consejos pésimos, verbigracia, la ambición, la ira, la codicia y la adulación floreciente»¹²⁹, evidenciada por la búsqueda de la paz —rasgo que define al buen gobernante frente al tirano—:

*El tirano, que ve con malos ojos el florecimiento de la república, con arbitrarias razones o provocando una invasión de los enemigos, se empeña en una guerra para, con esta ocasión, atenuar la fuerza de sus vasallos. En cambio, el rey lo hace todo y pasa por todo para perpetuar la paz de su pueblo, porque tiene entendido que de la guerra nacen todos los males de la república*¹³⁰.

La guerra, pues, sería el mayor mal del mundo, de la que el buen gobernante debía huir a toda costa, pues:

*La guerra origina de golpe el naufragio de todos los bienes y hace salir de su cauce la inundación de todos los males. Ningún otro mal se pega con mayor tenacidad. Una guerra es la siembra natural de otra guerra; una guerra pequeña ocasiona otra guerra grande; una guerra sola produce dos; comienza como por juego y termina con dolores, asolamiento y sangre y muerte. La epidemia bélica, que tuvo su comienzo en un lugar, se propaga a los vecinos; y de ahí, a los más distanciados y remotos [...] ¿Qué engendra la guerra, sino guerra?*¹³¹

Como consecuencia, las primeras manifestaciones artísticas gestadas durante el reinado carolino se caracterizaron no por la representación de hechos concretos y contemporáneos de su gobierno, sino por un marcado carácter alegórico; así podemos verlo, por ejemplo, en las miniaturas de un manuscrito que recoge la narración de Remy de Puys, sobre la *Jouyeux Entrée* del príncipe Carlos en Brujas en 1515 (Anónimo, 1515, iluminación sobre pergamino, en Remy de Puys: *La triumpante et solemnelle entrée*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, inv. Cod. Vindob. 2591)¹³², o en un conjunto tan destacado como la serie de tapices de *Los Honores*, configurado a partir de los valores del buen gobernante. La realidad, no obstante, distaba mucho de estos planteamientos ideológicos, al punto de poder afirmar que realmente los conflictos bélicos iban a marcar la totalidad del reinado de Carlos V y su acción política. En el caso de la rivalidad con Francia —tal y como afirma Blockmans¹³³—,

129 Erasmo, *Educación del príncipe cristiano*, 21-25.

130 *Ibíd.*, 43.

131 *Ibíd.*, 44.

132 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 36.

133 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 86.

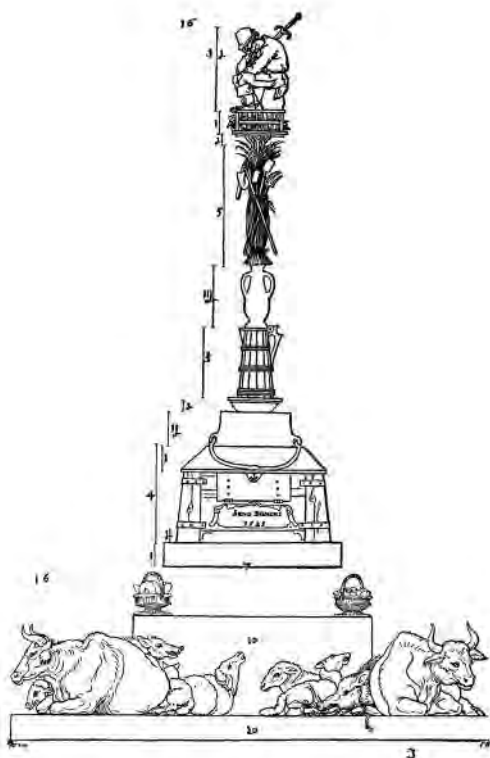


Fig. 1.52. Alberto Durero: *Proyecto para un monumento conmemorativo de la derrota de los campesinos*, 1526, xilografía, en Alberto Durero: *Unterweisung der Messung*.

Francisco I y Carlos V personificaban a dos bloques de poder antagónicos que se estorbaban mutuamente pero que no podían eliminarse; sus predecesores ya habían dispuesto que el escenario de operaciones más importante fuera Italia, abriendo un ciclo bélico que no terminó realmente en esta fase hasta 1559 con la paz de Cateau-Cambrésis, en un pulso Habsburgo-Valois por la hegemonía europea perpetuado hasta finales del siglo XVII.

Además, el rechazo hacia la guerra de pensadores como Erasmo o Tomás Moro en su *Utopía* —que también podemos rastrear gráficamente, por ejemplo, en el grabado de Hans Weiditz *La guerra, padre de todos los males* (1532, xilografía; Staatsgalerie, Stuttgart, inv. D1954)—, no era ni mucho menos un lugar común en el aparato ideológico de la época. Para muchos sectores

intelectuales y elitistas la milicia era una actividad noble, tan evidente en la unión entre armas y letras consustancial al caballero humanista según definió Castiglione en *El cortesano*. El servicio a Marte era visto como garantía de perennidad, de permanencia en la historia, y se legitimaba además por la tradición clásica, como exposuieron Flavio Biondo en su *Roma Triumphans* —1482— o Roberto Valturio en *De Re Militari* —1472—.

Así pues, la finalidad última de todas estas obras de arte era subrayar la hegemonía de Carlos V en Europa, fruto de la lenta labor de Maximiliano I y los Reyes Católicos tejiendo una tela de araña política destinada a neutralizar a Francia, y que culminaba ahora con la captura del mismo Francisco I. El círculo de hombres cercanos al Emperador, así como las instituciones que encargaron este abanico de piezas, entendieron las posibilidades del arte como creador activo de ideología, usándolo para consagrar como cabeza de la Cristiandad a un Carlos V que, después de haber ido sumando títulos paulatinamente, con su éxito militar devenía en principal autoridad de Europa.

La clara intencionalidad exhortativa del conjunto es aún más evidente si lo comparamos con el clamoroso silencio representativo que define a otros acontecimientos

cercanos donde la acción de Carlos V había sido más cuestionable, como las revueltas de las Comunidades (1520-1522) y las Germanías (1520-1523) en los reinos peninsulares, o la Guerra de los Campesinos en el Imperio, que había estallado en 1524 y no había concluido aún cuando se produjo el éxito de Pavía. Si de las primeras apenas quedan imágenes, de la revuelta germana tampoco ha llegado gran número de obras, más allá de algunos grabados, como el de Gabriel Salmon destinado a ilustrar un libro de Nicolas Volcyre (xilografía, 1526), o el del «Maestro de Petrarca» (xilografía, 1539), donde unos labriegos sublevados, llevando el estandarte con el emblema del *bundschuh*—el zapato campesino de cordones—, rodean con actitud agresiva a un caballero. También cabe citar, además, el buril que Durero incluyó en su tratado sobre geometría *Unterweisung der Messung* de 1525 con el proyecto de un monumento conmemorativo de la derrota de los labradores: el fuste lo forman armas e instrumentos de labranza, y se encarga de coronarlo la estatua de un rebelde atravesado por una espada¹³⁴.

1.10.2. UN CONJUNTO PERSUASIVO DEFINIDO POR LA DIVERSIDAD

1.10.2.1. PLURALIDAD DE COMITENTES, DESTINATARIOS Y FORMATOS

La existencia de un gran número de representaciones plásticas y literarias derivadas del éxito de Pavía, así como su referido carácter favorable a los intereses habsbúrgicos, no parecen ser consecuencia de un proyecto concreto, integral y auspiciado directamente por la Corte. De hecho, muy probablemente ninguna de estas obras fue encargada personalmente por Carlos V quien, como demuestran los estudios de Checa, no tuvo un interés estético por el arte a diferencia de su abuelo Maximiliano I, su tía Margarita de Austria o su hermana María de Hungría¹³⁵. Las piezas más destacadas parecen deberse a encargos institucionales, como es el caso de la serie textil comisionada por los Estados Generales flamencos, o la gran chimenea alegórica que financió el *Franc* de Brujas para embellecer su sede. Los ayuntamientos también patrocinaron destacados fastos, como las celebraciones en Valencia donde se alzó un arco triunfal de evidente simbolismo militar al figurarse la Victoria, la Fama y Apolo tocado por los laureles de la perennidad; otro ejemplo señalado es el de Brujas, donde gobierno local patrocinó una serie de actividades festivas durante el mes de marzo de 1525, destinadas a hacer comprensible a la audiencia urbana de Flandes la importancia de una victoria obtenida a cientos de kilómetros. Tras la celebración el día diez de una gran procesión con la Santa Sangre en la colegiata de San Donato, comenzaron representaciones y obras teatrales dotadas de importantes premios. Los textos de algunas de ellas fueron publicados, como es el caso de la obrita *Tspel van den Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn*

134 Rudolf y Margot Witkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution* (Londres: Weidenfeld Publishers, 1985), lamina IV.

135 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 290-295.

de Cornelis Everaert, comerciante textil local con veleidades literarias, e integrado en una de las dos cámaras de retórica de la villa¹³⁶.

Por lo que respecta a las pinturas, en todos los casos desconocemos su comitente, al igual que en caso de los grabados —más allá de la tesis de Cuneo que vincula la xilografía de Jorg Breu con la familia Langenmantel, de Augsburgo¹³⁷—. Otros de estos grabados sí pueden relacionarse, al parecer, de forma directa al entorno más próximo a Carlos V: es el caso del buril que acompaña a la relación escrita por uno de los héroes de la batalla, Georg von Frundsberg, quizá encargo del nuevo capitán de los lansquenets germanos. Igualmente —y en opinión de Checa—, el grabado debido a Schaüfelein pudo ser la «imagen oficial» patrocinada desde la Corte¹³⁸.

La pluralidad de comitentes tiene su equivalencia, por otro lado, en la diversidad de destinatarios. Si entendemos que la función crucial de estas obras era el diseño paulatino de una identidad y prestigio políticos, parece clara la pretensión por mover al espectador a través de la imagen hacia la admiración por el poder imperial, creando y movilizand o consensos en favor de Carlos V¹³⁹. Esta capacidad del arte para construir una imagen política, al tiempo que vía para sumar apoyos, había sido perfectamente entendida en el norte por Maximiliano I; también los poderes locales italianos eran conscientes de su valor, gracias en gran medida a las propuestas humanistas y la recuperación de textos de retórica clásica como los de Cicerón. En *El orador* el político, jurista y literato del siglo I a.C. explica el valor de lo formal para una eficaz difusión y alcance de los mensajes, puesto que «aunque sin contenido la fuerza de la palabra es nula, sin embargo el mismo contenido es muchas veces aceptado o rechazado según se presente con una forma u otra»¹⁴⁰. Como consecuencia, dicho mensaje y el formato en que es transmitido debía adaptarse a los destinatarios, en función de sus distintos orígenes, estratos sociales y conocimientos culturales o políticos:

*Y es que las personas con diferentes circunstancias, con diferente rango, con diferente prestigio social, con diferente edad, y los diferentes lugares, momentos y oyentes no deben ser tratados con el mismo tipo de palabras o ideas [...] Lo conveniente depende del tema que se trate y de las personas [...] es algo así como lo apropiado y adaptado a las circunstancias y a las personas*¹⁴¹.

Así pues, la representación visual de Pavía derivó en un abanico de obras generado sobre múltiples soportes: por un lado, ricos tapices, piezas de orfebrería,

136 Mareel, «Urban literary», 99-100.

137 Cuneo, *Art and Politics*, 122.

138 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 226-227.

139 Cuneo, *Art and Politics*, 4-5.

140 Marco Tulio Cicerón, *De Oratore* (Madrid: Alianza, 2004), 59.

141 *Ibíd.*, 58-60.

armaduras y pinturas, comisionadas por unas élites reducidas y orientadas, en muchas ocasiones, a un público restringido y privado; por otro, ceremonias públicas y entradas triunfales al alcance de una audiencia más amplia y popular, abrumada por estas exhibiciones de magnificencia. Más accesibles para un público burgués y de cierto nivel económico podrían resultar los grabados, técnica predominante en la representación de la gesta imperial dadas las importantes ventajas en cuanto a posibilidad de difusión y reproductibilidad que otorgó la invención de la imprenta. En consecuencia, aparece así un amplio espectro de representaciones seriadas, toscas y simples en hojas volanderas, breves relaciones, traslados de cartas, canciones, poemillas...destinados al público más popular y masivo, al que también se llegaba —como hemos dicho— mediante los actos públicos, entradas triunfales, representaciones, misas y celebraciones. Así pues, la buena nueva de la victoria de las armas carolinas debía ser conocida por todos sus súbditos y, por supuesto, también por sus enemigos presentes y futuros, mostrando toda la gloria y poder bélico del monarca Habsburgo.

1.10.2.2. EL PAPEL DE PAVÍA EN LOS ORÍGENES DE LA REPRESENTACIÓN PLÁSTICA DE LA GUERRA MODERNA

Una de las vías para conseguir el pretendido éxito persuasivo era la definición de las obras de arte a partir de una serie de mensajes concretos y específicos en que insistir, es decir, unos temas o topos comunes y reiterados. La forma en que se representa la batalla en estas piezas, así como los elementos específicos seleccionados para su configuración parten, por un lado, de las crónicas, relatos, relaciones o testimonios directos que favorecieron la individualización del hecho representado; pero también de una serie de convenciones que se habían ido generando paulatinamente, a partir de imágenes prestigiosas, la recuperación del género de la historia por los humanistas, o las exigencias de los comitentes —antepuestas a la libertad de los artistas—. Realmente esta dualidad no es un rasgo específico del acervo icónico vinculado a Pavía: desde el siglo XV se venía gestando la representación de la guerra moderna, deviniendo dicho proceso en la generación de dispositivos representativos estereotipados, útiles al facilitar una sintaxis legible y eficaz en la transmisión de los valores ideológicos y persuasivos pretendidos por los comitentes¹⁴².

Así pues, en el caso concreto de Pavía conviven distintas estrategias o tipos de concebir la imagen. Por un lado —aunque perdiendo importancia respecto a las primeras visiones oficiales de Carlos V—, se produjeron representaciones de carácter alegórico, como la entalladura reproducida en la referida obra de

142 Brown, *La Sala de Batallas*; Cuneo, *Arts and Politics*; Cuneo, *Artful Armies*, García, *La imagen de la guerra*; Halle, *Artists and Warfare*.

Vosterman donde el águila imperial devora a la salamandra, emblema de Francisco I; o la gran chimenea del Franc de Brujas, complejo conjunto destinado a exaltar valores y hechos políticos que trascendían de la batalla entendida en un sentido estricto.

Mucho más numerosas resultaron las representaciones planteadas desde un lenguaje narrativo. En este sentido, no obstante, también cabe diferenciar entre dos grupos básicos: por un lado, un conjunto de obras de carácter bastante genérico, articuladas a partir de unos escasos referentes espaciales estandarizados entre los cuales se ubican choques bélicos poco originales; conceptualmente derivan de los estereotipos generados en obras como el *Weisskunig* o el *Cortejo Triunfal* de Maximiliano I —choques de infantes con sus bosques de picas, enfrentamientos entre caballeros, campamentos con gaviones y piezas de artillería o muertos y restos de armamento disperso en primer plano—. A partir de estos parámetros podríamos entender obras de calidad escasa, como las toscas xilografías —en ocasiones incluso reutilizadas— que acompañan a los *Veinte Triumphos* de Vasco Díaz de Tanco o las *Coplas* de Andrés Ortiz. Pero también imágenes de mayor valor: las pinturas anónimas conservadas en Inglaterra, las piezas de cristal de Giovanni Bernardi o incluso el gran grabado de Schäufolein parten de estos estereotipos visuales.



Fig. 1.53. Jorg Kölderer, Albrecht Altdorfer y otros: *La guerra de Nápoles y Suiza. Cortejo triunfal de Maximiliano I*, 1512-1515, miniatura sobre pergamino; Albertina, Viena, inv. 25220.

En contrapartida, y por otro lado, encontramos creaciones mucho más individualizadas en cuanto a la representación de espacios y hechos concretos, con atención preferente al verismo topográfico; en ellos suelen destacar aquellos enclaves más significativos en el desarrollo del choque, así como las estrategias y movimientos de tropas. El paradigma de este modelo de representación sería,

por supuesto, el juego de grandes tapices debido al diseño de Van Orley, así como los grabados de Jorg Breu o el insertado en la relación de Frundsberg, las pinturas de Heller o las atribuidas a Vermeyen y el círculo de Patinir, e incluso obras de pequeño formato, como la medalla de Concz Welz: se evidencia así como la apuesta por una concepción representativa concreta no responde únicamente a una cuestión de tamaño o coste¹⁴³. Con estas recreaciones de la confrontación a vista de pájaro, despliegue del terreno, se buscó exhibir todo el poder y potencial de la causa habsbúrgica. Para ello, según estamos viendo, se fue seleccionando un espectro de elementos muy diversos —geográficos, militares, textuales y heráldicos— presentes de manera reiterada en las obras, claramente encaminados a hacer inteligible el desarrollo de la batalla, así como a evidenciar el valor incontestable de la victoria cesárea.

Estos rasgos comunes no se limitan únicamente a aspectos gráficos, sino también textuales. Muchas de las obras refuerzan la imagen con escritos, probablemente insertos por dos razones: en primer lugar, hacer comprensible un choque armado muy complejo en sus operaciones, con importantes comandantes presentes y distintos cuerpos de soldados; en segundo lugar, propiciar que sus ecos resonaran en un espacio geográfico tan amplio y disperso como fue el imperio de Carlos V y, si era posible, también en los reinos enemigos y aliados. De hecho, algunas de las imágenes conocidas —especialmente las de menor valor— son en realidad poco más que complementos gráficos de textos como relaciones, folletos o canciones: es el caso de las xilografías españolas o la debida a la gubia de Voghterr y que acompaña a una canción laudatoria. Su condición como ilustración no significa, no obstante, que necesariamente sean de baja calidad o genéricos; buen ejemplo de ello es la vista del combate que acompaña a la relación de Georg von Frundsberg: héroe en el campo de batalla, quizá participó también en el diseño del grabado que acompaña a su relato, dada su atención geográfica, el carácter especialmente significativo de las acciones representadas o la inclusión de motivos heráldicos. Muy probablemente la amplia difusión de este breve propició que el plano que lo complementa sirviese de soporte iconográfico para obras mayores, como las pinturas del círculo de Patinir y la de Vermeyen.

Algunas obras autónomas también refuerzan su mensaje con la inclusión de textos, como el gran grabado de Schäufolein; considerado por Checa imagen «oficial» del enfrentamiento, los comitentes del círculo imperial estuvieron muy atentos a que, junto a la grandiosidad de la imagen, su mensaje fuese eficazmente difundido al complementarlo con un amplio relato en dos columnas que no sólo narra la batalla de Pavía, sino que se remonta al origen de la campaña y de la rivalidad entre Francia y los Habsburgo. También la destacada entalladura de Jorg Breu

143 Cuneo, *Arts and Politics*, 124-130; Halle, *Artists and Warfare*, 184- 201; Paredes, «The Confusion of the Battlefield», 14-17.

cuenta en su parte superior derecha con una cartela explicativa, redactada en latín o alemán en función de la edición —facilitando así el acceso al mayor número de público posible—. Igualmente ocurre con los dos paneles anónimos conservados en Inglaterra, por cuya superficie se salpican cartelas de distintos tamaños destinadas a singularizar el choque, algunas acciones concretas y los personajes. Este tipo de inscripciones sencillas, en fin, están presentes en gran variedad de piezas.



Fig. 1.54. Jorg Breu el Viejo: *La batalla de Pavía*, c.1525, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1895,0122.79 (detalle).

Así, las encontramos trazadas en los dibujos anónimos alemán e italiano, al igual que en grabados como el de *Il Guadagnino*, o tejidas en los paños conservados en Capodimonte: en el segundo tapiz de la serie podemos identificar gracias a ellas a Frundsberg o a los marqueses de Pescara y del Vasto; en el tercero, al mismo Francisco I de Francia y a sus captores Nicholas von Salm o Charles de Lannoy, además de al Condestable de Borbón. Igualmente, en el sexto paño una nueva referencia escrita en la barda de su montura nos permite reconocer al Duque de Alençon en retirada.



Fig. 1.55. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *El Marqués de Pescara, en Derrota de la caballería francesa. La infantería imperial se apropia de la artillería enemiga*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144484.

Por lo que respecta al espacio, la forma más repetida de representación es la vista de pájaro. Esta tipología posibilitaba introducir los hitos topográficos específicos de la batalla, muy importantes dado el marco geográfico singular donde estalló el choque: un gran parque de caza, flanqueados por altos muros y a las afueras de la ciudad. La amplia mirada topografía permitía, además, introducir en una misma imagen los actos culminantes del conflicto —como el cruce del muro, la toma de Mirabello o la captura de Francisco I—. Las referidas convenciones en la representación espacial, más allá de su validez para clarificar el enrevesado combate de Pavía, partían conceptualmente de planteamientos anteriores experimentados sobre todo en el mundo nórdico. En el Imperio la temática militar era especialmente fecunda, extendiendo su interés no sólo a la figuración de batallas, sino también

a imágenes de soldados o escenas informales protagonizadas por la milicia; generalmente, además, ambientadas en época contemporánea: el abanico es muy amplio, abarcando desde las ilustraciones bélicas de los grandes proyectos artísticos comisionados por Maximiliano I a las obras ya citadas de Hans Holbein, Niklas Stoer, Wolf Huber, Urs Graff u otras tan destacadas como el *Asedio de una ciudad* de Durero (1527, xilografía en dos tacos; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. 42805)¹⁴⁴.

Para el caso concreto de Pavía, la visión más común se organiza desde el norte del burgo —alzado en el límite del muro que circundaba al Parque Visconteo—, definiendo así un eje visual centrado por la fortificación de Mirabello, con la ciudad y el Tesino en la parte superior de las composiciones. Este punto de vista es el utilizado en la pintura de Heller o en la xilografía que acompaña a la relación de Frundsberg, cuya organización espacial coincide con la medalla de Welcz y los cuadros atribuidos a Vermeyen y el taller de Patinir. Igualmente el grabado de *Il Guadagnino* o el dibujo alemán conservado en el Museo de Pavía comparten esta misma orientación, al igual que el dibujo de Wolf Huber. También desde gran altura, pero tomado a partir del noreste, se organiza el espacio en los grabados y pintura de Jorg Breu; el punto de vista se sitúa aquí tras el campamento imperial, en una posición que abarcaba todo el jardín de caza de los Visconti, con San Genasio a la derecha, Mirabello en el centro y Pavía a la izquierda del grabado. Por su parte, las pinturas anónimas conservada en el Birmingham EE. UU. y en Inglaterra también se declinan a partir del lienzo murario, pero desde el noroeste. La tabla de la Royal Collection, por su parte, comparte la misma orientación topográfica norte-sur aunque desde un punto de vista más bajo, de forma que destaca un potente primer plano con un choque de piqueros en la misma brecha del murallón, cuya gran altura supera los límites de la pintura. Más allá de la grieta se vislumbra el Parque Visconteo, con zonas boscosas y conjuntos arquitectónicos estilizados.

Otras composiciones resultan bastante distintas al tener un planteamiento formal más genérico, como es el caso de la xilografía de Schäufelein; aquí su medio espacial de alto horizonte se salpica mediante choques aislados de guerreros, con unas sencillas referencias a un río y una ciudad en la parte superior. Por lo que respecta a los tapices, el mayor carácter narrativo de sus composiciones hace que en cada uno de ellos los acontecimientos se sucedan en una zona distinta del campo de batalla, que se unifica en su diversidad mediante un punto de vista similar de gran amplitud, junto al detallismo y coincidencias en los elementos naturales y arquitectónicos: todos estos factores otorgan al conjunto la apariencia de un amplio y dramático escenario de evidente realismo.

Estas amplias vistas aéreas permiten integrar dentro del área recreada una serie de referentes naturales y arquitectónicos que, dada su relevancia para el

144 Fernando Checa, *Durero y Cranach: Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento* (Madrid: Museo Thyssen-Bornesmez, 2008), 446-447.

desarrollo del choque armado, se recogen de forma unánime en prácticamente todas las obras. Destaca, así, la imagen de la urbe de Pavía, con sus altas torres y cinturón de defensas distribuidas de forma semicircular a partir del Tesino. Existen dos versiones básicas de visionarla: por un lado, la elegida en los grabados y pintura de Jorg Breu, en la tabla anónima conservada en EE. UU y el dibujo anónimo italiano, cuya huella puede rastrearse incluso años más tardes en la imagen de Pavía recogida en la *Cosmographia* de Sebastian Munster (Basilea, 1544). Por otro, la representación también atenta a las singularidades de la ciudad —murallas, torres, edificios destacados, Castello Visconteo— recogida en la xilografía que acompaña a la relación de Frundsberg y que, como ya hemos visto, tanto influyó en las composiciones de la escuela de Patinir, Vermeyen o Welcz. Y por supuesto cabe destacar la recogida en el séptimo paño de la serie tapicera cuyo detallismo y atención representativa permite reconocer la mole del castillo erigido por los Visconti, la catedral o el Ponte Coperto, contrastando con las visiones más genéricas y estilizadas de Schäufolein, Heller, *Il Guadagnino*,



Fig. 1.56. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Vista de Pavía, en Salida de los asediados y derrota de los suizos, que se ahogan en gran número en el Tesino*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144488.

Igualmente se reproduce de forma reiterada el gran parque de caza de los Visconti, que se extendía al norte de la villa; como principal escenario del enfrentamiento, su presencia topográfica era requisito necesario para cualquier imagen que pretendiese un mínimo verismo. Así, todas las representaciones —excepto en la más estandarizada de Schäufolein y otras estampas sencillas— figuran los muros que lo circundaban como dos grandes brazos extendidos desde la urbe;

abarcan un perímetro trapezoidal que, en las imágenes más detalladas, se enriquece anecdóticamente con árboles, riachuelos e incluso animales. Estos murallones cobran especial importancia en el óleo anónimo de la Royal Collection, pues la acción principal es una lucha de piqueros alrededor de la brecha allí abierta. Por contraste, su presencia es más bien anecdótica en los tapices, únicamente se representan a gran escala en el quinto paño; en el resto no pasan de ser citas en la lejanía que contribuyen, no obstante, a aportar credibilidad al área recreada.

En esta dilatada zona natural destacaba especialmente una construcción: el castillo de Mirabello, en la práctica una torre de caza de los Visconti parcialmente fortificada y ubicada en el centro del parque. Su valor estratégico determinó que dentro del plan imperial su toma tuviese papel prioritario, al permitir dividir las fuerzas enemigas y asegurar el enlace con la ciudad sitiada; de hecho, su toma se encomendó a uno de los principales generales del bando carolino, el Marqués del Vasto, junto a tres mil arcabuceros. La importancia del fortín tuvo su reflejo plástico, reproduciéndose prácticamente en todas las obras aunque de distintas formas. Las representaciones más acordes con la realidad muestran una especie de torreón circular con un acceso delantero cuadrado y rodeado por foso: es el caso del cuarto tapiz o de las obras de Breu, además de los dibujos anónimos atribuidos a un artista italiano y a Wolf Huber. Una estructura similar introdujo el artista anónimo que creó el cuadro conservado en EE. UU. y, aunque simplificada, en la estampa anexa a la relación de Frundsberg. Los óleos adjudicados a Vermeyen y Patinir ubican en el centro del jardín una estructura defensiva similar, al igual que la tabla anónima conservada en el Ashmolean Museum en cuya parte izquierda se reproduce un punto fortificado con remate absidal. En cambio, la pintura gemela conservada en Leeds introduce Mirabello como un gran caserón cuadrado, con amplios ventanales en la parte superior, en coincidencia con el óleo de Ruprecht Heller o el grabado de *Il Guadagnino*.

Otro elemento natural presente sistemáticamente es el río Tesino que aun hoy fluye al sur de la ciudad. Desde el norte lo alimentaban dos afluentes, el Naviglio y el Vernavola, cruzando el Parque Visconteo; en la ribera sur se extendía un barrio extramuros —Borgo Ticino— accesible mediante un puente cubierto, además de un conjunto de islotes dibujados por canales y arroyuelos. Igualmente otras pequeñas pasarelas —una de ellas de pontones— permitían el paso entre ambas orillas. Tal y como venimos diciendo la amplia corriente, principal aporte del Po, aparece en todas las imágenes, dependiendo su orientación del punto de vista desde el que se organice la vista. En función de la complejidad de la representación se recogen también otros elementos como los afluentes, ausentes por ejemplo en los grabados de la relación de Frundsberg y en el de Jorg Breu; o la principal isla del Tesino en la que se estableció un campamento francés con la finalidad de completar el cerco sobre la urbe: podemos verla en los óleos atribuidos a Vermeyen y al obrador

de Patinir, en las tablas anónimas conservadas en Inglaterra o la xilografía de *Il Guadagnino*. De la misma forma los puentes se recogen en gran parte de estas vistas, destacando especialmente aquel roto por el Duque de Alençon y apreciable en las pinturas de Patinir, Vermeyen y en las anónimas de Inglaterra, o en la estampa de *Il Guadagnino*. La mejor representación del río y sus tributarios —y, en general, de todo el marco natural y geográfico—, se da en el grandioso conjunto de colgaduras ricas. Así, vemos al Vernavola fluir junto al castillo de Mirabello —alimentando de agua su foso— en el cuarto tapiz, y también en el quinto, donde aparece un puentecillo sobre el riachuelo en primer plano. El Tesino, por su parte, protagoniza el sexto, centrado temáticamente en la fuga del Duque de Alençon y la rotura de la pasarela de pontones, y también el último paño, donde el afluente del Po discurre junto a la villa lombarda. Desde sus muros surge el Ponte Coperto, también visionable en la tabla anónima expuesta en el Ashmolean Museum. En la serie de paños el río y sus afluentes se muestran con un realismo topográfico extremo, atendiendo incluso a la vegetación de ribera con precisión botánica; desde un planteamiento radicalmente distinto parte Giovanni Bernardi quien, en sus piezas decorativas, compone un duelo *a l'antica* donde el torrente se figura como una divinidad fluvial recostado a los pies de los jinetes. Podemos ver, así, la convivencia de diferentes estrategias visivas pero destinadas a una meta común, la exaltación de la virtud heroica de Carlos V como guerrero invencible.



Fig. 1.57. Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Camafeo de cristal con la batalla de Pavía*, c.1530, talla en cristal de roca y soporte rectangular en oro; The Walter Arts Museum, Mount Vernon-Belvedere, Baltimore, Maryland, inv. 41.68 (detalle).

Por otro lado, en muchas versiones gráficas del combate aparecen igualmente los distintos campamentos militares mediante agrupaciones de tiendas complementadas con gaviones, piezas de artillería, trincheras y carruajes. Actúan como protagonistas topográficos en los paños cuarto y quinto de la serie de tapices; su presencia puede rastrearse en las pinturas atribuidas a Vermeyen y al entorno de Patinir, al igual que en las tablas anónimas conservadas en EE. UU. e Inglaterra. Su presencia brilla por igual en el dibujo de Huber o en las estampas de *Il Guadagnino*, Breu, Schäufelein y en la relación de Frundsberg. Estos elementos favorecen la sensación de veracidad, específicamente bélicos favorecerían la sensación de veracidad permitiendo entender mejor la distribución y desarrollo del choque armado. Desde el punto de vista artístico, la presencia de esta diversidad de ingredientes enriquece la imagen a través de la Varietas, tan querida por los teóricos del Renacimiento: el resultado eran unas escenas marciales muy atractivas y con gran éxito en su momento, especialmente en el ámbito nórdico.

Aunque en menor medida, en algunas obras el entorno espacial se complementa con la referencia a los distintos conjuntos de edificaciones erigidos en los arrabales de Pavía: los enclaves monásticos de San Lanfranco —al oeste— y San Lazzaro —al este—, o el conjunto de la Cinco Abadías muy cerca de las murallas, entre la mole del gran castillo erigido por los Visconti y el Vernavola. Además, suelen introducirse otros baluartes defensivos o granjas como el ya citado castillo de Mirabello, Torretta, la Torre del Gallo, Casa de Levrieri o la Cascina Repentina. Dichas construcciones se ven reflejadas con especial detallismo en las lujosas colgaduras hoy en Capodimonte, pero también aparecen en otras piezas distribuidas y figuradas de forma un tanto aleatoria, como se aprecia en el dibujo de Huber o varios de los óleos; en el caso del grabado de *Il Guadagnino* estos hitos incluso se identifican con rótulos. Ya hemos hablado de la dificultad para identificar correctamente de tales enclaves, excepto Mirabello y, en algunos casos, el convento de San Genasio. Dicho establecimiento monástico se localizaba junto al centro del muro norte del parque Visconteo, cerca de la puerta Pescarina, en una zona boscosa cruzada por el Vernavola: el punto elegido por el alto mando imperial para abrir la brecha y lanzarse por sorpresa sobre los franceses. La importancia estratégica del lugar y su papel en la batalla favoreció, pues, su representación gráfica en algunas de las visiones de la batalla creadas, tales como las obras de Breu o la estampa que ilustra a la crónica de Frundsberg, así como en las tablas de Vermeyen y del círculo de Patinir.

Como podemos ver, las variadas representaciones de la batalla de Pavía comparten entre sí una serie de elementos comunes, probablemente al partir de unas fuentes literarias coincidentes, pero indiscutiblemente también por la existencia de una finalidad compartida: la exaltación de los Habsburgo. Dicho objetivo facilitó la creación de una visión selectiva del acontecimiento, escogiendo y remarcando los lugares y hechos más favorables a las armas carolinas. Así, la difícil situación para los

intereses imperiales previa al choque, el carácter caótico del combate o la posibilidad inicial de una victoria gala son silenciadas, articulándose en cambio un relato que muestra el triunfo de los hombres de Carlos V como algo inevitable, aplastante desde un primer momento; esta construcción tendenciosa cristaliza en las obras en la coincidencia tanto de los espacios como de los acontecimientos que suceden en ellos. La elección de una forma de representación mayoritaria apoyada en amplias vistas permitía recoger, en una misma imagen, distintos momentos culminantes del choque bélico que terminan derivando de forma inexorable hacia el éxito bélico de los Austrias.

Uno de los episodios más reflejado fue la fractura del muro por parte de los imperiales y el asalto por sorpresa del campo francés. La celada preparada por los generales de Carlos V —más allá de su indiscutible brillo militar y atrevimiento— no fue realmente tan eficaz: la tardanza en abrir brecha propició que los rivales pudiesen reaccionar y, aunque efectivamente el Marqués del Vasto tomó Mirabello, la artillería de los Habsburgo cayó en manos enemigas, parte de su caballería ligera iba a ser destrozada por los generales galos Flourance y Tercelin y, además, Francisco I pudo preparar a sus «gendarmes» y tren artillero para masacrar a los hombres de Lannoy: en los primeros momentos del combate, pues, lo que horas más tarde sería un éxito rotundo para Carlos V parecía encaminarse hacia una catástrofe absoluta... Pero la visión mostrada en las obras estudiadas es muy distinta: las falanges cesáreas cruzan el cierre del parque Visconteo y desbordan por aplastamiento las posiciones y defensas de los Valois, forzando a los soldados de Francisco I a emprender una escapada humillante.

De hecho, algunas de las obras eligen este momento como tema central, representándolo en primer plano. El caso más destacado es el de la tabla anónima conservada en la Royal Collection, ya que el choque entre infantes alrededor de la brecha en el muro centra toda la composición, quedando el resto de momentos relegados a un segundo plano. También en el óleo anónimo de la Kress Collection vemos en primer plano la entrada de caballeros y lansquenets a través de la grieta, precedidos por una avanzadilla de arcabuceros que se abaten sobre el enemigo; en las tablas conservadas en Inglaterra, el sorpresivo ataque imperial se representa a la derecha, ocupando gran parte de la superficie pictórica. La pintura de Heller se centra por igual en reproducir la irrupción de los hombres del Emperador en el parque Visconteo, añadiendo incluso un grupo de arcabuceros en plena «encamisada», tal como sabemos que sucedió en las escaramuzas iniciales. En las tablas atribuidas a Vermeyen y a la escuela de Patinir también podemos ver las fracturas en los muros, con cadáveres en el suelo evidenciado la inútil defensa francesa. Por lo que respecta a los grabados, el de *Il Guadagnino* y el que ilustra el relato de Frundsberg inciden en dicho pasaje. Breu eligió igualmente como tema fundamental de sus composiciones el momento en que los guerreros habsbúrgicos caen sobre sus enemigos a través de

las grietas abiertas en el perímetro del jardín; la posición del observador se sitúa en el campamento imperial, ubicación privilegiada desde la que se asiste al arrollador acceso de la caballería e infantería de Carlos V que, como una marea irrefrenable, desborda completamente las posiciones galas aplastando cualquier atisbo de resistencia. Por contraste, este momento decisivo inicial y —por tanto— elegido como tema preferente de representación en muchas composiciones, es completamente obviada por otras como la estampa de Schäufolein —probablemente por su carácter genérico—, y en la serie de tapices, centrados sobre todo en la derrota y fuga de los enemigos vencidos, como veremos.



Fig. 1.58. Ruprecht Heller: «Encamisada», en La batalla de Pavía, c. 1525, óleo sobre tabla; Nationalmuseum, Estocolmo, inv. NM 272.

La arriesgada maniobra diseñada por los generales de Carlos V debía complementarse con la salida de los defensores de Pavía liderados por Antonio de Leyva, cerrando de esta forma una trampa mortal sobre los hombres de Francisco I. El éxito de esta finta decidió la contienda del lado de los Habsburgo, por lo que fue tema a mostrar en algunas representaciones. Así podemos verlo en las tablas conservadas en Inglaterra —donde se recorta fuego en una de las altas torres de la ciudad, probable referencia a las comunicaciones entre los guardianes de Pavía y las nuevas tropas que han llegado en su rescate—; la salida de los defensores también aparece en dichas piezas, representándose mediante un grupo de hombres en la parte central-superior del campo pictórico, identificables por el estandarte con las armas de Castilla y León y, en el caso de la del Ashmolean, por un cartel con la inscripción *LES ESPAGNOLES QUI SORTIRET DE PAVIE AVEC ANTOINNE DE LEVE LEUR CAPITAINNE*¹⁴⁵. Igualmente, la acometida por la espalda sobre los franceses se recrea en los óleos de Heller y en el anónimo expuesto hoy en EE. UU., donde se aprecia a los guerreros de Leyva cayendo sobre los puestos enemigos en las

145 Wilson, *The Battle of Pavia*, 10.

Cinco Abadías. En las tablas atribuidas a Vermeyen y Patinir también se apostó por este episodio, pintando a los defensores —identificables por las banderas con el águila imperial y la cruz de San Andrés— mientras superan las defensas galas para atacar sus tiendas de campaña. Por lo que respecta a los tapices, la *razzia* de la guarnición de Pavía es el tema central del séptimo paño, titulado precisamente *Salida de los asediados y derrota de los suizos, que se ahogan en gran número en el Tesino*: en el fondo de dicha colgadura se recortan las murallas de la urbe, de cuyas puertas ahora abiertas brotan los arrolladores hombres de Leyva, deseosos de venganza tras meses de asedio; su furia supera completamente a los acobardados suizos, quienes abandonan precipitadamente sus trincheras, huyendo hacia la trampa del Tesino.

El resultado de esta pinza conjunta de las tropas de Carlos V fue la derrota de los franceses quienes, superados por todos los frentes, acabaron dándose a la fuga. En el conjunto de obras estudiadas este dramático desenlace se evidencia mediante tres momentos o actos que, en conjunto, subrayan el incontestable triunfo cesáreo: la derrota completa de los *reislauer* suizos, la vergonzosa huida del Duque de Alençon y —como colofón final— la captura del mismo rey Cristianísimo, Francisco I.

La representación reiterada del colapso de los otrora todopoderosos piqueros suizos debe ser entendida en clave de la creciente rivalidad nacional entre Suiza y el Imperio¹⁴⁶, así como desde la perspectiva habsbúrgica. Familia originaria del cantón helvecio de Argovia, varias veces sus pretensiones de poder se estrellarían contra los compactos cuadros de piqueros suizos; así sucedió en las batallas de Morgarten —1315—, Laupen —1339—, o en la guerra de Suabia en 1499 donde Maximiliano I fue humillado. Veinticinco años después, su creación preferida, los *landsknechte*, los borran de la historia. No es de extrañar, por tanto, las reiteradas representaciones de los infantes helvecios en plena fuga, diezmados entre los soldados imperiales y la fría corriente del Tesino. Como es lógico dicho pasaje lo encontramos primordialmente en creaciones surgidas en el medio germánico, como la xilografía atribuida a Voghterr: no sólo se centra, sino que se regodea, en la destrucción de los *reislauer*; un grupo de piqueros tudescos —reconocible por el estandarte del Imperio— empujan y alancean sin compasión a sus rivales suizos hacia la imparable corriente del río. También el óleo de Heller cede prácticamente todo su lado derecho a esta acción, mostrando a los infantes helvecios huyendo a través de los muros en dirección al Tesino, donde son arrastrados, ahogados y despezados contra las rocas. En las obras de Breu no se reconoce el episodio como tal, pero sí que incluye de forma destacada los estandartes de los piqueros suizos, rememorando su desastrosa presencia en el campo de batalla. Por su parte, en los paneles conservados en Inglaterra también hay referencias en la parte superior izquierda: hombres luchando contra la corriente y ahogados en la de Leeds; un estandarte caído y pisoteado muy evidente en el del Ashmolean Museum.

146 Cuneo, *Arts and Politics*, 130; Cuneo, *Artful Armies*, 86-89; Hale, *Artists and Warfare*, 23.



Fig. 1.59. Ruprecht Heller: *La batalla de Pavía*, c. 1525, óleo sobre tabla; Nationalmuseum, Estocolmo, inv. NM 272 (detalle).

Si este motivo evidenciaba la derrota suiza, la cobardía y humillación de los franceses se personificó en la figura del Duque de Alençon. Familiar directo del monarca Valois y líder de su retaguardia, se retiró sin llegar a entrar en combate. Para subrayar la felonía de su condición —extensible a toda la nación franca— fue acusado de romper el puente de pontones que comunicaba las dos orillas del Tesino, empujando así a una muerte segura a muchos de los aterrados hombres de Francisco I. La potencia simbólica de esta acción iba a ser explotada por los panegiristas cesáreos, como evidencia su inclusión en algunas de las representaciones plásticas aquí estudiadas. Por ejemplo, en la parte superior izquierda del panel lúneo hoy en Oxford: más allá del río podemos ver la pasarela destruida, con un potente cuerpo de jinetes en plena retirada mientras los menos afortunados fenecen en el Tesino. Tratamiento similar ofrecen los óleos de los obradores de Vermeyen y Patinir; en su ángulo superior derecho y de forma prácticamente idéntica, se recoge la huida apresurada de los «gendarmes» de Alençon hacia Milán, más afortunados que sus compañeros de armas abandonados en la otra orilla y presa fácil para los soldados imperiales. Como hemos visto, los paños inciden especialmente en la representación de la derrota y desbandada gala. Evidentemente,

el tema de la traición de Alençon no fue desaprovechado, dedicándole el sexto tapiz, en el que podemos ver la escapada de los *gen d'armes* más allá del Tesino, ya en la isla del Gravelone, mientras unos alabarderos rompen el paso de pontones asegurando así su fuga y —al mismo tiempo— la muerte de sus compañeros y la infamia sobre sus nombres.

Pero si había alguien capaz de simbolizar con su caída y captura la rotundidad del triunfo de los Habsburgo y, como contrapartida, el aplastante revés sufrido por los Valois, este era el Cristianísimo rey de Francia Francisco I. Conocido por su orgullo y ambición desmedida, por la relevancia de sus anteriores campañas expansivas con sonados triunfos como Marignano —1515—, ahora su sueño de dominar Italia iba a desvanecerse, tan seguro apenas unas horas antes de la batalla. Diez años más tarde de su gran victoria, herido en el rostro, con su montura muerta y sucia de barro la brillante armadura, se veía forzado a entregar su espada en acto de rendición a Charles de Lannoy, representante de su mayor rival; a este último le flanqueaba, además, Carlos III de Borbón, con lo que la humillación política y personal se volvía insoportable. En paralelo su temible ejército se derrumbaba, sus orgullosos «gendarmes» se hundían en el fango, asfixiados por los pesados arneses al tiempo que los aliados helvecios eran arrastrados por el rugiente Tesino: la derrota no podía ser más completa.

A nivel gráfico, dada la significación política y simbólica del hecho, la captura del monarca galo pasó a ser *topo* recurrente en prácticamente todas las obras. El soberano Valois suele individualizarse como un jinete fuertemente armado que, montado aún sobre un caballo moribundo, se revuelve contra sus enemigos. Así lo vemos, por ejemplo, en las tablas del taller de Patinir y Vermeyen; en ellas la acción se representa en primer plano, visualizando a Francisco I como un caballero de arnés áureo y montado sobre un corcel blanco con gualdrapa azul flordelisada, que se derrumba entre otros dos jinetes de actitud agresiva: sus captores. En el resto de pinturas y grabados localizamos la acción en un plano secundario, como es el caso de los trabajos de Breu; cerca de Mirabello vemos como el rey —reconocible por la cubrición heráldica de su caído percherón— se bate con los jinetes imperiales que lo rodean. Al no estar en disposición preferente, la acción se reseña mediante el añadido de una inscripción que permite su identificación. Cartelas indicativas también fueron utilizadas por la mano no identificada que pintó la tabla de Oxford; en el ángulo superior izquierdo se figura una *melée* entre caballeros, destacando uno de ellos por su coraza dorada y el caballo con gualdrapa azul y flores de lis: el monarca galo, flanqueado por dos de sus captores, el Señor de la Motte-de-Noters —uno de los hombres del Condestable de Borbón— y el Conde de Salm. El centro izquierda de la pintura del Birmingham Museum of Art también recoge una embestida entreguerreros montados; uno de los caballeros, sobre jaco de barda azul y con el pendón flordelisado pisoteado a su lado, probablemente refiera a Francisco I caído. Por su parte, el cuadro atesorado en la Royal Collection refleja la derrota del Valois mediante un combatiente aislado cuya blanca montura se desfonda tras intentar huir del desastre. Por lo que respecta a los

grabados, también el de *Il Guadagnino* recoge el momento, visible en la parte derecha; allí un guerrero montado y con corona bajo la inscripción *QUI FU PRESO EL RE*. La recreación plástica más brillante del hecho la encontramos en el tercero de los tapices dedicados al choque armado, *La captura del rey de Francia Francisco I*. Como ya hemos analizado, en este paño se contempla una amplia vista del Parque Visconteo con sus bosquecillos y una construcción, probablemente la Cascina Repentina, punto donde el monarca cayó prisionero. En la parte izquierda podemos ver cómo Francisco I, completamente blindado, con la visera de su casco levantada y mirada de asombro, es ayudado a desmontar de su caballo muerto entre los gestos celebrativos de sus captores. Junto a él Charles de Lannoy desciende de su montura, dispuesto a aceptar la espada regia y, con ella, su rendición. Al capitán imperial le escolta un heraldo, enarbolando de forma orgullosa el estandarte imperial que se recorta, triunfante, en el cielo. Sobre el rojo de la bandera están tejidos el águila bicéfala del Sacro Imperio y el emblema personal de Carlos V: las columnas de Hércules con el *motto PLUS ULTRA*, con el eslabón del Toisón y la cruz de san Andrés.. La representación de este pendón resulta especialmente significativa en relación a una cuestión de difícil resolución para los artistas e ideólogos contemporáneos: la ausencia de Carlos V del campo de batalla.



Fig. 1.60. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Rendición del soberano galo*, en *La captura del rey de Francia Francisco I*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144489.

1.10.3. UN PROBLEMA REPRESENTATIVO: CÓMO HACER PRESENTE AL CÉSAR AUSENTE

Según hemos visto en apartados anteriores, el conjunto icónico derivado de la batalla de Pavía —al igual que la mayor parte de representaciones bélicas del momento— no debe ser traducido como un mero intento por reproducir la literalidad de los hechos. En realidad se trataba de artefactos visuales donde las referencias a la realidad se articularon a partir de un sesgo selectivo, tendencioso, fruto de una estrategia hermenéutica cuya pretensión fue dotar a la imagen de fuerte potencialidad propagandística; en este sentido, el triunfo clamoroso del Emperador se veía empañado al no estar presente al frente de sus tropas. Un Carlos V, además, imbuido de un fuerte espíritu caballeresco fruto de la influencia de su abuelo paterno, su participación en torneos como el de Valladolid en 1518, o la lectura de su obra preferida, *El caballero determinado* de Olivier de la Marche. Ya hemos explicado como en 1525, poco después de Pavía, el embajador veneciano Contarini comentaba la actitud contenida del César habsbúrgico tras el lance de armas, pero al mismo tiempo refería hacia a sus sueños guerreros y sus ansias de triunfo militar:

No demuestra ser ambicioso de Estado, pero tiene gran actitud de combatir, y desea mucho encontrarse en una jornada de guerra; demuestra tener gran deseo de hacer la empresa contra los infieles [...] verdaderamente, en estas grandes victorias alcanzadas contra el rey cristianísimo tuvo tanta moderación que fue un milagro; no se vio señal de insolencia ni en las palabras ni en movimiento alguno¹⁴⁷.

La realidad, no obstante, determinó que Carlos V no pudiera liderar a sus ejércitos contra los de su principal competidor Francisco I, de forma que otro «ejército» —integrado por artistas, escritores, cronistas y panegiristas— debía ser capaz de desarrollar todos los mecanismos textuales e icónicos necesarios para hacer presente al César ausente. Así, algunas estampas como las ideadas por Breu o Schäufolein, o el panel atesorado en Leeds, incluyen fragmentos escritos buscando facilitar al público la identificación de la batalla, explicando el contexto de la campaña y el papel de los protagonistas, destacando al emperador Habsburgo. Otra vía de referir a Carlos V es la abundancia heráldica que singulariza a todas estas obras; los escudos y emblemas imperiales, así como los de sus dominios, aliados y enemigos se repiten en pendones, armas, tiendas, gualdrapas de caballos, sobrevestas de guerrero, etcétera. El monarca se hace presente en el escenario de operaciones de forma abstracta, alegórica, pero plenamente identificable y válida, especialmente en un contexto de cultura predominantemente caballeresca como la que aún persistía en el mundo nórdico donde, lejos de desaparecer en el «otoño de la Edad Media» —parafraseando

¹⁴⁷ Fernández, *Carlos V. El César*, 166-167.

a Huizinga¹⁴⁸—, había sido revitalizado por Maximiliano I. Como ya hemos visto, podemos apreciar las insignias imperiales en el estandarte del tercer tapiz de la serie textil; e igualmente en otras piezas del conjunto aparecen grandes banderas donde se reconoce la cruz de san Andrés o el eslabón y pedernales propios de la orden del Toisón de Oro.



Fig. 1.61. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Estandarte imperial*, en *La captura del rey de Francia Francisco I*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144489.

Indiscutiblemente el blasón vinculado a Carlos V más repetido es el águila imperial. Destaca especialmente en la entalladura de Breu, donde campea en un escudo complementado con la corona del Imperio y una filacteria con la inscripción *PAPIA*; pende de forma poderosa sobre la ciudad —como marca de dominio— agitándose movido por el viento en una especie de cielo tormentoso o rompimiento de gloria, la que acompañará a Carlos V y sus hombres tras la batalla. La fórmula usada por Breu incorporando cartelas y escudos suspendidos en los cielos, realmente atractiva y efectista, fue reiterada posteriormente por él mismo en su pintura *La batalla de Zama* (Jorg Breu, c. 1530, óleo sobre tabla; Alte Pinakotek, Múnich, inv. 8) para el ciclo encargado por Guillermo IV de Baviera, igualmente ocurre en otras

148 Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Alianza, 1984).

de sus integrantes, como *La batalla de Issos* de Albrecht Altdorfer (1529, óleo sobre tabla; Alte Pinakothek, Múnich, inv. 688) o *El asedio de Alesia* de Melchior Feselen (1533, óleo sobre tabla; Alte Pinakothek, Múnich, inv. 686). Las armas heráldicas del Imperio aparecen igualmente con estatus autónomo en la xilografía presente en el relato de Georg von Frundsberg. Sobre las posiciones de los fieles al César Carlos se disponen los escudos del Imperio, con el águila bicéfala, la corona —reconocible por su carácter cerrado en forma de mitra—, y el Toisón de Oro; y el de Austria, solar patrimonial de la Casa de Habsburgo. Las divisas de los ejércitos rivales se representan igualmente en esta estampa; dentro del Parque Visconteo, en la zona donde estaría el real de Francisco I, se incluyen los blasones a menor tamaño de Francia y sus aliados, concretamente Navarra y una flor como probable cita a Richard de la Pole, duque de Suffolk y pretendiente al trono inglés, conocido como «La rosa blanca»; en el punto geográfico equivalente a las Cinco Abadías podemos ver la cruz, identificativa de Suiza como mínimo desde la batalla de Laupen en 1339. El águila de dos cabezas aparece reiteradamente sobre estandartes y tiendas. En muchas otras piezas, como en las tres pinturas anónimas conservadas en Inglaterra, las atribuida a Vermeyen y Patinir, o en el óleo de Heller. También la podemos apreciar en el dibujo de Huber, los grabados de Voghterr y *Il Guadagnino*, o las joyas de Bernardi da Castel Bolognese; así pues, el augusto volátil es el blasón imperial más representado y, por tanto, entendible como la forma evidente de mostrar, de alguna forma, la presencia de Carlos V en el combate.

Igualmente aparecen otros símbolos heráldicos vinculados al Imperio y la Casa de Austria, como los eslabones del Toisón de Oro y la cruz de san Andrés, presentes en las tablas de Leeds y el Ashmolean o en el dibujo anónimo italiano del *Musei Civici* de Pavía. Como ya hemos dicho, estas divisas se aprecian en varios paños de la serie de Capodimonte, al igual que en muchas pinturas: los reconocemos en los trabajos de Heller, Vermeyen y Patinir, o el anónimo conservado en EE. UU. Aunque en menor medida, también aparecen pendones y atributos heráldicos de aliados, como las flores de lis con banda roja de Borbón, el *biscione* de los Sforza y, en mayor medida, los propios de otros territorios regidos por Carlos V, como los dominios hispánicos. De esta forma, el pendón de Castilla y León se reconoce en el grabado de *Il Guadagnino*, al igual que en las tablas muy similares entre sí de Leeds y el Ashmolean Museum, identificando en estos últimos casos a los defensores de Pavía encabezados por Antonio de Leyva.

Pero no sólo representan al emperador Carlos sus insignias, sino también aquellos que las portan: sus ejércitos. Siguiendo los modelos representativos experimentados por Maximiliano I, en estas obras vemos a potentes cuerpos marciales compuestos por miles de guerreros venidos desde todos los inabarcables dominios de los Habsburgo, diversos en sus armas, tácticas y equipos, pero unidos por la fidelidad a la causa imperial. Y es que la guerra no debe ser entendida como

simple realidad política, sino también como proyecto ideológico, de forma que las legiones cesáreas pasaron a ser la imagen por excelencia del poder habsbúrgico: cada uno de los guerreros de Carlos V es prolongación de su voluntad, son sus ojos y puños en el campo de batalla; los distintos cuerpos y unidades ahora ya no aparecen sometidos al mando de los antiguos señores feudales, sino que actúan armónicamente como una máquina invencible al servicio del Emperador, orgullosos de su servicio al soberano, dispuestos a morir o vencer por él. Indudablemente gran parte del discurso persuasivo de estas imágenes se construye a partir de la exhibición de la supremacía militar de Carlos V, imponiéndose sobre sus enemigos franceses y suizos¹⁴⁹. De esta forma, muchas creaciones artísticas cristalizaron en repertorios muy realistas de soldados, armamento e incluso de tácticas bélicas. En los buriles, pinturas y tapices podemos reconocer la gran diversidad de soldados puestos al servicio de Carlos V: los lansquenetes germánicos con sus trajes acuchillados y largas picas; los distintos tipos de infantería española, como los arcabuceros representados con sus cartucheras tipo «Doce Apóstoles» y cuernos de pólvora, o los rodeleros con sus espadas y escudos de forma circular. También se diferencian los distintos tipos de jinete, desde la potente caballería pesada completamente blindada a cuerpos más ligeros, con menor protección y algunos de ellos con vestuario orientalizable, probablemente magiares o *estradiotas* balcánicos.



Fig. 1.62. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Derrota de la caballería francesa. La infantería imperial se apropia de la artillería enemiga*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144484 (detalle)

149 Cuneo, *Art and Politics*, 99-101; Silver, «Shining Armor: Emperor Maximilian», 83.

Las imágenes intentan, además, reflejar las estrategias bélicas usadas por los distintos cuerpos: de forma reiterada se representan las masivas cargas de caballería pesada o a los infantes disciplinadamente organizados en impenetrables cuadros de picas. Estas composiciones ya habían devenido en tipologías representativas genéricas, pero resulta interesante ver como algunas obras sí atienden a técnicas específicas usadas en Pavía; por ejemplo, las pinturas de Heller y la expuesta en EE.UU reflejan la «encamisada» que protagonizaron a primera hora de la mañana los infantes españoles, buscando penetrar en el recinto del Parque Visconteo para caer por sorpresa sobre sus enemigos.

Los tapices —dado su gran formato y detallismo— resultaban el espacio más adecuado para atender a esta pretensión realista en la recreación de equipos y tácticas, destacando en este sentido el segundo de la serie, *Derrota de la caballería francesa. La infantería imperial se apropia de la artillería enemiga*. Como su propio nombre indica, en él se recogen los distintos tipos de armas y soldados presentes en el choque bélico: artillería, *reisläufer* suizos, arcabuceros españoles, *landsknechte* teutones, *gen d'armes* franceses, caballería pesada alemana o jinetes ligeros magiares y balcánicos. Pero en los distintos enfrentamientos representados se repite un factor común: el resultado, la victoria imperial. En primer plano, a la izquierda, los arcabuceros españoles nos muestran su demoledora táctica escalonada: una primera línea abre intenso fuego mientras las posteriores cargan sus armas dispuestas a relevarla, en un sangriento ballet bélico capaz de generar una potencia de fuego nunca igualada hasta el momento. A su derecha, los lansquenets dirigidos por Frundsberg quiebran la resistencia de los piqueros suizos, sus tradicionales rivales, quienes en su huida abandonan a la potente artillería francesa a su suerte. En la parte superior de la imagen se asiste a la derrota de los «gendarmes» de Francisco I, caídos en la trampa mortal tejida por los arcabuceros y los distintos tipos de jinetes al servicio de Carlos V.

En conclusión, pues, esta concreción visual iba a ser muy exitosa y frecuente en la representación de algunas de las grandes gestas carolinas. De esta forma, obras artísticas tan significativas como los paños de la *Jornada tunecina* o los ciclos pictóricos consecuencia de la batalla de Mühlberg se configuran a partir de una concepción similar; es decir, amplias vistas aprovechadas para desplegar toda la variedad del ejército: sus equipos, armas, estandartes y técnicas, pero actuando de forma perfectamente sincronizada, como una temible máquina de guerra invencible. En estos otros lances de armas Carlos V sí estuvo presente, pero se respeta el mismo modelo, incluyendo al Emperador a escala reducida o lugares secundarios, sin destacar sobre sus hombres. El César Habsburgo es el engranaje vital, el director de una orquesta bélica perfectamente armónica al servicio de su gran adalid, quien la dota de sentido y la hace invencible.

En el caso de Pavía el resultado de este tipo de composición deviene en una visión altamente tendenciosa, encaminada a mostrar el inigualable poder bélico de Carlos V, «presente» en el campo de batalla mediante el uso de distintas estrategias visibilizadoras: referencias textuales, el uso de la heráldica o la representación de sus fieles ejércitos. Junto a estos medios, quizá la mejor forma de exaltar el poder y gloria del Emperador victorioso era, precisamente, la representación reiterada de la derrota y captura de Francisco I; enemigos irreconciliables, la imagen de la desgracia del gobernante Valois lleva aparejada la evidencia del triunfo incontestable del soberano Habsburgo.

1.10.4. BATALLA EN SUELO ITALIANO, REFLEJO ARTÍSTICO DE PREDOMINIO NÓRDICO

Junto a la diversidad de comitentes, destinatarios, soportes o formas de representación, otra cuestión que ha llamado la atención de los principales estudiosos es la procedencia geográfica de las obras de arte¹⁵⁰. Y es que, aunque la batalla aconteció en Italia — principal centro de innovación plástica por aquel entonces—, la producción de imágenes transalpinas es muy reducida y de calidad limitada, al igual que la de otros dominios importantes como los reinos hispánicos; en claro contraste, en Flandes y el Imperio iba a haber una auténtica eclosión representativa, que destacaba tanto por su abundancia como por su variedad y alta calidad.

La explicación a esta antítesis es ciertamente compleja, por lo que debemos atender a causas propiamente artísticas, pero también a la dinámica interna de la Corte carolina y a las complejas circunstancias políticas del momento. A nivel artístico, en Italia la traslación de la práctica bélica al campo de la plástica contó con una serie de singularidades propias —analizadas por estudiosos como Hale, Paredes o Wilson¹⁵¹— que confluyeron en la escasa representación de hechos de armas contemporáneos y, en general, de forma bastante estilizada. La práctica guerrera italiana durante los siglos XIV-XV había devenido en combates casi reglados entre pequeños ejércitos mercenarios de los condottieros, bastante reticentes a enfrentamientos decisivos que pudiesen poner en jaque la vida de sus hombres y su reputación. En paralelo, la forma de representar estos acontecimientos también cobró apariencia ceremonial, similar a un torneo con elementos heráldicos, ricos ropajes y deliciosos detalles. Lo podemos ver, por ejemplo, en los cuadros de Paolo Uccello dedicados a *La batalla de San Romano* (1456, temple sobre tabla; National Gallery, Londres; Uffizi, Florencia; Museo del Louvre, París). Pero la irrupción del ejército francés en suelo itálico en 1494 y la apertura con ello del consiguiente ciclo bélico que conocemos como *Guerras de Italia* cambiaron radicalmente las reglas de juego; como estamos analizado, durante

150 Cuneo, *Artful Armies*, 24-40 y 94-95; Hale, *Artists and Warfare*, 1-5; Paredes, «The Confusion of the Battlefield», 12-16.

151 Hale, *Artists and Warfare*, 93-103; Guy Wilson, «Military Science, History and Art», en Cuneo, *Artful Armies*, 13-60.

décadas la península transalpina iba a ser el escenario de brutales combates entre las principales potencias de Europa: Francia, el Imperio y los reinos peninsulares, capaces de movilizar ingentes contingentes de tropas que llevó al estallido entre 1494 y 1529 de constantes batallas, asedios, desplazamientos de ejércitos y entradas triunfales.

A nivel artístico —y de forma sorpresiva— el resultado fue un casi completo silencio visual, con muy pocas obras más allá de las referidas en puntos anteriores. Frente a la crudeza de los hechos de armas contemporáneos, en Italia se asiste a una presencia muy limitada de obras de temática estrictamente militar, pues la mayoría vienen justificadas por enmarcarse en relatos mayores de inspiración histórica, literaria, religiosa o mitológica. La tan frecuente representación de soldados contemporáneos en Alemania no se produce en territorio transalpino, donde fueron mucho más comunes la representación de santos guerreros, héroes literarios o imágenes *a l'antica* de soldados romanos. Además, la forma de representar el hecho bélico muestra en general escaso interés por describir la realidad de la milicia: más bien es la excusa para mostrar figuras elegantes, ricos vestidos, armas imaginativas, otorgando la tan valorada *Varietas* de los teóricos del momento. Esto no significa que, mientras Marte devastaba Italia, los artistas no realizasen obras de temática bélica. Las hay y muy buenas, pero pocas representan los hechos contemporáneos. Así, ejemplos tan destacados como las representaciones de la batalla de Cascina de Miguel Ángel, la batalla de Anghiari de Leonardo o la *Batalla del Puente Milvio* de Giulio Romano (1520-1524, fresco; Museos Vaticanos, Roma), se inspiraban en hechos del pasado y, además, parecen más

atentas a la experimentación formal en pos del dinamismo, expresividad, valores atmosféricos o la idealización del cuerpo humano que a la visualización exacta de los relatos históricos. Igualmente se realizaron obras bélicas de temática mitológica, generalmente protagonizadas por el desnudo, como las estampas de Pollaiuolo (*Batalla de hombres desnudos*; 1470-1480, calcografía; Staatsgalerie, Stuttgart) y Mantegna (*Batalla de divinidades acuáticas*; c. 1470, grabado; Metropolitan Museum, Nueva York) o el relieve de Miguel Ángel



Fig. 1.63. Taller de Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *La batalla de Pavía*, c.1530, bronce; Museo Nazionale di Ravenna, Rávena, inv. 10757.

Batalla de centauros (c. 1493, talla sobre mármol; Casa Buonarrotti, Florencia).

¿Cómo puede entenderse, pues, esta evidente escisión realidad política-arte? Los citados especialistas aducen varios factores explicativos. A nivel socio-político estas guerras estallaron en una península italiana fragmentada en un mosaico de pequeños estados rivales entre sí con escasa conciencia nacional, que se transformó además en campo de disputa entre las grandes potencias extranjeras deslumbradas por su riqueza económica y cultural. Mantua, Ferrara, Milán, Nápoles, Venecia, Génova, e incluso el Papado, pasaron a ser poco más que meras comparsas, aliados relativamente útiles para estos poderes mayores que disponían de sus recursos humanos, económicos y territoriales. Esta realidad se puede rastrear en los discursos de políticos como Julio II o Maquiavelo —calificando de bárbaros a los invasores extranjeros— o de intelectuales del prestigio de Paolo Giovio, quien comparaba la pasada gloria romana con la funesta realidad de su presente al afirmar que los italianos «hemos venido a ser despreciados por naciones extranjeras que antes habían sido intimidadas por nosotros»¹⁵². Además del creciente malestar ante la situación política, a nivel artístico los derroteros por los que había evolucionado la plástica transalpina tampoco favorecía la representación de descarnados hechos contemporáneos. La cada vez más consolidada teoría de las artes apostó en general por una concepción de las bellas artes refinada y equilibrada, basada en la proporción, el equilibrio, la eurytμία o el desnudo, una *grazia* contrapuesta conceptualmente a la representación verista e inmediata de la guerra. Dichos valores triunfaron en el contexto cultural italiano del Renacimiento, definido por la ensoñación anticuaria; este hecho —tal como afirma Hale— propició que, si en Alemania la personificación del soldado se concretizó en el lansquenete, en la península itálica lo haría a través de la resurrección del legionario romano¹⁵³. Además, estas formas de pensamiento no se limitaron únicamente a la práctica artística o literaria, alcanzando por igual a los tratados bélicos del momento, que planteaban la creación de un nuevo ejército basado en el de la antigua Roma: así lo podemos leer en *De Militia* —1421— de Leonardo Bruni o en el *Arte de la guerra* —1521— de Maquiavelo. En conclusión, la combinación de todos estos factores llevó a la escasa presencia en Italia de representaciones bélicas centradas en la realidad del presente, a diferencia del caso alemán y flamenco.

En cambio, desde el siglo XV se venía gestado en el crisol nórdico una importante tradición de representaciones militares fundamentadas en parámetros veristas y contemporáneos, abarcando desde la representación de batallas a asedios, duelos o escenas de vida cotidiana de las tropas. Igual que Italia, también el Imperio había estado sumido en guerras, con resultados no siempre victoriosos, y frente a rivales tan distintos como Francia, Suiza o Venecia, además de la siempre amenazadora presencia del Turco. Pero —y a diferencia de los estados itálicos—, en el

152 Hale, *Artists and Warfare*, 147.

153 *Ibid.*, 109.

espacio germánico sí que se produjo una auténtica eclosión de imágenes de temática marcial. Existe una pluralidad de explicaciones para esta realidad contrastada, tanto desde el punto de vista artístico como socio-cultural¹⁵⁴. Políticamente parece darse el consenso entre los estudiosos en que en Alemania sí había ido fraguando cierto sentimiento pre-nacionalista a partir de distintos motivos, como la rivalidad con Francia y los cantones helvecios o la creciente tensión religiosa con Roma, que acabó derivando en la Reforma protestante. Desde la óptica militar tuvo un papel destacado en este sentido la creación del cuerpo de los *landsknechte*, impulsado a nivel organizativo y legislativo por Maximiliano I entre 1470 y 1507; pronto se vio en ellos un componente transnacional por encima de la tradicional atomización territorial que había ido definiendo el área germana; además, sus confrontaciones reiteradas con los *röislaufen* suizos también favorecieron la asimilación de este tipo de guerreros como una entidad específicamente alemana. Aunque fuesen criticados como escoria mercenaria, diversos textos e imágenes muestran una creciente percepción positiva de estas tropas como una fuerza propia y consustancial al Imperio, capaz de defenderlo y ampliarlo y, por tanto, dignas de su exaltación plástica. Desde el punto de vista cultural, también estaba apareciendo una corriente humanista defensora de los valores teutónicos, cuyo paradigma sería la reinterpretación de la *Germania* de Tácito por Ulrich von Hutten o Conrad Celtis al contraponer la vida alemana natural, libre, primitiva, frente a la culta, urbanizada y sofisticada Italia.

Artísticamente, el marco era más favorable que en el sur a la representación de la descarnada contemporaneidad de la guerra, dada la pervivencia de las corrientes más realistas del gótico, la lentitud en la asimilación de la moda anticuaria meridional que no tuvo éxito real hasta la década de 1530 o la aceptación desde un primer momento de la técnica del grabado como vía eficaz para la producción inmediata y seriada de obras. Pero si existió un valor realmente diferenciador éste fue la figura de su principal comitente: el emperador Maximiliano I. El abuelo de Carlos V mostró durante toda su vida un interés real por la milicia, su práctica y organización, pero también por su representación, al entender perfectamente el rédito político que podía generarle¹⁵⁵. El gobernante Habsburgo concibió una ambiciosa política encaminada a recuperar el prestigio del Imperio como gran potencia europea, con modelos como Carlomagno, Federico II o los anteriores césares de su propio linaje, Rodolfo I, Alberto I o Federico III¹⁵⁶. Con la finalidad de emularlos intentó crear un ejército moderno, al tiempo que acometía una hábil estrategia dinástica enlazando con la Casa de Borgoña, los Trastámara hispanos y los Jagellón de Hungría, además de buscar la *reichsreform* de la constitución

154 Cuneo, *Arts and Politics*, 119-150 ; Hale, *Artists and Warfare*, 97-103; Michel y Sternath, *Emperor Maximilian I.*

155 Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor* (Princeton: Princeton University Press, 2008).

156 Andrew Wheatcroft, *Los Habsburgo* (Barcelona: Planeta, 1996), 107-125.

imperial que le otorgase mayor autoridad. En la práctica, la disparidad entre la ambición y las capacidades reales con que contó Maximiliano I le llevaron a impulsar una eficaz política de imagen, exhortativa y compensatoria a través de las artes. Él mismo describió la importancia que otorgaba al arte como vía para conseguir la trascendencia histórica en su relato autobiográfico *Weisskunig*:

*Cuando un hombre muere, sus obras no se van con él, y el que no se construye un recuerdo en vida no es recordado después de su muerte y es olvidado al son de las campanas. Y, por tanto, el dinero que empleé en construir mi recuerdo no se ha perdido*¹⁵⁷.

Para ello contrató a los mejores artistas germanos del momento, como Durero, Breu, Burgkmair, Beck, Springinklee, Altdorfer, Hubber o Schäufolein, quienes realizaron para su causa pinturas, grabados o miniaturas destinados a alcanzar todos los estratos sociales; obras ya referidas como las miniaturas del *Weisskunig*, el *Cortejo y Arco* triunfales así lo atestiguan. Visto en perspectiva, este conjunto icónico contribuyó al diseño de la identidad de Maximiliano I como un victorioso señor de la guerra más allá de la realidad de la práctica política y bélica, no siempre favorable a los intereses imperiales. Por ejemplo —como ha estudiado Cuneo¹⁵⁸—, la referida serie de victorias militares pintadas sobre vidrio por Breu para el palacete de Lermos coincide con el difícil contexto de 1516, cuando un enfermo monarca sufre la serie de reveses frente a Francisco I en Italia, forzando a sus tropas a retirarse hacia el Tirol y abandonar Milán, Brescia y Verona hasta la firma de la desalentadora paz de Bruselas ese mismo diciembre; pero, por encima de esta apurada contingencia, los pinceles de Breu construyeron una historia de treinta años de invencibilidad militar como vía de legitimación personal y familiar. Silenciando los frecuentes reveses, las distintas obras comisionadas por Maximiliano I conforman un entramado laudatorio cohesionado no sólo por el mensaje, sino también por una concepción similar de la representación bélica: choques brutales, amplios movimientos de tropas representadas con rico detallismo, miríadas de acciones desplegadas en amplias vistas envolventes; estas escenas acabaron definiendo un lenguaje propio que sería perpetuado —según iremos viendo— en las representaciones del éxito militar de su nieto Carlos V.

157 *Ibíd.*, 17.

158 Cuneo, *Artful Armies*, 87-100.



Fig. 1.64. Hans Leonard Schäufelein: *La batalla de Pavía*, c. 1526, xilografía en seis tacos; Albertina, Viena, inv. DG1937/248 (detalle).

Además de las diferentes concepciones artísticas presentes en los múltiples dominios carolinos, la preponderancia nórdica en la representación plástica de la batalla de Pavía también debe ser entendida a partir de la propia dinámica interna de los círculos imperiales. Carlos V no contó con una residencia oficial fija ni una Corte estable, viajando constantemente por la amplitud de sus posesiones europeas rodeado por un numeroso grupo de ministros de procedencia internacional. Durante los primeros años de su reinado, no obstante, resulta bastante clara la preponderancia de consejeros de origen flamenco y germano. El mismo Emperador nació en los territorios del antiguo ducado de Borgoña, en la ciudad flamenca de Gante, y se educó en la corte de su tía Margarita de Austria en Malinas. Su paulatina iniciación en la actividad política fue tutelada por figuras como Guillermo de Croy —señor de Chièvres—, o Jean de Sauvage, sumándose paulatinamente otros estadistas como Jean Carondelet, George de Themseke, Adriano de Utrecht, Laurent de Gorrevod o el mismo vencedor de Pavía, Charles de Lannoy¹⁵⁹. En un primer momento muchos de ellos —especialmente Guillermo de Croy— apostaron por una postura conciliadora con Francia ya auspiciada por Felipe el Hermoso, como evidencian los tratados sucesivos de Noyón en 1516 y Cambrai en 1517. A pesar de esta voluntad pacifista, la creciente rivalidad Valois-Habsburgo llegaría a un punto de no retorno, estallando

¹⁵⁹ Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 124.

definitivamente con la elección imperial de Carlos V y las consiguientes tensiones que habían llevado hasta el choque de Pavía y la prisión del rey gallo. Muchos de estos consejeros ya habían servido a Maximiliano I: es el caso de los referidos Croy y Sauvage, pero también de Jean Carondelet, cuyo padre Jean el Viejo había sido Canciller borgoñón; de consejeros como Jean Hannart, integrados en el Consejo palatino imperial —*Hofrat*—, cuyos miembros se mantuvieron tras la elección imperial del joven Carlos; o de militares curtidos como Frundsberg y Ems¹⁶⁰. Personajes todos ellos que, una vez conseguida la victoria de Pavía, sabrían imitar las técnicas persuasivas usadas por Maximiliano I y sacarle todo el partido propagandístico que los encargos artísticos podrían proporcionar.

El predominio de estas figuras en el círculo cercano al joven Emperador, junto a su propio origen y parámetros educativos, propició que las principales obras artísticas de la Corte y su entorno respondieran a un estilo y a una autoría nórdicas. Muchos de estos ministros complementaron su actividad diplomática al servicio de los Habsburgo con un intenso patronazgo artístico: es el caso, por ejemplo, de Jean de Sauvage, propietario de una manufactura de tapices en Brujas, o de Franciscus van Tassis, comitente de los paños de *La leyenda de Notre Dame du Sablon*, en los que aparecen representados varios miembros de la familia imperial. También cabe citar aquí a Enrique de Nassau, quien atesoró en su palacio de Bruselas pinturas de Van Orley o El Bosco —incluyendo el *Jardín de las Delicias* (1490-1500, grisalla y óleo sobre tabla; Museo del Prado, Madrid, inv. P2823)— junto a su mujer, la culta Mencía de Mendoza. Y es que también los cortesanos originarios de Castilla se inclinaron por el gusto flamenco, auspiciado por los encargos de Isabel la Católica y la presencia de artistas como Gil de Siloé, Felipe Vigarny, Copín de Holanda, Juan de Flandes o León Picardo¹⁶¹. Una figura como Francisco de los Cobos parece paradigma de estos procesos: en 1516 llega a Flandes entrando al servicio del señor de Chièvres, iniciando así un importante ascenso social al casarse con María de Mendoza y alcanzar el cargo de comendador mayor de Santiago en 1529, para ser tras la muerte de Gattinara el hombre de máxima confianza de Carlos V junto a Granvela. Su gusto artístico también fue muy destacado y, aunque paulatinamente se fue italianizando, siempre comisionó obras flamencas, como muestra el importante retrato que encargó a Jan Gossaert (1530-1532, óleo sobre tabla; The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles).

Este caso evidencia un proceso que iba a tener gran alcance en el futuro: la hibridación artística propiciada por la movilidad de las elites gracias a misiones diplomáticas, militares o de gobierno; estas acciones facilitarían la multiplicación de encargos, el tráfico de obras y, con ello, la fusión de estilos y formas de representación de diferentes orígenes. Todo esto acabaría cristalizando en la eclosión paulatina de

160 *Ibíd.*, 130.

161 Pilar Silva, *Pintura y sociedad en la España de Carlos V*, en Checa, *Carolus*, 139 y 155.

un estilo específicamente «habsbúrgico» de articular la imagen de poder. Como hemos visto, estas personalidades —de tanta influencia sobre Carlos V y con importantes inquietudes artísticas— realizaron sus encargos a artistas de origen nórdico: Bernard van Orley, Jean Gossaert, Bernard Strigel, Conrad Meit, Daniel Hopfer, Vermeyen, Jorg Breu o Bernard van der Stock; así pues, no resulta extraño que los principales responsables de la traslación plástica de la victoria italiana de 1525 también procediesen de este medio flamenco y alemán, tanto a nivel de creadores como de comitentes.

1.11. IMAGEN TRIUNFAL Y PRAXIS POLÍTICA

El diferente interés mostrado respecto a la batalla de Pavía en los territorios dominados por Carlos V, y la variable comisión de obras consiguiente, también debe ser entendido desde la compleja coyuntura política del momento. En el caso de los reinos peninsulares, como ya hemos referido, el interés artístico por el choque parece ser escaso. Ciertamente, importantes hechos de armas anteriores como la conquista de Granada en 1492¹⁶², las acciones en el norte de África, o las campañas en el sur de Italia de Gonzalo Fernández de Córdoba entre 1494 y 1503, tampoco habían cristalizado en un gran número de obras de arte. Pero dicho silencio plástico en el caso de Pavía no puede entenderse únicamente a partir de cuestiones meta artísticas: a nivel político, a principios de la década de 1520 la sensación generalizada en los estados hispanos era de desconfianza hacia Carlos V y el proyecto imperial¹⁶³. Desde la llegada del joven monarca en 1517, su política había sido ciertamente errónea: a su desconocimiento de la lengua y costumbres locales, había que sumar la inmediata monopolización de los principales cargos por sus consejeros flamencos. Tampoco el trato despectivo hacia importantes figuras políticas jugaba en su favor: Felipe el Hermoso ya había expulsado a Fernando el Católico de Castilla, doña Juana estaba encerrada en Tordesillas, y el nuevo rey Carlos había rechazado reunirse con el regente Cisneros, además de alejar de la península a su hermano Fernando —educado en tierras castellanas—. Por lo que respecta a las Cortes, tanto las de Castilla —Valladolid, febrero de 1518—, como las de Aragón —Zaragoza, mayo-julio de 1518— y las de Cataluña —Barcelona, febrero de 1519—, insistieron al joven monarca en que centrarse su acción política en los dominios peninsulares ante la creciente incertidumbre de que éste fuera su auténtico objetivo, especialmente después de que el 6 de julio de 1519 conociera en Barcelona la noticia de su elección como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Este hecho varió los planes de Carlos de Austria, renunciando a convocar las cortes valencianas y organizando unas nuevas, en Galicia, para conseguir dinero y marchar a las tierras del norte.

162 Sebastián Fernando, «Arte “versus” ideología: la imagen de la Guerra de Granada en el arte del siglo XV», en Cabañas, Lopez-Yarto y Rincón, *Arte en tiempos de guerra*, 151-162.

163 Fernández, *Carlos V. El César*, 310-316; Kohler, *Carlos V, 1500-1558*, 206-254.

El malestar era creciente y, en paralelo, las ciudades castellanas se preparaban para presionar a su rey; Alonso de Santa Cruz, en su *Crónica*, transcribe una carta remitida por Toledo a otras villas con fecha del 7 de noviembre de 1519, donde se expone la necesidad de impedir la marcha del monarca y de forzarle a variar su política:

*Sobre tres cosas nos debemos de juntar y platicar y sobre la buena expedición della enviar nuestros mensajeros a S.A. Conviene a saber: suplicarle, lo primero, no se vaya destos Reinos de España; lo segundo, que en ninguna manera permita sacar dinero della; lo tercero, que se remedien los oficios que están dando a extranjeros*¹⁶⁴.

Estas tres cuestiones, precisamente, junto a otras como la ausencia del rey o la prisión de su madre, iban a ser las aducidas para justificar el alzamiento de gran parte de ciudades castellanas en 1520 en la conocida como Guerra de las Comunidades. En paralelo, en los reinos de Valencia y Mallorca se producía un conflicto similar, la Guerra de las Germanías entre 1520 y 1523, así como el intento de recuperación de Navarra por Enrique II con apoyo de Francia en 1521. Así pues, en un primer momento la figura de Carlos V y su proyecto imperial fue recibido con frialdad, incluso con directo rechazo, en sus posesiones hispanas. La situación se iría reconduciendo a partir de su retorno a España en 1522, con el perdón a los comuneros rebeldes, sus promesas en las Cortes de Valladolid de 1523 y, sobre todo, gracias al enlace hispalense en 1526 con la princesa Isabel de Portugal, que parecían indicar un giro pro-peninsular en la política carolina.

La paulatina mejora en la situación política, no obstante, no cristalizó a nivel artístico en una celebración generalizada por el triunfo de Pavía. En este sentido cabe destacar también que los intereses de los reinos peninsulares en Italia se habían centrado en el sur: Cerdeña, Sicilia y el reino de Nápoles, cuyo trono fue ocupado por el monarca aragonés Alfonso el Magnánimo desde 1443, siendo posteriormente recuperado por los Reyes Católicos. El Milanesado, por el contrario, era teórico feudo del Sacro Imperio, de forma que su dominio se vinculaba con la dinámica centroeuropea, ajeno por tanto a los intereses españoles.

En Italia, la ausencia de grandes obras artísticas derivadas del éxito lombardo también tiene una de sus razones en la incertidumbre política. En realidad, el triunfo militar había sido resonante, pero ni aplastante ni decisivo. Fernández Álvarez —uno de los mayores especialistas en la figura carolina— refiere al choque armado en los siguientes términos: «Pavía. He ahí una de las victorias más sorprendentes, más espectaculares y menos definitivas»¹⁶⁵. Como ya hemos visto, y a pesar del estallido de euforia inicial entre los círculos imperiales, el mismo César Carlos pronto entendió que la derrota y captura

164 Fernández, *Carlos V. El César*, 117.

165 Fernández, *Carlos V. El César*, 310.

del rey galo debería ser gestionada con mucho tacto: los acuerdos internacionales para aislar a Francia con Venecia, Inglaterra, el Papado y otros muchos estados italianos estaba en peligro. Ahora ya no era Francisco I el peligroso e impulsivo rey expansionista; pasaba a serlo él mismo, el Emperador. Tras largas negociaciones, el 14 de enero de 1526 se firmaba la paz de Madrid, por la cual el Rey Cristianísimo aceptaba la devolución de Borgoña y renunciaba a sus derechos sobre Flandes, Artois y Tournai, al igual que a los que ostentaba sobre Milán y Génova. El 17 de marzo Francisco I volvía a Francia por el Bidasoa, al tiempo que sus hijos Francisco —el Delfín— y Enrique, duque de Orleans, quedaban como rehenes. En paralelo la madre del soberano francés, Luisa de Saboya, había desarrollado una intensa actividad diplomática, tejiendo una amplia red anti-imperial que acabaría fructificando en la conocida como Liga de Cognac o Clementina. Tras declarar nulos los acuerdos alcanzados en Madrid, el 22 de marzo se firmaba en dicha ciudad gala un gran acuerdo militar entre Francia, los embajadores del Papa Clemente VII, Venecia, Florencia y Francesco Sforza, duque desterrado de Milán; posteriormente iban a sumarse Enrique VIII y otros pequeños estados italianos anteriormente aliados habsbúrgicos, pues «la victoria de Carlos hacía sin duda aumentar en Italia el temor por su hegemonía. Había ganado una batalla pero no la paz»¹⁶⁶. A esta frente contrario a Carlos V también fue invitado Solimán el Magnífico. Su poética respuesta «estamos noche y día con el caballo ensillado y el sable ceñido» sería el preludio de una terrible ofensiva, capaz de provocar la caída de Hungría tras la matanza de Mohács —1526— y el fallido asedio de Viena en 1529.



Fig. 1.65. Taller de Guido Durantino: *Escena del Sacco de Roma. La conquista del Borgo*, c.1540, mayólica; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 1975.1.1120.

¹⁶⁶ Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 139.

Pero la contundente respuesta habsbúrgica no se haría esperar; nivel diplomático, el secretario cesáreo y gran humanista Alfonso de Valdés escribió una carta a los cardenales exhortándoles a que convenciesen a Clemente VII de su error, afirmando que, con su postura, el sucesor de san Pedro daba la impresión de ser «no padre, sino parte; no pastor, sino invasor»¹⁶⁷. En paralelo, Carlos V reclutaba un temible ejército formado, según Santa Cruz, por 18.000 lansquenets —la mayoría luteranos—, 10.000 españoles, 6.000 italianos, 5.000 suizos, 500 albaneses, 2.000 hombres de armas, 4.000 jinetes ligeros, más un número indeterminado de soldados de fortuna. Fuera de control tras meses sin pagas y la muerte de Frunsberg, el 5 de mayo de 1527 llegaban a las puertas de la «Ciudad Eterna». Tras fallecer su líder Carlos de Borbón en las escaramuzas iniciales, entre el 6 y el 11 de dicho mes se iba a producir una de las páginas más negras y controvertidas del reinado de Carlos V: el *Sacco* de Roma. Schertlin von Bunterbach, jefe protestante de los lansquenets, lo describió con la siguiente dureza y frialdad:

*En el año 1527, el 6 de mayo, hemos tomado al asalto la ciudad de Roma, dado muerte a unos seis mil hombres en ella, saqueado la ciudad entera, tomado de todas sus iglesias lo que encontramos, quemado parte de la ciudad y hecho limpieza al romper y destruir todas las copisterías, registros, cartas y el honor de las cortesanas*¹⁶⁸.

El mismo Papa debió refugiarse en el *Castel Sant'Angelo*, pudiendo huir sólo en octubre; mientras, un brote de peste forzó a los soldados a evacuar la ciudad, retomándola de nuevo en septiembre para salir definitivamente el 16 de febrero del 1528.

Al mismo tiempo que Carlos V recibía este duro golpe en su imagen internacional, un ejército francés comandado por Odet de Foix, conde de Lautrec, penetraba en Italia por Génova gracias a su acuerdo con Andrea Doria. Su objetivo era Nápoles, sometida a asedio en abril de 1528 en colaboración con los señores territoriales partenopeos, al tiempo que las galeras genovesas completaban el cerco. A finales de abril, el almirante imperial Hugo de Moncada intentó romper el bloqueo, perdiendo su flota y la vida, al tiempo que el Marqués del Vasto era tomado prisionero. Dada la situación, Carlos V negoció desesperadamente con Francia, llegando a ofrecer incluso la renuncia a sus derechos sobre Borgoña a cambio de una fuerte compensación económica y la retirada gala de Italia. Apenas tres años después de su sonado triunfo en Pavía, la situación parecía cercana al descalabro total para los Austrias. Lo incierto del contexto, como hemos visto, propició cambios de bando y posiciones ambiguas entre los príncipes y estados italianos; a nivel artístico, pues, la incertidumbre de la posición imperial no favoreció un estallido

167 Alfonso de Valdés, *Pro divo Carolo apologetici libri duo* (Alcalá de Henares, Maguncia y Amberes: 1527).

168 Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 194.

representativo del éxito de Pavía que significase un compromiso claro de los poderes locales con el bando cesáreo.

En cuanto al Sacro Imperio, la coyuntura del momento también fue difícil para los intereses del *kaiser* Carlos pero, a diferencia de Italia y los reinos peninsulares, allí los círculos imperiales sí fueron capaces de articular un mensaje laudatorio y persuasivo en favor del gobernante Habsburgo, utilizando como referente el éxito bélico alcanzado en Pavía. Hoy en día parece haber consenso entre los especialistas en cuanto a la fría relación entre Carlos V y sus dominios germánicos, marcada constantemente por conflictos políticos y religiosos ante el ejercicio de la autoridad imperial. La historiografía española ha centrado su labor fundamentalmente en el vínculo entre el príncipe Habsburgo y los territorios hispanos, sin profundizar en exceso en la gestión del Sacro Imperio. Ramón Menéndez Pidal llegó a plantear en un famoso discurso de 1937 la tesis de su «españolidad» y el fundamento de su pensamiento político en el magisterio de los Reyes Católicos. Los estudiosos centroeuropeos, en cambio, sí han prestado atención preferente a la tirante imbricación Carlos V— Imperio desde el magistral estudio de Karl Brandi¹⁶⁹. A la luz de los estudios más recientes, parece claro que

A Carlos le llevó varios años empatizar con las tierras que se esperaba que había de regir y comprenderlas. Idénticos problemas experimentó cuando viajó a Alemania en 1519-1520 a fin de ser elegido Emperador. Desconocía tanto el idioma como la cultura política de tan extenso y complejo territorio, precisamente en el momento en que la Reforma luterana provocaba un levantamiento sin precedentes¹⁷⁰.

Entre las distintas biografías carolinas que se publicaron en el marco de la efeméride de los quinientos años de su nacimiento, la más destacada de las escritas por estudiosos germanos es la de Kohler, quien no duda en afirmar que

El Imperio le resultaría a Carlos bastante ajeno: en las cuestiones en litigio buscó establecer un compromiso provisional con los Estados, y en los asuntos esenciales de gobierno y soberanía del Imperio las decisiones se pospusieron [...] los asuntos del Imperio ocupaban un segundo plano en la política general del Emperador¹⁷¹.

De hecho, antes de 1543 el soberano Habsburgo sólo estuvo tres veces en el Imperio, con estancias de algunos meses. Es más, tras su coronación en Aquisgrán en 1520 y la posterior Dieta de Worms en 1521, no iba a pisar Alemania de nuevo hasta 1530; precisamente durante una década, como veremos, especialmente difícil para la política carolina también en el ámbito germánico.

169 Brandi, *Kaiser Karls V*.

170 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 51-52.

171 Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 157-8 y 200.

Uno de los principales puntos de fricción provino del pulso mantenido con los señores territoriales, dada la voluntad de Carlos V por remodelar las instituciones para favorecer su poder personal. Retomando las ideas de su abuelo y predecesor, Maximiliano I, el objetivo era desarrollar una especie de gobierno permanente, centralizado, más allá de las Dietas temporales. En la convocada en Worms —1521— se redujo la importancia del Consejo palatino —*Hofrat*— al tiempo que se intentaba crear un gobierno más fijo o *Reichsregiment*. Este órgano ejecutivo debía estar presidido por Fernando, hermano del *kaiser*, como estatúder junto a veintidós miembros más con la finalidad de dirigir el Imperio ante las reiteradas ausencias de su legítimo soberano. Como consecuencia, la voluntad de crear un gobierno permanente y racional para todo el Sacro Imperio alejó al nuevo César de los distintos gobiernos territoriales: príncipes, Iglesia y ciudades recelosas de perder su autonomía¹⁷². En este marco de rivalidad deben entenderse conflictos como la revuelta de los caballeros liderado por los *reichsritter* Florian Geyer o Götz von Berlichingen en paralelo la Guerra de los Campesinos de 1524. Paradigma de esta rivalidad con los señores fueron las constantes fricciones con Guillermo IV de Baviera —gran renacentista— La tensión con los Habsburgo había empezado con la intromisión de Maximiliano I en la guerra de sucesión de Baviera entre 1503 y 1505, y se recrudeció al presentar Guillermo IV su candidatura al trono vacío de Bohemia en 1526, alcanzado finalmente por el hermano de Carlos V; como consecuencia impulsó una intensa acción política antihabsbúrgica, llegando a acuerdos con Francia, el Papa e incluso la Liga de Smalkalda a pesar de ser ferviente católico¹⁷³. Precisamente, la aproximación paulatina a los postulados luteranos de muchos señores alemanes tiene entre sus diversas causas el rechazo ante la intromisión imperial en sus dominios territoriales.

El mayor de los problemas, evidentemente, iba a ser el religioso, con la eclosión de la Reforma protestante encabezada por el monje agustino Martín Lutero, quien había hecho públicas sus noventa y cinco tesis en 1517. El 3 de enero de 1521 León X excomulgaba a Lutero, apenas diecinueve días antes de que Carlos V inaugurase solemnemente la Dieta imperial en Worms; allí acudió el monje rebelde quien, tras intensas discusiones, fue declarado prófugo y hereje por el Emperador en el Edicto de Worms, prohibiendo además sus obras. Lejos de amainar la oposición a la Iglesia romana y obedecer el designio imperial, durante los años siguientes los seguidores de Lutero no iban a dejar de incrementarse, mientras éste continuaba su misión teológica bajo la protección de Federico III el Viejo de Sajonia, en claro desafío a Carlos V. Ciertamente, desde el gobierno imperial se prestó escasa atención a la difusión y persecución de la herejía, dada la crisis política y militar que había estallado en los reinos peninsulares y en Italia, además de la tensión constante con el papado ante su injerencia política y la negativa a convocar el concilio. La fractura

172 Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 130-165.

173 Hale, *Artists and Warfare*, 190-195.

definitiva a nivel religioso y político, pues, no iba a dejar de crecer durante toda la década, hasta estallar definitivamente entre 1529 y 1531: en la dieta de Spira de 1529 el príncipe elector Juan Federico I de Sajonia y Felipe I, landgrave de Hesse, junto a otras catorce ciudades, “protestaban” oficialmente al exponer que el parlamento imperial no podía imponer ningún acuerdo vinculante en materia religiosa; al año siguiente, en la Dieta de Augsburgo, el canciller del Príncipe Elector dio lectura en presencia del mismo Carlos V a la *Confesión de Augsburgo*, primera exposición oficial de los postulados del luteranismo. Tras ser refutada por los teólogos católicos en la *Confutatio*, el acta final de la Dieta ratificó la oposición imperial al nuevo credo, criminalizando al protestantismo como un prejuicio para la paz. Como respuesta, en febrero de 1531 los príncipes luteranos cerraban la unión defensiva conocida como la liga de Smalkalda: la desatención de Carlos V había propiciado, pues, la quiebra definitiva de su liderazgo en el espacio germánico¹⁷⁴.

La nueva lectura del cristianismo no iba a ser seguida únicamente por los príncipes rebeldes, en cuya acción convergían la incertidumbre religiosa y el cálculo político; también iban a adherirse amplias capas de los sectores populares. Imbuidos de furor religioso ante las prédicas radicales e igualitarias de Thomas Müntzer y asfixiados económicamente por sus señores feudales, grandes masas de labradores iban a alzarse en armas atacando dominios nobiliarios y religiosos en la llamada Guerra de los Campesinos —*Deutscher Bauernkrieg*—. El conflicto se iba a extender entre 1524 y 1525 por amplias zonas del sur de Alemania, en gran parte tierras bajo la directa dependencia imperial; finalmente, la revuelta fue sofocada y el contingente de aldeanos masacrado en las batallas de Frankenhäusen y Pfeddersheim, gracias al esfuerzo de la autoridad imperial, los nobles y la Iglesia —católica pero también protestante—, integrados en la Liga de Suabia bajo la implacable dirección de Georg Truchsess von Waldburg-Zeil. El mismo Lutero anatemizó al movimiento, afirmando como «contra las hordas asesinas y ladronas mojó mi pluma en sangre: sus integrantes deben ser aniquilados, estrangulados, apuñalados, en secreto o públicamente, por quien quiera que pueda hacerlo, como se matan a los perros rabiosos».

Pero los problemas que acechaban al Sacro Imperio no sólo se gestaban en su interior: desde Constantinopla, Solimán el Magnífico había puesto sus ojos sobre los Balcanes. En agosto de 1521 conquistó Belgrado, ante cuyos muros su abuelo Mehmet II el Conquistador se había estrellado en 1456; la noticia sembró el terror en Europa, al abrir las puertas del Danubio y el cada vez más débil reino de Hungría, llave de Centroeuropa. Estos temores no iban a mostrarse infundados: el 29 de agosto de 1526 en los llanos de Mohács, ciento setenta kilómetros al sur de Budapest, los jenízaros otomanos se enfrentaron a las tropas del rey Luis II Jagellón, cuñado de Carlos V. Pero nada quedaba ya del «Ejército Negro» que, liderado por Juan Hunyadi y Matías

174 Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 130-160.

Corvino había sido capaz de contener a las hordas otomanas; ahora las filas magiars fueron totalmente aplastadas y su soberano muerto: prácticamente toda Hungría quedaba bajo el dominio de la Sublime Puerta, ante una cristiandad atemorizada. Su próximo objetivo iba a ser Viena, el corazón de los dominios patrimoniales de los Habsburgo, según veremos más ampliamente en el próximo capítulo.



Fig. 1.66. Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido): *Salida de los asediados y derrota de los suizos, que se ahogan en gran número en el Tesino*, c.1528-1531, lana, seda, hilos metálicos; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. IGMN 144488 (detalle).

Revueltas de aldeanos y caballeros, extensión del luteranismo, tensiones con los poderes territoriales y creciente amenaza turca; multitud de factores parecían combinarse contra la autoridad imperial de Carlos V cuando, a principios de 1525, se extendía por toda Alemania la noticia de una gran victoria militar conseguida al sur, en Pavía. Un éxito bélico, además, en Italia, en el Milanesado, allí donde habían fracasado anteriormente otros grandes monarcas como Federico Barbarroja o el mismo Maximiliano I. En los pueblos y ciudades del Sacro Imperio aún se recordaban las erráticas campañas del abuelo de Carlos V emprendidas desde 1495, con fracasos rotundos como la derrota de 1516 ante los franceses de Francisco I. Ahora, diez años más tarde, su nieto Carlos V conseguía en el mismo lugar una gran victoria, de apariencia definitiva. Cabe destacar igualmente que el triunfo llegaba contra dos poderes que habían devenido en enemigos enconados del Imperio, Borgoña y los Habsburgo: por un lado Francia, con la que desde hacía treinta años el Imperio se disputaba el dominio sobre el norte de la península itálica, la misma que había acabado con el sueño de los duques de Borgoña de crear un gran estado propio tras la muerte de Carlos el Temerario, bisabuelo de Carlos V, en la batalla de Nancy —1477— y la ocupación por parte del soberano galo Luis XI de gran parte de sus territorios. Por otro, los cuadros de piqueros suizos, herederos de aquellos poco más que mil quinientos montañeses y campesinos de los cantones de Uri y Schwyz que, en 1315, habían emboscado para masacrar a los hombres de Leopoldo I de Habsburgo en Morgarten. A partir de aquella batalla los *reisläufer* se impusieron de nuevo en 1339 sobre las tropas habsbúrgicas en Laupen y, en fechas más recientes, vencieron a la poderosa caballería borgoñona en Grandson —1476—, Morat —1476— y Nancy —1477—, a los hombres del Gran Capitán en Seminara —1495—, y a Maximiliano I en la terrible guerra de Suabia, en Dornach o en la llamada «Masacre de Hard» en 1499. Después de algunas primeras victorias como la de Bicocca —1522—, ahora en la batalla de Pavía los *landsknechte* germanos, creados por el mismo Maximiliano I, podían celebrar su triunfo definitivo sobre los piqueros helvecios mientras los contemplaban ahogarse en el Tesino tras su completa desbandada.

Así pues, la buena nueva lombarda poseía inmensas posibilidades sugestivas desde la óptica de los intereses de Carlos V, rápidamente entendidas por los círculos más cercanos al poder imperial en Alemania. En gran parte esta apropiación tendenciosa e intencionada del hecho bélico fue posible gracias a la lección anterior de Maximiliano I, quien había comprendido las ventajas que la propaganda bélica podía aportar en pro de asegurar su acción política. Como hemos visto, dentro de la administración germana seguían ocupando sus puestos de confianza hombres que, antes que a Carlos V, habían servido a su abuelo y, por tanto, conocían cómo usar dichas técnicas persuasivas mediadas por las artes. Su objetivo era claro: patrocinar obras capaces de crear consensos, de adherir apoyos a la cuestionada causa habsbúrgica. El

incuestionable éxito militar en Italia aparecía, pues, como un importante comodín a usar en un momento de «guerra de imágenes» frente a los protestantes; los luteranos estaban llevando una intensa labor de zapa de la autoridad papal e imperial, en la que las creaciones de Hans Holbein, Lucas Cranach, Hans Baldung Grien o los hermanos Hopper ocupaban papel central. La contundente victoria italiana podía representar un giro de la situación en favor de Carlos V, pero para ello era necesario responder mediante un potente conjunto artístico que lo presenta como una figura poderosa, capaz de aglutinar a las diferentes voluntades y sensibilidades germanas en un proyecto común. Su centro sería el Emperador, predestinado a actuar como líder de su pueblo frente a poderosos enemigos exteriores comunes, fundamentalmente los Valois y el Turco: el paladín de Alemania debía ser Carlos V, no Lutero. Esta intencionalidad se plasmó en un amplio abanico de obras artísticas y literarias de distintos tipos, soportes y calidades, destinadas a un público amplio y diverso. En todas ellas debían compaginarse aspectos narrativos o inscripciones explicativas capaces de articular un relato claro y comprensible con la filtración intencionada de la información, seleccionando los hechos y su presentación siempre en favor de los intereses imperiales. Así pues, podemos afirmar que en Alemania, a diferencia de Italia o los Reinos peninsulares, la tradición de uso político de la imagen bélica asentada por Maximiliano I y su círculo cercano permitió a Carlos V sacar rédito de su éxito en Pavía, al construir mediante la imagen artística un relato triunfal y victorioso de la identidad imperial.

Las más importantes creaciones artísticas vinculadas a la celebración de la victoria de Pavía —la serie de tapices diseñada por Van Orley y la chimenea del Franc de Brujas— también tienen un origen nórdico, pero su cronología no es inmediata a la consecución del citado éxito bélico como parece ser en el caso de la mayor parte de grabados o pinturas. Más allá de diferencias técnicas, ambos conjuntos coinciden en su riqueza, grandiosidad, alto coste y en ofrecer una vigorosa imagen triunfal y autoritaria de Carlos V; y es que, cuando se realizaron, la situación había cambiado considerablemente en favor de los intereses imperiales: frente a las dificultades posteriores a Pavía, el inicio de la década de los treinta coincidió con la consagración de Carlos V como gran líder de la Cristiandad occidental, tras frenar el avance turco ante las mismas puertas de Viena —1529— y la coronación imperial por Clemente VII en Bolonia —1530—.

Como hemos visto, tras la victoria de Pavía los enemigos de Carlos V se habían unido en un frente común, la conocida como Liga Clementina o de Cognac de 1526, poniendo en jaque la política cesárea entre 1527 y 1528. Pero a partir del verano de este último año la situación iba a cambiar considerablemente en favor del bando habsbúrgico: el almirante genovés Andrea Doria cambió de bando propiciando, junto a una peste que diezmo al ejército francés en tierra, el

alzamiento del bloqueo de Nápoles el 9 de septiembre; el 12 del mismo mes las galeras de Doria retornaban a Génova, liberándola del dominio Valois. En paralelo, las negociaciones permitían llegar a un acuerdo con el Papa Clemente VII —otro rival enconado— en el tratado de Barcelona de 29 de junio de 1529. El Pontífice obtenía de nuevo Rávena, Reggio, Módena y Cervia; además, Carlos V puso sus legiones a su disposición para recuperar Florencia en beneficio de Alejandro de Medici, quien iba a recibir el título ducal y la mano de la hija natural del Emperador, Margarita. Por su parte, Clemente VII eximía al monarca Habsburgo de sus pecados tras el Sacco de Roma, junto a la concesión de un cuarto de los beneficios eclesiásticos para la lucha con el Turco y también de la investidura como rey de Nápoles. Además, se iniciaban los preparativos para la coronación imperial, el gran sueño de Carlos V. Muy poco antes de la firma de este tratado las armas carolinas conseguían una nueva victoria frente a los hombres de Francisco I en Landriano —21 de junio de 1529—. El soberano Valois organizó la enésima invasión de Italia mediante un ejército de diez mil hombres encabezado por el Conde de Saint-Pol, pero sus aspiraciones se quebraron frente a las picas de los hombres de Antonio de Leyva. Como consecuencia se iniciaron las negociaciones entre Luisa de Saboya —madre de Francisco I— y la tía de Carlos V Margarita de Austria, gobernadora de Flandes y viuda de Filiberto de Saboya, fructificando el 3 de agosto de 1529 en la paz de Cambrai o de las Damas. El Emperador renunciaba a Borgoña —hecho de mayor alcance simbólico que práctico—, el resto de cláusulas era bastante similar al anterior tratado de Madrid, liberándose a los príncipes franceses retenidos desde 1526. Francisco I debía pagar dos millones de escudos de oro, además de renunciar a sus derechos sobre los estados italianos, Artois, Flandes y Tournai.



Fig.1.67. Giorgio Vasari: *El asedio de Florencia*, 1558, fresco; Palazzo Vecchio, Florencia.

La confianza en la capacidad negociadora de su tía facilitó a Carlos V embarcar en dirección a suelo italiano: así, el 12 de agosto Andrea Doria lo recibía en Génova, desde donde iba a marchar hacia Bolonia; allí se celebraron negociaciones con el Santo Padre y otros estados italianos, previas a la coronación. En paralelo, Gattinara acordaba con Venecia devoluciones territoriales al Papa y al Imperio, además de una indemnización económica. Con Francesco Sforza, a pesar de su traición y cambio de bando, también se pactaron unas cláusulas posibilitando su retorno al gobierno de Milán, a cambio de una compensación cercana al millón de ducados. Toda esta intensa actividad diplomática culminó en la creación de una alianza defensiva italiana, integrada por el Imperio, Roma, Venecia, Fernando —como Rey de Romanos—, Génova, Siena, Lucca y los ducados de Mantua y Monferrato: el acuerdo se iba a oficializar en Bolonia, el 31 de diciembre de 1529, dando paso a la *Pax Carolina* tras treinta años de guerra continuada.

El colofón definitivo que confirmaba el dominio del César Carlos sobre Italia iba a escenificarse entre el 22 y el 24 de febrero de 1530, cuando Clemente VII le imponía las coronas de hierro, del reino de Italia, y la imperial en la catedral de San Petronio. El día de san Matías, cuando hacía treinta años exactos de su nacimiento, y cinco después de su victoria en Pavía, por fin Carlos V alcanzaba su consagración definitiva como emperador e incuestionable cabeza política de la Cristiandad. Como no podía ser de otra forma, este momento que simbolizaba la consagración definitiva del César Habsburgo y de su linaje como el principal poder de Europa contó con numerosas recreaciones visuales. Cabría destacar en primer lugar varias series de estampas, de gran extensión y calidad visual en las que se recrea la cabalgata triunfal protagonizada por el nuevo emperador y el Papa Clemente VII; es el caso de los conjuntos debidos respectivamente a un entallador veneciano anónimo (*Entrada de Carlos V en Bolonia el 5 de noviembre de 1529*, 1530, dieciséis xilografías; Museo degli Uffizi, Florencia; sign. 27-ST. SC), Robert Péril (*La gran cabalgata de Bolonia*, 1530, veinticuatro xilografías; Museo Plantin-Moretus, Amberes), y a Nikolas Hogenberg (*La gran cabalgata de Bolonia*, c.1530-1539, treinta y siete calcografías; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. 42179-42218). Estos modelos sirvieron de base para otros tipos de producciones posteriores, como los relieves presentes en la fachada del ayuntamiento aragonés de Tarazona (Alonso Rodríguez (¿): *La gran cabalgata de Bolonia*, c.1558-1563, yeso con restos de policromía; Ayuntamiento de Tarazona), las pinturas murales del Palazzo Ridolfi (Domenico Riccio, *Il Brusasorci: Cabalgata tras la coronación de Carlos V*, c.1560; Palazzo Ridolfi, Verona) o los lienzos destinados a decorar el Palazzo Mattei (Giovanni Senese: *Entrada de Carlos V en Bolonia*, c.1628, óleo sobre lienzo; Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma). Igualmente, del rito central de todo este complejo ceremonial —la imposición de las coronas— se iba a dejar numerosa constancia icónica; rastreada en muy diversos formatos, la vemos recreada en sencillos grabados incluidos en panfletos (Anónimo: *Coronación de Carlos V*, c.1530, xilografía, en Anónimo: *La maravillosa coronación del Invictísimo y Serenísimo César Don Carlos V*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R.29,995) o complejos ciclos murales —como los de Florencia (Giorgio

Vasari: *Coronación de Carlos V por Clemente VII*, 1556-1562, fresco; Palazzo Vecchio, Sala de Clemente VII, Florencia) o Pésaro (Francesco Menzocchi y Girolamo Genga: *Entrada de Carlos V en San Petronio de Bolonia*, c.1530, fresco; Villa Imperiale, Pésaro), al igual que en grupos escultóricos (Baccio Bandinelli: *Clemente VII corona al emperador Carlos V*, 1550-1560, mármol; Palazzo Vecchio, Sala de Audiencias, Florencia) o dibujos (Friedrich Sustris: *La coronación del emperador Carlos V en Bolonia*, c.1540, pluma y aguada sobre papel blanco verjurado; Colección José M^a Arnáiz, Chile)¹⁷⁵.



Fig. 1.68. Nikolas Hogenberg: *Carlos V y Clemente VII*, en *La gran cabalgata de Bolonia*, c.1530-1539, treinta y siete calcografías; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. 42179-42218.

175 Borrás y Criado, *La imagen triunfal del Emperador*.

La felicidad y confianza de Carlos V se destila en la carta que escribió a la emperatriz Isabel de Portugal desde Innsbruck, el 29 de mayo de 1530, una vez la intensidad de las negociaciones y ceremonias eran pasado y el Emperador podía analizar la nueva situación con cierta perspectiva:

*Todo lo de Italia está muy sosegado y en nuestra devoción y amistad y la de nuestro muy Sancto Padre se confirma cada día más; espero que se conservará, porque por mi parte no se faltará a ninguna cosa de las que para ello se convengan*¹⁷⁶.

La situación parecía, pues, más favorable que nunca a los intereses de Carlos V: las victorias militares, los acuerdos políticos alcanzados y el valor simbólico de la coronación por el Papa le elevaban a la condición de poder hegemónico en Europa tras largos años de rivalidades entre los reinos hispanos, el Sacro Imperio y Francia. El dominio sobre Italia —directo en algunas zonas y mediante acuerdos y paces en otras— posibilitaba la paz en Europa y, además, permitía al soberano Habsburgo lanzarse a su principal anhelo político como emperador y cabeza política de la Cristiandad: la lucha contra los protestantes y el Turco.

Ya hemos visto como, en el campo de las Bellas Artes, la resolución del largo pulso por el dominio italiano en beneficio de los intereses cesáreos entre 1529 y 1530 coincide con la creación de los dos conjuntos artísticos más destacados referidos al triunfo en Pavía: la gran chimenea del *Franc* de Brujas, realizada bajo la dirección de Blondeel entre 1528 y 1531; y el conjunto de paños ricos tejidos en el taller de los Dermoyen y regalado por los Estados Generales flamencos a su soberano en marzo de 1531. Los éxitos diplomático-militares culminados con la coronación imperial en Bolonia tuvieron como consecuencia plástica un conjunto de obras de alto valor triunfal, antiquizante y autoritario: así lo evidencian en el impulso otorgado por Pedro Machuca a la construcción del clasicista palacio granadino, el *Retrato alegórico de Carlos V* debido a *Il Parmigianino* (1529-1530, óleo sobre lienzo; Rosenberg & Shebel, Nueva York) o los realizados para conmemorar los fastos de 1530 en Augsburgo y Múnich —sobre los que volveremos más adelante—.

En paralelo, y mientras Habsburgos y Valois se enfrentaban en un titánico duelo por la supremacía en Europa occidental, desde el este avanzaba imparable el Imperio otomano. Así, mientras un exultante Carlos V cabalgaba en el verano de 1530 hacia Bolonia para recibir la ansiada corona imperial, le llegaba la terrible noticia: el 27 de septiembre Solimán el Magnífico, con un inmenso ejército de más de ciento cincuenta mil guerreros, había llegado a las puertas de Viena.

¹⁷⁶ Fernández, *Carlos V. El César*, 415.



Propter hoc quod...
Dicitur in...
...
...
...

2 El asedio de Viena (1529) y la campaña del Danubio (1532)

2. EL ASEDIO DE VIENA (1529) Y LA CAMPAÑA DEL DANUBIO (1532)

2.1. EL LINAJE DE OSMÁN

En el castillo de Ambras, en Innsbruck, se conserva una espléndida obra de arte encargada por el archiduque Fernando II de Habsburgo, hijo del emperador Fernando I y, por tanto, sobrino de Carlos V: un ajedrez. El soberano del Tirol fue uno de los más destacados coleccionistas del siglo XVI, por lo que se trata de un conjunto de gran calidad artística y material, realizada con maderas nobles, oro y plata. Pero no es un simple juego; sobre el tablero se disponen unas piezas muy particulares, ya que los tradicionales alfiles, caballos o peones dan paso aquí a figuras muy distintas: guerreros con armaduras occidentales, juristas y sacerdotes se enfrentan a jenízaros con turbantes y escudos a la húngara o a elefantes (Anónimo: *Juego de ajedrez con figuras de turcos*, mediados del siglo XVI, madera, oro y plata; Kunsthistorisches Museum-Castillo de Ambras, Innsbruck, inv. PA 34 (caja) y PA772 (piezas))¹.

Es difícil encontrar un conjunto artístico que evidencie de forma más clara una de las cuestiones clave en la política europea y mundial del siglo XVI, tal y como fue la rivalidad entre los Habsburgo y el Imperio otomano, enfrentados en una guerra secular por la hegemonía universal. Así, sobre el tablero del Mediterráneo y Centroeuropa se iba a jugar una partida mortal disputada ante las puertas de Viena (1529), Túnez (1535), Preveza (1538), Castelnuovo (1539), Argel (1541), Gelves

¹ Messling, *Occident and Crescent Moon*, 83-85.

(1560), Malta (1565) o las Alpujarras (1568-1571), que llegó su cénit dramático en Lepanto (1571)². La partida acabaría finalmente en tablas, con un Imperio otomano debilitado y con problemas en Oriente y los Habsburgo centrados cada vez más en la política atlántica, dejando a dos gigantes exhaustos tras agotar infinitos recursos humanos, económicos y naturales.



Fig. 2.1. Anónimo: *Juego de ajedrez*, c.1550, madera, oro y plata; Kunsthistorisches Museum, Castillo de Ambras, Innsbruck, inv. PA 34 (caja) y PA 772 (piezas).

Este colosal pulso tuvo uno de sus momentos culminantes precisamente durante el reinado de Carlos V, quien encontró en Solimán el Magnífico a su gran rival por el dominio universal, igual de consciente como él mismo de su carácter predestinado y dotado de tantos o más medios. Desde la óptica habsbúrgica dicho duelo tuvo, como estudiaremos aquí, dos momentos especialmente destacados a nivel político, artístico y de propaganda: las campañas centroeuropeas de 1529 –con el asedio otomano de Viena– y 1532, y la conquista por Carlos V de la ciudad corsaria de Túnez en 1535.

² El mejor texto editado acerca de los efectos plásticos e intelectuales derivados de la batalla de Lepanto es el ya citado libro de Víctor Mínguez *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2017).

2.1.1. LA IRRUPCIÓN DE LOS OTOMANOS

Durante el reinado de Solimán el Magnífico, entre 1520 y 1566, el Imperio otomano se convirtió en el único rival capaz de competir con el también creciente poder de la Casa de Austria. Las cifras de su dominio son ciertamente abrumadoras: se extendía por tres continentes, alcanzando desde el golfo Pérsico en el este hasta Hungría y Argel en el oeste; desde la remota segunda catarata del Nilo en el sur a las tierras septentrionales de Ucrania y el kanato de Crimea. Su población superaba los veinte millones de habitantes, dirigidos férreamente desde la capital, Estambul, cuyo más de medio millón de pobladores la convertía probablemente en la mayor urbe de Europa³.

Su origen, no obstante, era bastante más modesto, pudiendo rastrearse hasta el corazón de las estepas asiáticas, en el Turkestán, donde habitaban tribus turcomanas de vida nómada islamizadas en la creencia sunita⁴. El carácter guerrero de estos pueblos propició que en el siglo IX se desplazaran como contingentes de combate al servicio del califato abasida de Bagdad; lucharon en Tierra Santa y también contra el Imperio bizantino, al que asfixiaron paulatinamente tras aplastar al *basileus* Román IV Diógenes en Manziquert (1071). De hecho, la primera referencia documental acerca del pueblo turco aparece en una misiva remitida por Alejo I Comenno a Roberto I, conde de Flandes, clamando su ayuda ante un infiel enemigo tan irrefrenable como cruel.

Tras crear un sultanato que abarcaba desde el interior de Anatolia al actual Irán, en 1243 los mongoles de la Horda de Oro los derrotaron, fragmentándose este primer imperio. Entre la atomización subsiguiente pronto empezó a destacar un principado, el otomano de Rum, con capital en Konya. El miembro más antiguo conocido del linaje fue Ertogrull, gobernador militar de la ciudad de Sogut. Tras él llegaba al trono su hijo Osmán, de quien proviene el nombre de dinastía otomana u osmanlí. Su papel político y militar fue muy destacado pues, tras aglutinar a las distintas ramas turcas, se lanzó de nuevo sobre Bizancio tomando Bursa, declarada capital del renacido estado otomano. Sus sucesores iban a seguir ampliando de forma vertiginosa las fronteras: Orján ocupó las primeras posiciones en Europa y el Egeo; Murad I venció a una coalición impulsada por el papa Urbano V en Maritza (1363), con la consecuencia de la caída de Sofía y Salónica, además de tomar Adrianópolis; su hijo Bayaceto I, «el Rayo –*Yldirim*—», anexionó Bulgaria y Atenas, venciendo a

3 Matthias Pfaffenbichler, «Die Türkenkriege während der Regierungszeit Ferdinands I», en Pinczolits, *Ferdinand I*, 35.

4 La biografía acerca del Imperio otomano es inabarcable, pudiendo destacar algunas obras recientes como las de Miguel Ángel de Bunes, *El Imperio otomano* (Madrid: Síntesis, 2015); Miguel Ángel de Bunes, «La construcción del Imperio otomano y la visión del enfrentamiento mediterráneo según los musulmanes», en García, Quirós y Bravo, 93-104; Jason Goodwin, *Los señores del horizonte. Una historia del Imperio otomano* (Madrid: Alianza, 2004); Cemal Kafadar, *Between Two Worlds: The Construction of the Otoman State* (Berkeley: University of California Press, 1996); Martínez, *La guerra del Turco*; Stephen Turnbull, *El Imperio de la Media Luna* (Madrid: Osprey, 2011); Veinstein, *État et société dans l'Empire Ottoman*.

una nueva cruzada en Nicópolis (1396). Durante su reinado, no obstante, se produjo una de las mayores crisis que debieron afrontar los otomanos: mientras el Sultán tenía puesta la mirada en Constantinopla, en el este se fraguaba otro gran poder, el de los mongoles de Tamerlán; el choque en Ankara (1402) terminó con la derrota incontestable de Bayaceto, quien murió poco después humillado en prisión.

Después de una intensa contienda civil uno de sus hijos, Mehmet I, se hizo con el poder. Inmediatamente reemprendió la política de conquistas, continuada por su hijo Murad II, quien tomó Epiro y Albania. El momento culminante de la expansión otomana —además de cesura clave en la Historia europea y mundial— fue protagonizado por su heredero Mehmet II: a mediados de 1453 la pesada artillería otomana batía las murallas teodosianas que habían protegido durante siglos a Constantinopla; tras ocho meses de un cerco que costó la vida al último *basileus*, Constantino XI Paleólogo, el día 29 de mayo el Sultán entraba a caballo en Santa Sofía, la mayor iglesia de la Cristiandad,alzada por otro soberano de anhelo insaciable como fue Justiniano⁵. Por fin, pues, sobre la ansiada ciudad centro del universo, sobre la *Kizil-Elma* o «Manzana roja», ondeaba la bandera de la Media Luna. El impacto de la caída de Constantinopla retumbó como una onda expansiva por todo el mundo conocido. Para sus conquistadores representaba la confirmación de su imparable ascenso hacia el dominio universal, legitimando el título que sus soberanos venían otorgándose como emperadores romanos, *Sultan-i-Rum*. En paralelo, para la Cristiandad latina el efecto era exactamente el contrario: en pleno Renacimiento el sueño humanista por revivir la cultura grecorromana se tornaba en pesadilla ante la desaparición de Bizancio, último eslabón del mundo clásico. Así, Enea Silvio Piccolomini —futuro Pío II— no dudó en definir este hecho como la segunda muerte de Homero y de Platón⁶. A nivel religioso se evidenciaba el fracaso de la unidad cristiana y la certeza de que recuperar los Santos Lugares era cada vez más inviable, como demostraron los continuados fracasos de los papas Nicolás V, Calixto III, Pío II y Paulo II en sus convocatorias a la Cruzada⁷. Políticamente, aunque su efecto parezca hoy menor al ser el Imperio bizantino poco más que un estado nominal, también tuvo sus consecuencias: Venecia veía amenazado su dominio mediterráneo, Hungría empezó a sentir de forma creciente la presión turca sobre sus fronteras y, sobre todo, la toma en 1480 de Otranto por los otomanos evidenció que Roma y, en última instancia, toda Europa, estaban en peligro.

⁵ Roger Crowley, *Constantinople. The last great siege* (Londres: Faber & Faber, 2005); Steven Runciman, *La caída de Constantinopla* (Madrid: El Reino de Redonda, 2006); Andrew Wheatcroft, *The enemy at the gate: Habsburgs, Ottomans and the Battle for Europe* (Nueva York: Basic Books, 2008).

⁶ David Nicolle, *La caída de Constantinopla* (Barcelona: Osprey, 2011), 91.

⁷ Mínguez, *Infierno y gloria*, 101-104.

2.1.2. LA CONSTRUCCIÓN INTELECTUAL Y ARTÍSTICA DEL «OTRO» TURCO

Como bien ha planteado José Julio García Arranz, una de las consecuencias culturales que el imparable avance turco tuvo en Europa fue el creciente interés por el conocimiento de este pueblo rival⁸. Paulatinamente se articuló una compleja visión del «otro» de carácter poliédrico, oscilante entre la demonización, el terror militar, el interés casi etnográfico, la admiración como un modelo político alternativo e ideal o la ensoñación por un mundo exótico reflejado en las fiestas cortesanas.

También en este sentido tuvo un valor clave la caída de Constantinopla en 1453. Las representaciones anteriores de combates frente al Islam, recogidas en miniaturas de códices sobre las cruzadas, solían representar a los musulmanes de forma genérica. En ellas las batallas se articulan a partir de paisajes y combatientes de inspiración europea como vemos en *Les Passages d'Outremer* (Taller de Jean Colombe, final del siglo XV, miniatura; Bibliothèque Nationale, París), perfectamente confundibles con las escenas de la Guerra de los Cien Años recogidas por ejemplo en las *Chroniques* de Jehan Froissart (Bibliothèque Nationale, París). Ejemplo paradigmático en este sentido es la iluminación acerca de la toma de la capital bizantina presente



Fig. 2.2. Erhard Rewich: *Banda militar turca*, 1486, xilografía, en Bernhard von Breydenbach: *Peregrinatio in Terram Sanctam*; Biblioteca Nacional Széchényi, Budapest.

en la relación escrita por Bertrandom de la Bróquière, consejero de Felipe el Bueno de Borgoña, quien visitó el Próximo Oriente. En sus *Voyages d'Outremer* se muestra el decisivo asalto en un espacio esquemático pero cercano a la realidad, con el Cuerno de Oro y el mar de Mármara. La ciudad cuenta con edificios exóticos plenos de inventiva, y los atacantes destacan por sus atuendos y armaduras complejas e

8 José Julio García, «Entre el miedo y la curiosidad: tendencias y variantes en la imagen europea del turco durante los siglos XV y XVI», en *Fiesta y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, ed. Rosario Camacho, Eduardo Asenjo y Belén Calderón (Málaga: Universidad de Málaga, 2012), 231-260. Otros interesantes estudios acerca de la imagen del Turco son Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*; Anna Contadini y Claire Norton, eds., *The Renaissance and the Ottoman World* (Farnham: Ashgate, 2013); Robert Chowebel, *The shadow of the Crescent: the Renaissance image of the turk (1453-1517)* (Nueva York: St. Martin's Press, 1967); Dorfey y Kramp, *Die Turken kommen!*; Eckhardt, Gieseler y Sievernich, *Europa und der Orient*; Harper, *The Turk and Islam*; David J. Roxburgh, ed., *Turks. A Journey of Thousand Years* (Londres: Royal Academy of Arts, 2005).

imaginativas, más cercanas a una fiesta borgoñona que a la realidad del hecho bélico (Anónimo: *Conquista de Constantinopla*, 1455, miniatura; Bibliothèque Nationale de France, París).

Desde mediados del siglo XV, no obstante, la situación empieza a cambiar; la creciente y amenazadora presión otomana llevó en paralelo la aparición de multitud de breves, relaciones y hojas volantes donde se narraban victorias y derrotas. Muchas de ellas cuentan con xilografías, generalmente modestas, pero con clara intención de representar de forma realista al enemigo. Uno de los ejemplos más antiguos es la recreación de una banda militar presente en el frontispicio de la crónica del viaje de Bernhard von Breydenbach, publicada en 1486 en Mainz con el título *Peregrinatio in Terram Sanctam* (Erhard Rewich: *Banda militar turca*, 1486, xilografía; Bibliothèque Royale de Belgique, sign. Inc B223)⁹.



Fig.2.3. Anónimo: *Sitio de Rodas*, 1480-1483, óleo sobre tabla; Musée Municipal de Épernay.

9 García, «Entre el miedo y la curiosidad», 235-236.

Estos breves panfletos permitieron respirar a la atemorizada Europa con las noticias de la resistencia de Belgrado en 1456 ante las huestes de Mehmet II, gracias a la heroica resistencia de János Hunyadi y Juan de Capistrano, representada por ejemplo en una pintura en la iglesia de la Inmaculada Concepción de la Virgen, en Olomuc (Anónimo: *Asedio de Belgrado*, 1468, grisalla); igualmente fue celebrado el fracaso otomano ante los bastiones de Rodas en 1480, contando con gran difusión la relación del caballero Hospitalario Guillaume Caoursin. Las distintas ediciones se complementaron con ilustraciones como la estampa con jinetes turcos de la versión impresa en Ulm (Anónimo: *Jinetes turcos*, 1496, xilografía), o las ricas iluminaciones recogidas en un manuscrito francés (Anónimo: *Conquista de Rodas*, 1483, miniatura sobre pergamino, Bibliothèque Nationale, Paris, inv. Ms Latin 6067)¹⁰. También cabe mencionar aquí a una interesante pintura anónima que, hoy conservada en Épernay, muestra una gran vista aérea del cerco con gran detallismo; al parecer se trata de una comisión real, como probable encargo de Luís XI para la catedral de París (Anónimo: *Sitio de Rodas*, 1480-1483, óleo sobre tabla; Musée Municipal de Épernay).

Los protagonistas de estas gestas fueron cobrando fama, conociéndose en toda la Cristiandad la heroica lucha de líderes como Matías I Corvino de Hungría —gran comitente artístico— o Vlad III Tepes de Valaquia. La imagen de este último se difundió mediante retratos (Peter Wagner: *Drácula*, 1490, xilografía coloreada; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, inv. 4 Inc.s.a. 697) o escenas de sus temibles prácticas (Mathias Hupfuff: *Drácula comiendo ante empalados turcos*, 1500, xilografía, Martinus Bibliothek, Mainz, inv. 605)¹¹. Pero también a través de estas relaciones ilustradas se difundieron malas nuevas como la conquista de Albania por Murad II, campaña cuya gran dureza aun era recordada en una estampa setenta años más tarde (Jorg Breu el Viejo: *El campamento turco enfrente de Svetigrado*, c.1530, xilografía)¹²; o la victoria otomana en Kbrava, capaz de precipitar la ocupación de Croacia en 1493, posteriormente recreada por Leonhard Beck (*Batalla de Krbava*, c.1514-1516, xilografía; Staatsgalerie, Stuttgart, inv. A1955/GVL 133)¹³.

Paulatinamente, y más allá del interés concreto por sus acciones bélicas, la imagen de los turcos se iría «normalizando» en el imaginario europeo. Fundamental en este sentido resultó el papel de Venecia; pocos estados se vieron más amenazados ante la pujanza otomana que la Serenísima: la conquista de Constantinopla representaba un fuerte golpe en sus actividades comerciales en Oriente y el Mar Negro, casi monopolísticas durante mucho tiempo, y la insaciable expansión turca

¹⁰ Eckhardt, Gieseler y Sievernich, *Europa und der Orient*, 302.

¹¹ Peter Farbary, ed., *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court, 1458-1490* (Budapest: Museo de Historia, 2008); Margot Rauch, ed., *Dracula. Woiwode und Vampir* (Innsbruck: Kunsthistorisches Museum-Castillo de Ambras, 2008), 34-35.

¹² Geisberg y Strauss, *The German Single-leaf woodcut*, vol. 1, 250-251.

¹³ Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 92.

parecía amenazar su sistema de enclaves en Creta, las islas del Egeo y el Adriático, su *Stato di Mare*. Además de la excesiva cercanía del turco a sus fronteras, la tradicional frialdad veneciana hacia los Habsburgo y Roma tampoco iba a permitirles desafiar directamente al nuevo poder que se imponía desde el Bósforo. Así pues, los dogos apostaron por una política ambivalente, combinando la poco deseada guerra con una intensa actividad negociadora y de acuerdos comerciales¹⁴.

Desde el punto de vista artístico pocas acciones tuvieron más relevancia que la visita diplomática a la corte de Mehmet II en la que participó el pintor Gentile Bellini, entre 1479 y 1481. Su efecto más inmediato fue la realización de retratos del Sultán en forma de pintura (*Mehmet II*, 1479-1481, óleo sobre lienzo; National Gallery, Londres) y medalla (*Medalla con el retrato de Mehmet II*, c.1480, bronce; Ashmolean Museum, Oxford), ambos soportes propios del nuevo gusto renacentista y apoyados en la tradición clásica. El conquistador de Constantinopla tuvo mucho interés por la cultura occidental y anticuaria, entendiéndolas como medios eficaces de legitimar su nueva condición de *Kayser-i-diyar-i Rum* –César de los territorios romanos–, tal y como se le titula en la inscripción presente en el referido lienzo¹⁵. La larga estancia de Bellini le iba a permitir, además, conocer directamente las formas de vida, cultura y organización de los turcos, interés recogido en diversos dibujos como su *Mujer turca* (c.1480, dibujo a plumilla y tinta marrón sobre papel; British Museum, Londres, inv. 3088). Dichos apuntes tuvieron gran influencia en su producción posterior ya en la ciudad de la laguna, representando tipos orientales en obras como *Procesión en la plaza de san Marcos* (1496, óleo sobre tela; Galería de la Academia, Venecia) o *La predicación de san Marcos en Alejandría* (1504-1507, óleo sobre tela; Pinacoteca di Brera, Milán). Estas escenas, además, abrieron una senda pictórica de introducción de tipos exóticos como marca de ostentación (Paolo Caliari Veronés: *La adoración de los Reyes Magos*, 1580-1588, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 1515), pero también en un sentido negativo, identificando al otomano como arquetipo del hereje o enemigo del cristianismo (Tiziano: *Ecce Homo*, 1543, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, Inv. GG 73)¹⁶.

Las obras de Bellini, por otra parte, tuvieron gran influencia en Alberto Durero, quien estuvo en Venecia en 1494-1495 y 1505-1507. La cosmopolita ciudad –llena de comerciantes venidos de todas las partes del mundo–, así como el contacto con estas pinturas de gusto orientalizante, marcaron profundamente al creador germano. Resultado de este interés serían dibujos como *Familia oriental con arquero otomano* (1496, dibujo; Biblioteca Ambrosiana, Milán) y otros trabajos de gran influencia en su producción posterior. Precisamente y en gran medida se

14 Roger Crowley, *Venecia. Ciudad de fortuna* (Barcelona: Ático de los Libros, 2016); Umberto Franzoi, dir., *Venezia e la difesa del Levante* (Venecia: Arsenale editrice, Venecia, 1986)

15 García, «Entre el miedo y la curiosidad», 237-238; Roxburg, *Turks. A Journey*.

16 Messling, *Occident and Crescent Moon*, 57-60.

debe a él la introducción de figuras «a la turca» en Alemania, gracias a piezas de gran relevancia como la segunda stampa de su serie del Apocalipsis (*Martirio de San Juan Evangelista*, 1497, xilografía; Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas, inv.S. I12047 ill.) o *El martirio de los diez mil* (1508, tabla transferida a lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena; GG 835). En estas obras, por otro lado, podemos advertir como la fascinación va dando paso a un creciente temor: el paralelismo entre el martirio de los primeros cristianos y las terribles noticias del reguero de muertes dejado a su paso por los turcos en su irrefrenable expansión resulta evidente¹⁷.

Esta ambivalencia también puede rastrearse en el medio nórdico dentro del campo de la literatura o el pensamiento. Así, por ejemplo, durante la segunda mitad del siglo XV tuvieron gran éxito en Alemania las obras populares conocidas como «farsas de carnaval», en las que el sultán era presentado como un gobernante poderoso y justo; o, acercándonos a ambientes más elitistas, las cartas del embajador imperial en Estambul Ogier Ghiselin de Busbecq destilan una evidente admiración por el gobierno y ejército otomano (*Cartas turcas*, Amberes, 1551-1558)¹⁸. En general, no obstante, fue más frecuente la crítica y la visión peyorativa del enemigo; Sebastian Brant, en su exitosa *Nave de los locos* de 1494, advierte del creciente peligro que acecha desde el otro lado del mar y del Danubio, presentando a Maximiliano I como el único capaz de frenarlo¹⁹. Su discípulo, el humanista Jakob Locher, también apeló a todos los reyes de la Cristiandad para que se unieran en una Cruzada bajo el liderazgo del emperador Habsburgo²⁰. El rechazo al turco y la necesidad de unión está igualmente presente en el pensamiento de Erasmo de Rotterdam –*De bello turcis inferendo*, 1530–, su discípulo Juan Luís Vives –*Europae dissidiis et bello turcico*, 1526– o Martín Lutero –*Von Kriege wider die Turken*, 1529–, sobre quien volveremos más adelante²¹.

Es más, la referida dualidad entre interés realista y tópico negativo puede compaginarse incluso en la obra de un mismo artista; es el caso de Pieter Coecke van Aelst, quien visitó Estambul en 1533. Sus apuntes se convirtieron posteriormente en xilografías, destacando la grandiosa representación de una cabalgata triunfal de Solimán el Magnífico celebrada majestuosamente en el gran hipódromo de Constantinopla (*Procesión de Solimán el Magnífico en el hipódromo de Estambul*, 1553, xilografía; en Pieter Coecke van Aelst: *Ces Moeurs et fachons de faire de Turcz*. Amberes: Mayken Verhulst, 1553; Kunsthistorisches Museum, Viena, Inv. KK624)²².

17 Larry Silver, «Europe's Turkish Nemesis», en *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, ed. Herbert Karner, Ingrid Ciulisová y Bernardo J. García (Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2014), 242-266.

18 García, «Entre el miedo y la curiosidad», 239-240.

19 Silver, «Europe's Turkish Nemesis», 243.

20 Moxey, «Lansquenets mercenarios».

21 Jesús Gómez, «Aspectos de la política imperial en los diálogos del primer renacimiento». *Espacio, Tiempo y Forma*, s. IV, t.16 (2003): 35

22 Annick Born, «*The Moeurs et fachons de faire des Turcs*. Süleyman and Charles V: Iconographic Discourse,

En fechas cercanas a su viaje este mismo creador diseñaba unos cartones para una serie de tapices sobre los siete pecados capitales, destinados a Enrique VIII de Inglaterra; en el paño que representa a la Pereza aparecen dos jinetes identificables como turcos, símbolos por tanto de la vida viciosa (Pieter Coecke van Aelst (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La Pereza*, c.1533-1534, lana, seda e hilo metálico; Kunsthistorisches Museum, Viena, Inv. T XXXV/5)²³.

En las distintas Cortes regias podemos ver estos procesos: al mismo tiempo que se lanzaban diatribas contra el enemigo infiel y se comisionaban obras difamándoles, la nobleza y los monarcas sufragaron la realización de series de retratos de los gobernantes otomanos. Buen ejemplo es el conjunto conservado en Viena encargado por el archiduque Fernando II del Tirol (Anónimo italiano o alemán: *Retratos de otomanos celebres*, 1550-1600, catorce pinturas sobre papel; Kunsthistorisches Museum, Viena, Inv. 5180-5193)²⁴; o la que el senado veneciano regaló en 1579 al sultán Murad III, atendiendo a la petición realizada por el gran visir Sokollu Mehmed Pasha. Conservada aún hoy en el palacio de Topkapi —Estambul—, existe una serie muy similar formada por catorce retratos en la Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Múnich (Paolo Caliari Veronés, y taller: *Retratos de sultanes otomanos*, c.1575, óleo sobre lienzo). En el caso español resulta interesante el conjunto de retratos pintados hacia 1600 para el valenciano Colegio del Corpus Christi. Fue comisionado por su fundador, el arzobispo y virrey Juan de Ribera, impulsor al mismo tiempo de la expulsión definitiva de los moriscos en 1609²⁵. Muchos de estos conjuntos tienen una apariencia similar, ya que suelen provenir de fuentes iconográficas comunes como las estampas del *Promptuarium Iconum* de Guillaume Rouillé (Lyon, 1553), las diseñadas por Niccolò Nelli para el *Sommario et alboro delli principi othomani* de Francesco Sansovino (1567), los grabados del *Degli abiti antichi et moderni di diversi parti del mondo* de Cesare Vecellio (1590), o los presentes en el libro de Paolo Giovio *Elogia Virorum bellica virtute illustrium* (Basilea, 1575) debidas al buril de Tobias Stimmer, especialmente influyentes²⁶.

Este gusto orientalizante también se extendería dentro de los refinados ambientes cortesanos al mundo de la fiesta, utilizando ricos vestidos y ambientaciones ensoñadoras de un remoto mundo exótico. Ya en el *Weisskunig* de Maximiliano I aparece una estampa ideada por Hans Burgkmair representando una mascarada cuyos participantes cubren sus rostros de forma similar a un ave y portan turbantes

Enhancement of Power and Magnificence, or Two Faces of the Same Coin?», en Karner, Ciulisova y García, *The Habsburgs and their Courts*, 283-302.

²³ Messling, *Occident and Crescent Moon*, 52-53.

²⁴ Messling, *Occident and Crescent Moon*, 63-65; Rauch, *Dracula*, 70-75.

²⁵ Cristina Igual y Inmaculada Rodríguez, «Sultanes, guerreros y mercaderes: tipos orientales en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia», en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, eds. Esther Almarcha, Palma Martínez y Elena Sainz (Cuena: Universidad de Castilla-la Mancha, 2016), 487-505.

²⁶ Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 189.

(Hans Burgkmair: *El joven Weisskunig da instrucciones para la celebración de una mascarada y un banquete*, 1514-1516, xilografía, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 43.3.3.)²⁷. Nos ha quedado constancia gráfica de otras fiestas con fecha posterior, como las celebradas en 1582 en el marco de las segundas nupcias de Fernando II del Tirol con Ana Caterina Gonzaga; el pintor Sigmund Elsässer decoró un libro donde se recogen las distintas ceremonias, destacando un torneo en el que los invitados vestían como jinetes orientales y húsares (*Libro de las fiestas celebradas durante la boda de Fernando II del Tirol*, 1580-1582, xilografías coloreadas, Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 5270). En el *Libro de torneos de Fernando II del Tirol* (Anónimo, c.1557, aguada sobre papel, Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 5134) también aparecen jinetes vestidos «a la morisca», guerreros negros, etcétera. Otro ejemplo interesante de estas celebraciones es un boceto conservado de las fiestas acontecidas en Núremberg en ocasión de la visita de Felipe II en 1550. Entre las sorpresas preparadas se incluía un juego de fuegos artificiales, en el que unos turcos montados sobre un elefante asaltaban una fortaleza cristiana (Anónimo: *Elefante cargado un castillo musulmán ataca una fortaleza cristiana*, tinta y aguada; Nuremberg Staatsarchiv, inv. 35.1)²⁸. Pero este tipo de festividades no se limitó al entorno de los Habsburgo centroeuropeos; en los reinos peninsulares —donde el contacto con el mundo islámico era una constante desde hacía cientos de años— también se celebraban competiciones caballerescas y juegos de cañas. En ocasiones fueron reproducidas plásticamente, como es el caso de una de estas competiciones celebrada en Valladolid (Jacob von Laethem (atr.): *Juego de cañas en la Plaza Mayor de Valladolid*, 1506, óleo sobre tabla; Château de la Folie, Écaussines).

Armerías europeas como la Hofjagd-un Rustkammer del Kunsthistorisches Museum de Viena conservan armas y piezas utilizadas en estas celebraciones. Cabe destacar, por ejemplo, los morriones «a la turca» del archiduque Fernando II del Tirol (Taller de Augsburgo, c.1549, acero repujado, dorado y cuero, inv. B 190; Taller de Augsburgo, c. 1555, acero dorado y cuero, inv. B 194; Hans Hörburger, 1582, Kunsthistorisches Museum, Castillo de Ambras, Innsbruck, inv. WA 401), o su armadura completa de húsar, creada para el Carnaval de Praga de 1557 (Taller del sur de Alemania, 1556-1557, plata, acero, cuero, madera, inv. A 878). Esta tipología de piezas no se destinaba a combatir, sino a completar equipos de torneo —*Turniermummereien*—, usándolos la nobleza austríaca y húngara contra oponentes disfrazados como guerreros islámicos. Su función era servir como referencias visuales y propagandísticas capaces de crear opinión en favor de los Habsburgo y sus campañas danubianas y en el Mediterráneo. También se conservan algunos ejemplos de los equipos rivales, como las interesantes «Máscaras

²⁷ Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 260.

²⁸ Seipel, *Wir sind Helden*.

de Turcos y Moros» de apariencia grotesca y largos bigotes (Taller de Praga, acero pintado, cuero y pelo de caballo, Kunsthistorisches Museum, Castillo de Ambras, Innsbruck, inv. B 69 y B62)²⁹.



Fig. 2.4. Taller de Praga: «Máscaras de Turcos y Moros», c.1555, acero pintado, cuero y pelo de caballo; Kunsthistorisches Museum, Castillo de Ambras, Innsbruck, inv. B 69 y B62.

En conclusión, pues, durante los siglos XV y XVI se fue construyendo en Europa una poliédrica visión del «otro» otomano, que fluctuaba entre la aproximación casi etnográfica, la idealización exótica y una visión de rechazo frontal altamente tendenciosa. La Cristiandad amenazada utilizó los textos, las imágenes y las fiestas como instrumentos de información, generadores de opinión y también de autoafirmación ante un rival temible. Como veremos, la creciente tensión bélica derivada de los cambios políticos –llegada al trono otomano de Solimán el Magnífico, ascenso exponencial del poder de los Habsburgo gracias a la herencia de Carlos V, aparición de fronteras directas en el Mediterráneo y en el Danubio tras la batalla de Mohács y la llegada de Fernando al trono magiar– propició que, junto al choque militar directo, se produjese una batalla paralela, ideológica y propagandística, en la que los distintos medios artísticos ocuparían un lugar preferente.

²⁹ Gamber y Beaufort, *Katalog der Leibrüstammer. II Teil*; Messling, *Occident and Crescent Moon*, 90-101; Seipel, *Wir sind Helden*, 70.

2.2. NUBES DE TORMENTA: LA RIVALIDAD ENTRE HABSBURGOS Y OTOMANOS EN CENTROEUROPA

2.2.1. MAXIMILIANO I, LOS ACUERDOS DE VIENA (1515) Y LA IMAGEN DE LOS NUEVOS SOBERANOS

En 1437 el emperador Habsburgo Federico III —padre de Maximiliano I— adoptaba como críptico lema el acróstico *A.E.I.O.U.*, formado por las cinco vocales. Aunque Peter Lambecius, bibliotecario imperial durante el siglo XVII, recogió en su *Diarium sacri itineris cellensis interrupti* hasta cuarenta significados posibles, el propio Federico lo entendía como una referencia al dominio universal de los Habsburgo, al poder leerse como *Austria est imperare orbi universo* —«Todo el mundo está sometido a Austria»³⁰—. Ciertamente la consecución de varias coronas imperiales, mantenida de forma casi permanente por el linaje entre 1440 y 1806, unido a la conquista del Nuevo Mundo por la rama hispana, permitió a esta familia reivindicarse cada vez más como la única capaz de alcanzar la monarquía universal³¹.

Esta idea sería continuada por Maximiliano I a quien, según narra Joseph Grünpeck en su *Die Historia Fridericii et Maximiliani* de 1514, desde niño se le inculcó su condición de *Wunderkind*, de elegido por Dios para acometer grandes actos³². En este sentido fue clave para el ascenso de la Casa de Austria el desarrollo de un profundo pensamiento dinástico, entendido no sólo como el vínculo personal entre los integrantes del linaje, sino también como forma de catapultarse hacia el poder y garantizar su permanencia. La identificación estado-dinastía derivó hacia una visión personalista de la autoridad imperial, extendida por una red de hombres y mujeres de la misma sangre o relacionados por enlaces matrimoniales³³. Además, el creciente control sobre reinos y territorios alejados entre sí, y con particularidades e intereses en ocasiones muy distintos, propiciaría aún más esta política, entendiendo al mismo linaje habsbúrgico como el vector aglutinante de unas posesiones de creciente extensión global.

Imbuido por este ambicioso ideario, la acción política de Maximiliano I vino marcada de forma permanente por la tensión entre su anhelo de dominio imperial y la realidad de una capacidad económica y gubernamental muy limitada. En la práctica, la corona alemana era poco más que un título simbólico, y la base de su poder tuvo que apoyarse en las posesiones familiares de Austria y el Tirol. La forma de superar estas limitaciones sería la puesta en práctica de una ambiciosa política de enlaces familiares,

30 Wheatcroft, *Los Habsburgo*, 104-105.

31 Mínguez, *Infierno y gloria*, 89-91.

32 Wheatcroft, *Los Habsburgo*, 106.

33 Pierre Civil, «La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica», en Portús, *El linaje del Emperador*, 41.

llegando a recurrir Pierre Civil al término «imperialismo matrimonial»³⁴. Realmente el recurso a beneficiosos acuerdos maritales era una técnica común entre las familias reinantes de la Europa medieval y altomoderna, pero Maximiliano I fue capaz de elevar estas negociaciones a la categoría de arte; su rival Matías Corvino, rey de Hungría y Bohemia, evidenció el contraste entre la ampliación territorial mediante las armas, seguida por él mismo, frente a la habilidad diplomática del soberano Habsburgo, capaz de asegurarse nuevos dominios mediante alianzas matrimoniales: *Bella gerant alii, tu felix Austria nube* —«Que otros hagan guerras, tú, feliz Austria, cástate».

La primera prueba de esta habilidad sería su propia boda. En 1477 Carlos el Temerario, duque de Borgoña, vio frustrado su sueño de alcanzar una corona real al morir sobre un dique de Nancy, con la cabeza abierta por un alabardero suizo. Ante la amenaza de Luís XI de Francia, su única hija y heredera aceptaba la petición de mano realizada por el joven Maximiliano, archiduque de Austria; con ello el futuro emperador se convertía en regente de Borgoña, Brabante y Flandes, la zona más prospera y rica de Europa, y aseguraba el dominio efectivo para sus posibles hijos³⁵.

Durante sus años de gobierno siguió aprovechando al máximo las posibilidades de esta política nupcial, concretizada en la consecución de enlaces dobles con dos de las principales casas reinantes en Europa, los Trastámara españoles y los Jagellón húngaros. Los Habsburgo compartían con los Reyes Católicos la rivalidad con Francia, compitiendo por la supremacía en Europa occidental y, especialmente, por el control sobre la débil —pero culta y rica— península itálica, sobre la cual Carlos VIII de Valois pronto mostraría sus ambiciones. Así, en 1496 se produjo el acuerdo para la boda de Felipe el Hermoso —heredero de los Habsburgo— con Juana la Loca de Castilla, quienes serían los futuros padres de Carlos V. Al año siguiente el vínculo entre los linajes se aseguró con un nuevo enlace entre Margarita de Austria y el príncipe Juan. El acuerdo permitía bloquear territorialmente al rival galo, pinza cerrada definitivamente gracias a la alianza con Inglaterra que derivó en la boda entre Enrique VIII y Catalina de Aragón en 1509³⁶.

Asegurado el flanco occidental, Maximiliano fijó su atención en la frontera este de sus posesiones. Allí también contaba con problemas importantes, ya que el dominio sobre sus feudos patrimoniales peligraba ante las ambiciones húngaras —de hecho, Matías Corvino llegó a conquistar Viena en 1485—, polacas, bávaras y, de forma cada vez amenazadora, otomanas. En la década de 1490 unificó sus feudos de Austria, Estiria, Carintia, Carniola y el Tirol; es más. Incluso pudo ampliarlos en la zona tirolesa y de la Alta Austria al extinguirse la rama Baviera-Landshut de los Wittelsbach, linaje bávaro con el que tuvo importantes tensiones. Además, la ausencia

34 Civil, «La familia de Carlos V», 42.

35 Gerhard Benecke, *Maximilian I. An Analytical Biography* (Londres: Routledge & Kegan Paul Books, 1982).

36 Fernández, *Isabel la Católica*, 364-368.

de un heredero directo del rey húngaro Matías Corvino le llevó a postularse para la corona de san Esteban, a la que hubo de renunciar finalmente en la paz de Presburgo de 1491. Este revés no iba a rebajar las pretensiones de Maximiliano. Los distintos retratos que conservamos lo evidencian como una persona segura y orgullosa de su condición; así podemos apreciarlo en los retratos de Bernard Strigel, donde se recubre con toda la pompa imperial (1507-1508, óleo sobre tabla; Maximilaneum, Innsbruck, inv. Gem 136) o, de forma más sutil, en el realizado por Dürero (1519, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, GG 825). En él el César Habsburgo destaca por su altiva mirada, rica pelliza y símbolos alegóricos de poder como la granada o el Toisón de Oro³⁷. Así pues, el soberano iba a buscar una vía alternativa para ampliar y asegurar su base territorial centroeuropea, y de nuevo lo haría mediante la consecución de alianzas matrimoniales. En 1506 prometió a su neonata nieta María con el hijo —aún por nacer— del rey de Hungría, que afortunadamente sería un varón, Luís. Al año siguiente cerró un nuevo acuerdo para casar a la joven princesa Ana Jagellón con uno de sus nietos, Carlos o Fernando, pendiente de decidir.

Ya en 1515 se celebraron en Viena unas conversaciones diplomáticas destinadas a asegurar el cumplimiento de los anteriores acuerdos, con la asistencia del Emperador, Ladislao II Jagellón, rey de Hungría y Bohemia, y Segismundo I de Polonia: su relevancia fue tal que iba a marcar la evolución política en el área danubiana durante los siguientes siglos. El 20 de julio el César Habsburgo adoptaba como hijo propio a Luís, único heredero varón de Ladislao de Hungría, convenciendo a los enviados magiars al asegurar que solicitaría a los electores que le votasen como Rey de Romanos. Dos días después, el 22 de julio de 1515, en la catedral de San Esteban de Viena Luís de Hungría y la infanta María confirmaban sus esponsales; el mismo Maximiliano I actuó como representante por poderes de su nieto Fernando, comprometiéndolo formalmente con Ana Jagellón³⁸. El efecto plástico más destacado de este primer congreso de Viena fue el retrato grupal *La familia del emperador Maximiliano I* (Bernard Strigel, 1515, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG832), encargado por el político y humanista Johannes Cuspinian, tras cuya muerte pasó a la colección imperial. La obra resulta clave para entender la alta valoración del linaje por parte de los Habsburgo. En la parte izquierda de la tabla aparece Maximiliano I, de perfil, como cabeza de la *Domus Austriae*; a la derecha su primera mujer, María de Borgoña, y su heredero, Felipe el Hermoso. El cuadro lo completa, en la parte inferior, la representación de tres niños: el archiduque Carlos flanqueado por su hermano Fernando y el futuro cuñado de ambos, Luís de Hungría. Realmente se trata de una construcción retórica, ya que el encuentro mostrado resultaba imposible al haber fallecido María y Felipe. Lo importante, más allá de su verosimilitud, era evidenciar el vínculo y la jerarquización entre las rígidas figuras. Como hemos dicho el personaje central es el joven Carlos, quien luce

37 Michel y Sternath, *Emperor Maximilian I*; Silver, *Marketing Maximilian*.

38 Wheatcroft, *Los Habsburgo*, 113-114.



Fig. 2.5. Bernard Strigel: *La familia del emperador Maximiliano I*, 1515, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG832.

en el sombrero un broche con la alegoría de la Fortuna. Sobre él recae el futuro del linaje, del cual será futura cabeza como sucesor del emperador y el rey —eje vertical—, apoyándose para ello en las relaciones con las ramas colaterales de la casa de Austria —representadas en horizontal—. Los personajes masculinos comparten más lazos, como miembros de la orden del Toisón de Oro, emblema del poder borgoñón; además, las inscripciones latinas los vinculan con la genealogía de Cristo, sacralizando a la estirpe³⁹.

La pintura tuvo gran éxito al derivar en icono por excelencia de la saga habsbúrgica, realizándose copias como la conservada en la madrileña Academia de Bellas

Artes de San Fernando. Como era práctica habitual en el marco de los enlaces nupciales, Bernard Strigel, pintor áulico de Maximiliano I y oriundo de Memmingen, aprovechó sus bocetos para realizar efigies de intercambio entre las cortes, como el retrato de Luís II de 1515 hoy en Viena (óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 827)⁴⁰. Otros artistas también realizaron cuadros de los prometidos antes de los respectivos enlaces; es el caso del retrato de María de Habsburgo con un rico vestido —tan diferente a su posterior imagen de riguroso luto— debido a los pinceles de Hans Maler (1520, óleo sobre pergamino y tabla; Society of Antiquaries, Londres, inv. 26)⁴¹.

Los desposorios definitivos entre ambas parejas acontecieron a principios de la década de 1520, siendo celebrados con distintas obras artísticas. Destacan en este sentido las medallas conmemorativas, claves para una difusión rápida y amplia de la buena nueva. Brilla de forma especial la que probablemente acuñó Hans Schwartz, en Núremberg, dedicada a Fernando de Habsburgo y Ana Jagellón (1523, plata fundida; Museo del Prado, Madrid, inv. 1336). Los jóvenes esposos aparecen de perfil, con gran

39 Civil, «La familia de Carlos V», 43-44.

40 Carmen Giménez y Francisco Calvo, *Todas las historias del arte. Kunsthistorisches Museum de Viena* (Bilbao: Museo Guggenheim, 2008).

41 Checa, *Carolus*, 185.

realismo; llevan ricos vestidos ceremoniales y se tocan con coronas nupciales de mirto. En el reverso se insiste en la imaginería matrimonial, apareciendo nuevamente una corona nupcial que engloba las iniciales superpuestas «F-A». En la misma fecha Hans Daucher fundió otra medalla, con los bustos lateralizados de los contrayentes. Llevan vestidos similares a la pieza anterior y tocados de ala ancha. Por lo que respecta a la inscripción, se refiere aquí a la nueva condición de Fernando como vicario imperial concedida por Carlos V, quien le otorgó la autoridad sobre los feudos familiares en Austria en paralelo a la boda (1523, plata fundida, recortada y pulida; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 753 bss)⁴². El éxito de la pieza fue tal que sería imitada en otros soportes, como las artes gráficas; por ejemplo, en la xilografía que publicó Hans Wanderer el Viejo a partir de una adaptación de Erhard Schön —también de Núremberg—; los dos personajes aparecen vueltos uno hacia el otro, separados por una columnilla manierista. La parte inferior de los cuerpos se prolonga, sosteniendo escudos en sus manos.



Fig. 2.6. Hans Daucher: *Medalla con los retratos de Fernando de Austria y Ana Jagellón*, 1523, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 753 bss.

42 Van den Boogert y Kerkhoff, *Marie von Hongarije*; Moreno y Rudolf, *Fernando I, un infante*; Portús, *El linaje del Emperador*; 188-189.



Fig.2.7. Taller de Núremberg: *Armadura de Luís II de Hungría*, c.1520-1525, acero en relieve grabado, dorado y plateado; Wien Museum Karlsplatz, Viena, inv. 55.3269.

También la unión entre María de Habsburgo y Luís II Jagellón, rey de Hungría y Bohemia desde 1516, se conmemoró de forma inmediata a través de la artes suntuarias. En este sentido cabe entender, pues, los medallones en alabastro tallados por Hans Daucher, mostrando su imagen conjunta (1526, alabastro; Museo Nacional Húngaro, Budapest, inv. 27.1/980-1 y 105/1971-11)⁴³. La felicidad matrimonial de la joven pareja no podía enmascarar, no obstante, la profunda crisis de la corona húngara, amenazada internamente por las conspiraciones de la nobleza y la Iglesia, al mismo tiempo que la presión turca sobre las fronteras se tornaba asfixiante. Desde la Corte se buscó crear una imagen positiva del joven rey, incidiendo en sus virtudes cortesanas, como evidencian los retratos de los dos consortes pintados por Hans Krell (1526; óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena), de medio cuerpo con ricos vestidos sobre un fondo común de color verde⁴⁴. Fundamentalmente se quiso exaltar su valentía y capacidad para defender el país, impulsando en consecuencia la imaginería bélica; así, aun siendo niño Konrad Seusenhofer realizó para él un completo arnés para el combate, quizá el primer encargo de este tipo para el advenedizo rey, continuado después por una larga estela de armaduras de guerra y ceremonia (1514-1515, acero; Kunsthistorisches Museum, inv. E.1)⁴⁵.

De este segundo grupo podemos destacar un equipo forjado probablemente en los

43 Romhanyi, Spekner y Rethelyi, *Mary of Hungary*.

44 Rauch, *Dracula*, 85-86.

45 Rauch, *Dracula*, 87-88.

fuegos de Núremberg, con gran riqueza decorativa a partir de cuadrados rellenos de elementos florales y casco de tradición borgoñona (c.1520-1525, acero en relieve grabado, dorado y plateado; Wien Museum Karlsplatz, Viena, inv. 55.3269)⁴⁶.

Así pues, estas uniones entre los Habsburgo y los Jagellón parecían certificar las pretensiones de Maximiliano I por asegurar su presencia en Centroeuropa, además de unir los tronos magiar y bohemio a su linaje. Pero un nuevo actor político vendría a quebrar sus gloriosos planes: Solimán el Magnífico.

2.2.2. EL PULSO POR EL DOMINIO UNIVERSAL: CARLOS V CONTRA SOLIMÁN EL MAGNÍFICO

El British Museum de Londres conserva entre sus fondos una medalla, debida a un orfebre flamenco desconocido, en la que aparece los retratos de Carlos V y Solimán el Magnífico, acompañados por un ángel (1532, bronce; British Museum, Londres, inv. 1906.1103.1453)⁴⁷. En el centro, de forma destacada, se reproduce la efigie en tres cuartos y ligero perfil del soberano Habsburgo, dotado del Toisón de Oro; a su derecha reconocemos la imagen un tanto caricaturesca de su rival turco, con el bigote y la nariz muy marcados, restándole nobleza frente a la distante y desafiante apariencia de Carlos V. A éste un ángel le coge del hombro y parece susurrarle a la oreja, como confirmando su elección por parte de Dios para enfrentarse al mayor azote de la Cristiandad, el sultán de Estambul. Está fechada en 1532, el mismo año en que el César Carlos decidió marchar a Austria para enfrentarse personalmente a su mayor oponente, Solimán el Magnífico. Mientras el Emperador avanzaba hacia Viena y el soberano otomano asediaba Güns apenas trescientos veinte kilómetros los separaban: nunca estuvieron los dos grandes rivales uno más cerca del otro⁴⁸.



Fig.2.8. Anónimo: *Medalla con los retratos de Carlos V, Solimán el Magnífico y un ángel*, 1532, bronce; British Museum, Londres, inv. 1906.1103.1453.

Esta medalla parece confirmar, pues, la visión que recorría Europa de un colosal pulso entre los dos mayores gobernantes de su tiempo. Tal como afirma Crowley, las primeras décadas del

46 Ferenck Temésvary, *Arms and Armour* (Budapest: Museo Nacional de Hungría, 1983).

47 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 179.

48 Crowley, *Imperios del Mar*, 81.

siglo XVI habían presenciado una gran concentración de poder en torno a dos focos, los Habsburgo y la Sublime Puerta. La escala del conflicto que se avecinaba empequeñecía cualquier rivalidad anterior, pues ambos imperios contaban con recursos humanos, tecnológicos y materiales para mantener una guerra total, un conflicto de alcance global⁴⁹. Más allá del concepto abstracto de la Cristiandad, desde Estambul se veía cada vez más claro que su gran rival iba a ser la Casa de Austria. Por un lado existían múltiples frentes directos entre ambos poderes en el Danubio y el Mediterráneo, miles de kilómetros de tensión constante; por otro, los acuerdos políticos y comerciales alcanzados por los turcos con Venecia, Francia y, más tarde, los protestantes alemanes, los neutralizaba como enemigos. Ambos poderes rivalizaban, además, por la legitimidad del título imperial, y su pulso también trascendía del nivel estrictamente político al ser las cabezas laicas de sus respectivos credos religiosos: el choque era completamente inevitable⁵⁰.

Como hemos visto el Imperio otomano se había convertido en una gran potencia que abarcaba tres continentes y ocupaba las tres ciudades sagradas del Islam: La Meca, Medina y Jerusalén. Pero en paralelo Carlos V asumía una herencia gigantesca en sus manos: el legado de la rica Borgoña; los dominios de los Habsburgo en Centroeuropa con las zonas mineras y armamentísticas del Tirol, además de la consecución del prestigioso y sagrado título imperial en 1519; la herencia aragonesa con sus posesiones italianas y mediterráneas; y la pujante Castilla, que acababa de descubrir un Nuevo Mundo lleno de riquezas⁵¹.

Para el joven monarca Habsburgo el avance turco representó un quebradero de cabeza desde el primer momento: en 1518, nada más llegar a Castilla y abrirse las Cortes de Valladolid, se conoció la noticia del hundimiento del gobierno mameluco en Egipto y su conquista por Selim I. En el discurso de la Corona –pronunciado por el obispo Mota– el joven monarca declaraba su intención de hacerles frente como «rey cristianísimo y tener nombre de católico, y venir y descender de reyes, que tantas y tan gloriosas ha habido contra los infieles». El prestigio de su linaje, su piedad y el ideal cruzado eran atendidos por el nuevo rey, pero esta declaración también responde a un realista análisis de la situación geopolítica: el conflicto era inevitable, pues «ancha parte del patrimonio del Emperador confina con el Turco», un inabarcable frente en forma de media luna que empezaba en las costas españolas para pasar por Nápoles y el Mediterráneo, llegando finalmente hasta el Danubio.

El mismo año, en las Cortes de Aragón celebradas en Zaragoza para su investidura, el rey Carlos insistió de nuevo en la necesidad de «hacer la guerra a los infieles enemigos de nuestra santa fe católica», informando a las Cortes de Barcelona –ya

49 Crowley, *Imperios del Mar*, 79-80.

50 De Bunes, «La construcción del Imperio otomano», 102.

51 Kumrular, *El duelo entre Carlos V y Solimán*; Lafaye, *Sangrientas fiestas del Renacimiento*; Reston, *Defenders of the Faith*.

en 1519— de los preparativos liderados por el Papa para organizar una gran flota cruzada. En la capital del Principado recibiría la noticia de la muerte de su abuelo Maximiliano I y su elección como emperador, con la consecuente obligación de liderar a la Cristiandad frente al amenazante infiel.

El recién electo Carlos V convocaba cortes castellanas en Galicia para 1520, destinadas a obtener fondos con la finalidad de marchar a Alemania y ser coronado. Allí el obispo Mota se dirigió de nuevo a los compromisarios de los burgos, desplegando un discurso en el que evidenciaba la visión providencialista de la tarea imperial que el nuevo César estaba asimilando: Dios era quien le había dotado de innumerables dominios, conseguidos todos pacíficamente por herencia, con la finalidad de liderar una Cristiandad europea unida y, así, «emprender en nuestros días la empresa contra los infieles enemigos de nuestra Santa fe católica, en la cual entiende, con la ayuda de Dios, emplear su real persona»⁵².

Es evidente, pues, que la expansión turca iba a ser una constante preocupación para Carlos V⁵³. Como emperador interiorizó inmediatamente que la misión que se le encomendaba era la protección del orbe cristiano frente a sus enemigos externos e internos. La confrontación con Estambul se convertía, así, en eje clave de su acción política: buscó consensos infructuosos con otros gobernantes, se vio forzado a hacer concesiones internas a los príncipes alemanes protestantes, a gastar ingentes cantidades en fortificaciones, e incluso a liderar él mismo a sus huestes en Austria, Túnez y Argel⁵⁴.

Para entender este compromiso absoluto con la defensa del cristianismo es necesario entender la doble tradición familiar que convergía en Carlos V. Los Habsburgo habían ido haciendo suya la idea de una misión sacra legitimadora de los derechos de su linaje, que arrancaba en la base legendaria del encuentro entre el conde Rodolfo y el viático en 1267. Habiendo salido de caza el noble con su escudero Regulus van Kyberg, se encontró con un sacerdote y su acólito dispuestos a cruzar un río, ya que portaban el viático a un moribundo. Tras cederles sus monturas, finalmente el conde se las regaló, declarando que no quería montar un caballo que había llevado a Dios; el sacerdote, ante tal declaración de fe, profetizó la grandeza futura de la familia⁵⁵.

Por parte hispana, el ideal cruzado había prendido de nuevo tras la exitosa guerra de Granada, recogida como ya hemos referido en los cincuenta y cuatro relieves de la sillería baja de la catedral de Toledo (Rodrigo Alemán, 1489-1496,

52 Fernández, *Carlos V. El César*, 93 y 102-103.

53 Sinclair Atkins, «Charles V and the Turks», *History Today*, n. 30 (1980): 13-18; Palacio, «Carlos V y el Turco»; Rodríguez, *¿Carolus Africanus?*

54 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 91-93.

55 Mínguez, *Infierno y gloria*, 97.

madera tallada) o en el retablo de la Capilla Real de la antigua capital nazarí (Felipe Bigarny, 1519-1522, madera tallada). La lucha frente al Islam acababa de cruzar el mar, trasladándose al norte de África con las conquistas de Melilla (1497), Mazalquivir (1505) –representada según el nuevo gusto clasicista por Giovanni da Nola en el sepulcro de Ramón de Cardona (1524-1528, mármol tallado; iglesia de San Nicolás, Bellpuig)—, el Peñón de Vélez (1508), Orán –cuya toma por el cardenal Cisneros pintaría Juan de Borgoña en la catedral de Toledo— y Argel (1509) o Trípoli (1510). Pero el compromiso con la defensa de la Cristiandad no se redujo al mito cruzado de la reconquista peninsular: en 1510 Julio II reconocía a Fernando el Católico como soberano de Nápoles, y el dominio sobre la ciudad partenopea llevaba aparejado el título de rey de Jerusalén. Era un reconocimiento estrictamente honorífico pero de alto valor simbólico, vinculando a su poseedor con la casa de David y, como consecuencia, con la necesidad de recuperar los Santos Lugares⁵⁶. Para los otomanos que Carlos V ostentase esta corona era una ofensa y, al mismo tiempo, causa de mofa. En un momento de tensas negociaciones, el visir Ibrahim Pachá lo echaba en cara al Emperador:

¿Cómo se atreve a nombrarse rey de Jerusalén? ¿No sabe que el dueño de ese país es mi señor? [...] Se ha oído que decir que los monarcas cristianos visitan Jerusalén disfrazados de mendigos. ¿Piensa Carlos que se puede ser rey de Jerusalén disfrazado de mendigo? También se titula duque de Atenas cuando en realidad Atenas es una pequeña provincia que ahora nos pertenece. Mi señor, por el contrario, no necesita robar títulos, porque tiene muchos que le pertenecen⁵⁷.

La tensión entre Carlos V y el Imperio otomano iba a crecer exponencialmente a partir de la llegada al trono de Estambul de Solimán el Magnífico en 1520, apenas un año después de la elección imperial del primero. En su crónica, López de Gómara advierte de como la rivalidad personal entre tan poderosos príncipes resultaba evidente desde el primer momento:

Muerto Selím le sucedió en el trono su hijo Solimán, que es el que hoy reina, y según cuentan, fue jurado por rey el mismo día que el emperador don Carlos se coronó en Aquisgrán, año de 1520. Estos dos emperadores, Carlos y Solimán, poseen tanto como poseyeron los romanos, y si digo más no erraré, por lo que los españoles han descubierto y ganado en las Indias, y entre estos dos está partida la monarquía; cada cual de ellos trabaja por quedar monarca y señor del mundo⁵⁸.

Los historiadores suelen considerar el reinado de Solimán como el momento de mayor esplendor del Imperio otomano. En Europa se le da el sobrenombre de «el

56 Mínguez, *Infierno y gloria*, 146.

57 Martínez, *La guerra del Turco*, 61.

58 Martínez, *La guerra del Turco*, 31.

Magnífico» dado el esplendor de su Corte, y es conocido sobre todo por su capacidad bélica; para los turcos su sobrenombre sería «el Legislador –*Kanuni*–», ya que reorganizó y codificó toda la legislación civil y administrativa que iba a regir en su imperio prácticamente hasta su extinción en 1918⁵⁹. Cuando el nuevo Sultán alcanzó el gobierno turco tenía veintiséis años –era seis años mayor que su rival Habsburgo–, y lo hacía rodeado de buenos presagios. Su nombre fue escogido al abrir de forma azarosa el Corán, siendo la traslación del nombre hebraico Salomón, el monarca sabio y justo por excelencia. Los nigromantes y sabios de la corte, expertos en numerología, también vieron signos positivos en su nacimiento y posterior llegada al trono: sería el décimo sultán, nacido el décimo año del décimo siglo de la era islámica; y el diez era el número perfecto, el de las partes del Corán, los discípulos del profeta, los mandamientos del Pentateuco y los cielos astrológicos del Islam⁶⁰. Las fulgurantes campañas con que inició su reinado, conquistando Belgrado (1521) y Rodas (1522), así parecían atestiguarlo.

El duelo a distancia entre el electo emperador, Carlos V, y el recién nombrado Sultán propició que en Europa creciese el interés por la imagen de este nuevo y temible gobernante. El mismo Solimán, durante la primera etapa de su reinado, propició una intensa comunicación transcultural a través del patrocinio de artistas europeos. El gran impulsor de esta política visual fue su gran visir Ibrahim Pachá, cuyo objetivo resulta evidente: hacer conocer al público occidental las pretensiones universalistas del señor de Constantinopla, utilizando para ello un lenguaje artístico según parámetros europeos que lo hiciese inteligible⁶¹.

Así pues, la efigie de Solimán se dio a conocer en Europa occidental mediante medallas como la realizada por Alfonso Lombardi (c.1535, Bronce; Ashmolean Museum, Oxford), cuyo rostro aparece de completo perfil, con bigote, marcada nariz y grandioso turbante. La inscripción, en latín, hace referencia a su condición de emperador de los turcos⁶². A nivel pictórico destacan –dado el renombre de sus creadores– los retratos debidos a Durero, fechado en el mismo año que la batalla de Mohács (1526, dibujo en punta de plata; Musée Bonat, Bayona); o el realizado en el taller de Tiziano, probablemente inspirado en la referida medalla anterior, ya que la imagen del Sultán, recortada sobre un fondo oscuro, resulta muy similar (1530-1550, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv GG 2429)⁶³. Quizá provengan de la misma *botega* otros retratos del círculo más cercano de Solimán, como el que representa a su esposa favorita, Roxelana (1545-1555, óleo sobre lienzo; The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, inv. SN58), o a su hija Cameria (c.1560, óleo sobre lienzo; The Courtauld Gallery, Londres, inv. P.1978. PG.463)⁶⁴.

59 Merriman, *Solimán el Magnífico*.

60 Crowley, *Imperios del Mar*, 28-29.

61 Necipoglu, «Solimán el Magnífico y la representación», 43-71.

62 Roxburgh, *Turks. A Journey*.

63 Silver, «Europe's Turkish Nemesis», 245-246; Seipel, *Kaiser Karl V*, 191.

64 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 94-196.

Especialmente interesante para conocer la relación artística Oriente-Occidente son las obras debidas a creadores que visitaron la misma corte de



Fig.2.9. Taller de Tiziano: *Solimán el Magnífico*, 1530-1540, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 2429.

Estambul. El intenso flujo de artistas y artesanos hacia la ciudad fue recogido, de hecho, en la comedia *La Cortigiana* de Pietro Aretino, a quien también se invitó a conocerla. Así, ya hemos mencionado anteriormente el caso de Pieter Coecke van Aelst, quien desembarcaba en 1533 en el Cuerno de Oro como representante comercial del taller de los tapiceros bruselenses Dermoyen. No conocemos el alcance de sus negociaciones, pero sí que realizó varios retratos para magnates locales; su mayor éxito vendría más tarde, cuando publicó sus bocetos y estudios en un libro de espectaculares xilografías titulado *Ces Moeurs et fachons de faire de Turcz*. (Mayken

Verhulst, Amberes, 1553). La más destacada es aquella en la que se figura una entrada triunfal de Solimán el Magnífico en el hipódromo de Estambul. Si la concepción de la imagen responde a modelos plenamente renacentistas —derivados de los relieves romanos o los *Triunfos* de Mantegna—, el mismo hecho representado también es, en sí mismo, una transferencia cultural. Este tipo de ceremonias eran completamente ajenas al mundo otomano, siendo introducidas por el visir Ibrahim Pachá. Con ellas se pretendía imitar modelos prestigiosos de la Antigüedad —en este sentido no debemos obviar el valor simbólico del escenario elegido—, pero también emular los ceremoniales protagonizados por Carlos V, como la cabalgata de coronación celebrada en 1532 en Bolonia (Pieter Coecke van Aelst: *Procesión de Solimán el Magnífico en el hipódromo de Estambul*, 1553, xilografía; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 28.85.7ab)⁶⁵.

65 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultans's World*, 283-302; Messling, *Occident and Crescent Moon*, 48-51; Mariás y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 302-303.



Fig.2.10. Pieter Coecke van Aelst: *Procesión de Solimán el Magnífico en el hipódromo de Estambul*, 1553, xilografía; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 28.85.7ab.

En paralelo, en agosto del mismo año, también llegaba a Estambul el comerciante austríaco Jacob Reilinger con la finalidad de vender tapices a sus gobernantes. La selección no era cualquiera, pues portaba consigo ejemplos de las dos series recientemente tejidas de mayor valor simbólico para los Habsburgo: ni más ni menos que *La batalla de Pavía* y *Las cacerías de Maximiliano*⁶⁶.

Otro ejemplo de estas estancias artísticas es la que protagonizó el grabador Melchior Lorich como integrante de la embajada imperial encabezada, a mediados de siglo, por Ogier Ghiselin de Busbecq. Su misión, como dice Larry Silver, fue actuar como los «ojos» del diplomático, tomando apuntes y notas usadas como base para posteriores publicaciones⁶⁷. De hecho, su pretensión fue publicar una magna edición de sus dibujos en formato de xilografías; las entalladuras se trabajaron entre 1565 y 1576, aunque finalmente sólo acabaría apareciendo una versión reducida bajo el título *Soldan Soleyman [...] Turkischen Khaysers [...] Whare und eigentliche contrafectung und bildtnuss* (Gillis Coppen van Diest, Amberes, 1574). Realizó, de esta forma, un gran dibujo panorámico de Estambul —de más de cuatro metros de largo— representando el perfil de la ciudad; en ella se reconocen con gran detallismo los minaretes, cúpulas, restos romanos, fortificaciones, caravasares y astilleros de la gran urbe imperial, individualizándolos además mediante inscripciones.

Su atento buril también produjo dos retratos de Solimán el Magnífico. El primero de ellos se basa en un dibujo de 1559, y representa al Sultán según las formas propias del retrato nórdico: de tres cuartos y carente de toda idealización, al mostrar al gobernante ya anciano, con el rostro surcado por arrugas pero con la mirada penetrante, aún plena de ambición. El soberano se recorta sobre un fondo

66 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 302-303.

67 García, «Entre el miedo y la curiosidad», 243-246; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, .298-299; Silver, «Europe's Turkish Nemesis», 251-254.



Fig.2.11. Melchior Lorich: *Jenízaro*, 1581, estampa; British Museum, Londres, inv. 1871, 0812.4608.

neutro, y la información aportada por su misma y directa apariencia física se complementa con una inscripción inferior, a modo de friso, en árabe y latín (1574, xilografía; British Museum, Londres, inv.1848, 1125.22). En el segundo grabado el todopoderoso gobernante se retrata de cuerpo entero, vestido con ricos ropajes y alto turbante similar al de la estampa anterior. Aparece ante una monumental puerta por la que cruza un elefante armado y dirigido por dos abanderados, uno portando el estandarte de la Media Luna. A través del arco de medio punto se vislumbra la mezquita de Sülemaniye, encargo del mismo Solimán. Probablemente la magnificencia de la construcción deslumbró al artista nórdico, pues además de esta cita visual también le dedicó una estampa exclusiva, donde el grandioso complejo diseñado por Sinán se recorta ante un cielo tormentoso (1574, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1848, 1125.24)⁶⁸.

La comisión de obras por parte de la Corte otomana, mítica por sus riquezas, también se extendió al campo de las artes suntuarias. El más importante de estos encargos fue, sin duda, la cuádruple corona forjada en Venecia por los orfebres Luigi y Marco Caorlini. Tras ser expuesta en el Palacio Ducal, sus creadores se trasladaron en 1532 para entregarla en persona al señor de los turcos, en compañía del comerciante de joyas Vincenzo Levriero. La pieza, además, se enmarcaba en un conjunto mayor encargado a distintos artistas ya que, según dejó escrito Marino Sanuto «Este casco ha de enviarse junto a una silla de montar y a un paño para la silla tachonados de joyas, ordenados por otra asociación comercial. Estos se estiman asimismo en unos cien mil ducados»⁶⁹.

La excepcionalidad de la pieza, tanto por su diseño exótico, calidad de materiales y costo –fue tasada en ciento cuarenta y cuatro mil ducados– propició que se reprodujese en dos estampas donde se retrata a Solimán con la cabeza

68 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 298-300.

69 Necipoglu, «Solimán el Magnífico y la representación», 47.

cubierta por la singular joya, una de ellas anónima (c.1535, xilografía; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 42.41.1.) y la otra debida a Agostino Veneziano (1535, xilografía; British Museum, Londres, 1859, 0806. 307). La complejidad de su diseño se puede vincular con distintos referentes visuales como los cascos romanos o los que solía portar Alejandro Magno en las miniaturas medievales; el vínculo más claro, no obstante, es la tiara papal, pero superándola con una corona más: con ello se buscaba evidenciar su preeminencia sobre el papa y el emperador ya que, como califa, Solimán el Magnífico integraba en sí mismo la condición de líder político y también espiritual de la comunidad islámica.

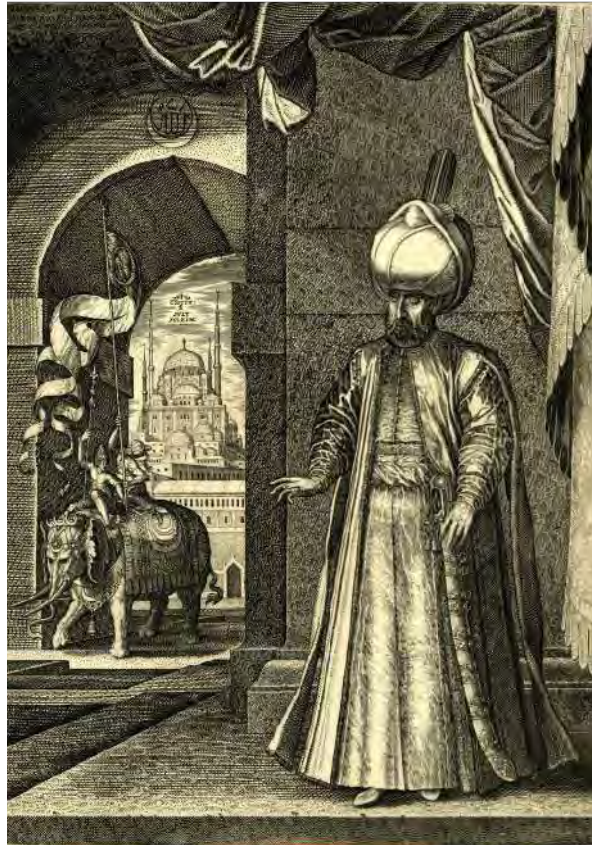


Fig.2.12. Melchior Lorich: *Solimán el Magnífico ante Santa Sofía*, 1574, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1848, 1125.24. (P26)

Ya hemos explicado como el gran ideólogo de esta política visual sincrética dotada de fuertes vínculos con el arte europeo del momento fue el gran visir Ibrahim Pachá, quien ocupó el cargo de primer ministro entre 1523 y 1536 cuando, tras caer en desgracia, fue ejecutado. Según Necipoglu, a partir de este momento Solimán fue entrando en un momento de creciente religiosidad que propició la entrada en el gobierno de sectores más conservadores, defensores de unas posturas más austeras e incluso iconoclastas. Con ello finalizaba esta etapa de hibridación y se fijaba una barrera cultural clara, acentuando la «alteridad» de cada uno de los espacios en disputa. Pero aún faltaba para que llegase este momento y, como veremos, la rica pieza acompañó al Sultán en su campaña danubiana de 1532, por lo que también aparecía como un claro desafío artístico y simbólico a su oponente, el César Habsburgo⁷⁰.

Este tipo de obras deben entenderse, pues, como un capítulo más, de carácter cultural, simbólico y artístico, en la intensa rivalidad entre Estambul y la Casa de Austria. La razón última de esta tensión era la lucha por el dominio universal, por saber quién de los dos, Solimán el Magnífico o Carlos V, debía convertirse en el único y verdadero señor del mundo. Y la disputa no tardaría en estallar.

⁷⁰ Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 300-302.

2.2.3. DE BELGRADO (1521) AL DESASTRE DE MOHÁCS (1526): LA VISIÓN DE UN ENEMIGO IMPARABLE

Entre los territorios de ambos contendientes se situaba, en el área danubiana, el reino de Hungría. Durante la segunda mitad del siglo XV dicho estado había vivido una época de esplendor político y cultural gracias al gobierno del rey Matías Corvino quien, como hemos visto, llegó a disputar la supremacía en la zona al mismo Maximiliano I. La corona magiar abarcaba un espacio mucho mayor al del actual estado húngaro, que comprendía también Bohemia, zonas de Rumanía y de los Balcanes. Desde hacía tiempo, además, actuaba como líder de los estados cristianos ante la creciente amenaza turca. De esta forma, ante la llamada a la Cruzada por parte de Urbano V el reino de san Andrés se puso al frente de una gran coalición junto a Serbia, Bosnia y Valaquia, finalmente vencida en Maritza (1363). Posteriormente su rey y futuro emperador Segismundo de Luxemburgo encabezó un nuevo ejército con caballeros de toda Europa, sufriendo un terrible descalabro en Nicópolis (1396); allí cayó prisionero Juan sin Miedo de Borgoña, de forma que probablemente la voluntad por reparar el honor familiar favoreció la creación de la orden del Toisón de Oro por su hijo Felipe el Bueno en 1430⁷¹.

No debe extrañarnos, pues, que Hungría fuera vista como el gran baluarte frente al Turco. Ya en el siglo XIII, durante el reinado de Béla IV, el papado llamó al reino magiar *Athleta Christi*, título repetido posteriormente por otros intelectuales como Enea Silvio Piccolomini. En 1526, en vísperas del desastre de Mohács, Johannes Cuspinianus aún alababa el papel de Hungría como antemural de la Cristiandad: «*Hungari, quorum regnum antemurale, et Christianitatis clypeus vulgo appellatur*». No obstante la fe depositada en su fortaleza, distintos intelectuales ya venían advirtiendo del creciente peligro que se cernía sobre el país, como Ulrico de Hutten en su *Ad Principes Germanos ut Bellum Turcis inferat*, donde clamaba por la unión de Alemania (Augsburgo, 1518).

Y es que los otomanos veían claramente en el territorio dominado desde Buda su área de expansión natural, al entender que el Danubio era la puerta de entrada hacia Europa. Como respuesta, Hungría desarrolló, además de acciones armadas, una política de creación de «estados tapón» —Bulgaria, Valaquia, Moldavia, Albania, Serbia, Bosnia—que resistieron hasta 1460. A partir de este momento, y ya con frontera directa, se erigió una red de castillos fronterizos organizados a partir de Belgrado, ciudad-fortaleza ubicada en la confluencia de los ríos Save y Danubio considerada la llave de los Balcanes⁷².

71 Fernando Checa y Joaquín Martínez Correcher, eds., *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011).

72 Tibor Martí, «*Antemurale Christianitatis*. En Europa Central: la frontera húngara y croata de la monarquía de los

En 1520 Solimán el Magnífico llegaba al trono de Estambul, y de forma inmediata se marcó como objetivo la conquista de Hungría. El recién nombrado Sultán envió un embajador a Luís II ofreciéndole la paz a cambio de un tributo anual: como respuesta se le cortó la nariz y las orejas. Solimán ya tenía excusa para volcar toda su furia sobre el territorio magiar, y para ello era necesario en primer lugar tomar Belgrado. Como hemos visto, la ciudad había resistido en 1456 un primer asedio gracias a la dirección de János Hunyadi y la ayuda de miles de campesinos de los alrededores, liderados por el predicador franciscano Juan de Capistrano. Pero ahora la situación era muy distinta: Hungría ya no estaba dirigida férreamente por Hunyadi o Corvino, sino por el inexperto y cuestionado monarca Jagellón; sus antecesores habían creado el poderoso «Ejército Negro», treinta mil mercenarios pagados a tiempo completo, disciplinados, veteranos en combate y dotados de fuerte armamento –uno de cada cinco portaba arcabuz, proporción inusual a finales del siglo XV–, capaces de aplastar a los otomanos en distintas batallas como en Kenyérmezó (1479). Tampoco nada quedaba ya de esta eficaz fuerza de combate, al disolverse en 1492 por problemas económicos...

Así pues, cuando tras conquistar el estratégico castillo de Sábac Solimán el Magnífico llegó ante las murallas de Belgrado al frente de sesenta y cinco mil hombres, apenas unos setecientos soldados guardaban sus baluartes. Después de un mes de intenso bombardeo la ciudad fue tomada al asalto el 29 de agosto de 1521, no habiendo compasión para sus habitantes. Años más tarde, un embajador reflexionaba acerca de la trascendencia del hecho, entendiéndolo que

*La caída de Belgrado fue el origen de los dramáticos acontecimientos que se tragaron a Hungría. Llevó a la muerte del rey Luís, la captura de Buda, la ocupación de Transilvania, la ruina de un reino floreciente, y aterrorizó a las naciones vecinas que podían sufrir el mismo destino*⁷³.

La terrible noticia recorrió Europa como un reguero de pólvora, resultando clave la difusión mediante la imprenta de panfletos y relaciones, en ocasiones dotadas de xilografías. Buen ejemplo de estas imágenes inmediatas es la estampa atribuida a Wolfgang Reisch. En ella la urbe de Belgrado aparece con gran verismo, bajo la sombra de un poderoso castillo de altas torres y murallas almenadas ubicado sobre un espolón rocoso que controla el río. La corriente, llena de juncos y vegetación acuática, es cruzada por las barcas de los soldados turcos; reconocibles por sus turbantes, portan con ellos cañones, lanzas y armamento diverso (1522, xilografía; Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, inv. 41)⁷⁴.

Habsburgo», en García, Quirós y Bravo, *Antemurales de la fe*, 181.

⁷³ Martínez, *La guerra del Turco*, 50.

⁷⁴ Romhányi, Spekner y Rethelyi, *Mary of Hungary*, 243.



Fig.2.13. Taller de Jorg Breu el Joven: *Asedio de Belgrado*, 1559, miniatura sobre pergamino, en Clemens Jäger: *Ehrenspiegel des Hauses Österreich*, libro VII; Biblioteca de la Universidad de Baviera, Múnich.

Esta imagen sirvió de base para una representación posterior del asedio, en forma de miniatura, presente en el libro *Espejo honorario de la casa de Austria* (Jorg Breu el Joven, 1559, miniatura sobre pergamino, en Clemens Jäger: *Ehrenspiegel des Hauses Österreich* libro VII; Biblioteca de la Universidad de Baviera, Múnich). Se trata de una historia del linaje desde la época de Federico III comisionada por el importante banquero Johann Jakob Fugger, miembro de una familia de prestamistas cercana a los Habsburgo. El texto se debe al intelectual Clemens Jäger, y su rico comitente no reparó en gastos haciendo una edición de gran lujo, con ricas ilustraciones vinculadas al taller de Jorg Breu el Joven. Algunas son incluso a doble página —como la que nos ocupa—, en la que se asiste al asalto definitivo sobre Belgrado. Dicho enclave se representa en un punto estratégico, una fuerte loma capaz de dominar el punto en que el Save se une con el Danubio. Fuertes murallas protegen tanto la parte baja como el gran reducto superior de la ciudad; en la escena se recorta sobre un verista paisaje, destacando las fortificaciones de los alrededores incendiadas por el furor turco. El ataque, masivo, se produce desde el río mediante barcas artilladas, y también desde tierra. Podemos ver a la derecha el campamento de Solimán el Magnífico con los cañones y los morteros abriendo fuego incesantemente, buscando batir las murallas y proteger el avance de las legiones de jenízaros; éstos se lanzan a caballo con sus enhiestas lanzas hacia las puertas y murallas, que sobrepasan con escalas: la suerte de Belgrado estaba echada.

El cerco otomano propició la impresión de llamadas de auxilio, generalmente poemas o relatos breves donde se incidía en la devastación provocada. Destaca en este sentido el texto anónimo titulado *Ain Ermanung wider die Türken, und wie sy die Christen durchechtent. Im Land Ungern* (Museo Nacional de Hungría, Budapest, sign. 39)⁷⁵. Fue publicado en Augsburgo, en la imprenta de Heinrich Steiner. Este editor solía cuidar sus impresiones, encargando a algún artista de la ciudad —Hans Burgkmair, Hans Schäuffelin o Daniel Hopfer— ilustraciones para las portadas. Quizá al buril de alguno de ellos se deba la xilografía presente en este caso: en ella vemos a un grupo de cristianos —hombres, mujeres y niños— capturados como esclavos por los hombres de Solimán, quienes cabalgan tras ellos portando animales tomados como botín. Este tipo de imágenes, más allá de su correcta calidad, son importantes al abrir el género de «atrocidades turcas», tan exitoso en la década de 1530.

El 10 de septiembre de 1521, desde los restos aún humeantes de su última conquista, Solimán escribía una carta al Gran Maestre de los caballeros de San Juan, Philip de l'Isle Adam, señor de Rodas. En la carta el Sultán narraba la caída de Belgrado y se regodeaba de su gran poder; para un veterano como el guerrero hospitalario aquellas líneas no podían entenderse más que como un ultimátum. La principal isla del Dodecaneso era el último enclave cruzado que quedaba en el Mediterráneo oriental, y se encontraba muy cerca de las costas anatólicas —a unos diecisiete kilómetros, es decir, dos horas de navegación—⁷⁶. Tras ser expulsados de Acre en 1291 los sanjuanistas la habían tomado al asalto en 1307 para crear un bastión avanzado de la Cristiandad, volcando en sus defensas todos los conocimientos en poliorcética desarrollados en Tierra Santa. Desde allí sus galeras asaltaban constantemente los barcos y posiciones musulmanas combinando el fervor religioso, el ideal cruzado y la rapiña pirata. Sólo en 1512, por ejemplo, fueron apresados dieciocho transportes de grano con dirección a Estambul, doblándose como consecuencia el precio de tan necesario alimento.

La presencia y acciones de los hospitalarios humillaban a Solimán al poner en alerta constante la ruta comercial entre su capital y las provincias de Siria y Egipto, conquistadas por su padre Selim I. Tras ocupar Belgrado su primera decisión fue, pues, expulsar a los guerreros-monje de sus seguras posiciones en Rodas, aquel «nido de avispa de los piratas idólatras» en palabras del mencionado Selim I⁷⁷. En 1480 un primer intento de conquista había fracasado, pero ahora el joven y enérgico Sultán no iba a permitir un nuevo revés. Como consecuencia, en el verano de 1522 una gigantesca flota llegaba a la isla, tan grande que tardó dos semanas en transportar y desembarcar completamente los pertrechos. El 28 de julio arribaría el mismo Solimán, poniéndose al frente de un ejército que según algunos cronistas,

⁷⁵ Romhanyi, Spekner y Rethelyi, *Mary of Hungary*, 244.

⁷⁶ Crowley, *Imperios del Mar*, 27-30.

⁷⁷ Carlos Canales y Miguel del Rey, *Los halcones del mar. La orden de Malta* (Madrid: Edaf, 2013), 131-142.

llegaba a la cifra –probablemente exagerada– de doscientos mil guerreros. Tras seis meses de bombardeo y asaltos, los apenas seiscientos caballeros y cinco mil soldados locales aceptaron rendirse. Al firmar la capitulación, en diciembre de 1522, más de cincuenta mil asaltantes habían muerto, pero el señor de la Sublime Puerta había logrado una nueva victoria incrementando su creciente y terrible prestigio ante los ojos de Europa. Las crónicas de la época narran como el día de Navidad unos jenizaros profanaban varias iglesias en la isla, al tiempo que el papa León X celebraba la misa en la basílica de San Pedro. Una piedra de la cornisa cayó a los pies del pontífice, como una señal divina advirtiendo del derrumbe de las defensas de Rodas: los cerrojos de la Cristiandad iban cayendo uno tras otro⁷⁸.

Un mundo cristiano, además, completamente dividido. Indiscutiblemente entre los grandes logros estratégicos de Solimán el Magnífico destaca la firma con Francia de una serie de pactos destinados a constituir un frente contrario a Carlos V, con la ventaja añadida de fracturar internamente a Europa. Francisco I venía realizando un acercamiento paulatino hacia los turcos desde 1519, tras perder el título imperial; no dudó, de esta forma, en alentar durante dicho año la rebelión morisca de Granada, o en invitar a los piratas tunecinos a atacar Nápoles en 1524. Pero el hecho que representó un salto exponencial en estas relaciones fue la debacle de Pavía y su consiguiente prisión. Como hemos visto, tras su derrota los Valois desarrollaron una intensa campaña diplomática encaminada a forjar una gran alianza anti-habsbúrgica; el resultado fue la Liga Clementina o de Cognac (1526). Pero Francisco I fue más allá, estableciendo contactos formales con Estambul. Las gestiones –conducidas por el antiguo comunero español Antonio Rincón y el noble croata Jan Frangipani– concluyeron con la firma de un tratado de acción conjunta, destinada a atacar a Carlos V por todos los frentes; según transcribe Robert J. Knecht, el Rey Cristianísimo declaró a un embajador veneciano que

No puedo negar que me agrada ver a un poderoso Turco y cuán dispuesto está a emprender la guerra, no por él mismo ya que es un infiel y nosotros somos cristianos, sino por debilitar el poder del Emperador, por obligarle a contraer altos gastos y por tranquilizar a los demás gobiernos ante un enemigo tan fuerte⁷⁹.

Aquella «Impía alianza», como se llegaría a tachar al acuerdo entre Solimán el Magnífico y los Valois, realmente representaba un cambio mayúsculo en la política europea: los turcos no eran ya un peligro común al que afrontar conjuntamente, con el que alcanzar cualquier acuerdo sería algo sacrílego, sino un actor más en el juego de rivalidades entre los distintos monarcas. Francisco I abrió con ello la puerta, además, a pactos futuros como los firmados por los otomanos con los protestantes alemanes⁸⁰.

78 Crowley, *Imperios del Mar*, 48.

79 Robert J. Knecht, *Un prince à la Renaissance. François Ier et son royaume* (París: Fayard, 1998), 293-294.

80 Fernández, *Carlos V. El César*, 345-347.

Y la nueva ofensiva encabezada por Solimán el Magnífico sobre Centroeuropa no se hizo esperar: en primavera de 1526 abandonaba Estambul al frente de un inmenso ejército de unos cien mil combatientes y un tren artillero de trescientas piezas. Aprovechando como base la recién tomada Belgrado, desde allí avanzó hacia Buda. El 18 de julio se rendía Peterwarden, sobre el Danubio; pocos días más tarde los turcos entraban en la fortaleza de Esseg. Desde sus almenas Solimán podía contemplar la inmensidad de la llanura húngara, abierta ante él.

En la corte imperial las noticias fueron recibidas con preocupación. Carlos V era plenamente consciente de que Hungría había sido el valladar capaz de proteger hasta el momento a Austria. De las tres grandes ciudades del Danubio, Budapest ya era turca; si Solimán conseguía entrar en Buda, sólo doscientos cincuenta kilómetros lo separarían de Viena, capital imperial. Los encargados de enfrentarse a tan sombrío destino eran, además, su hermana María y su cuñado, el rey Luís II.

El joven soberano magiar convocó a todas las fuerzas disponibles pero, deseoso de entrar en combate, no esperó a los refuerzos que venían desde Transilvania —enviados por el *voivoda* Jan Zapolya—, y Serbia; de hecho, cuando salió de Buda hacia el sur contaba con menos de treinta mil hombres. El choque entre los dos ejércitos se produjo el 29 de agosto de 1526 en Mohács, en un llano donde se alternaban zonas pantanosas y firmes. Luís II mandó cargar a su caballería buscando romper el frente otomano y capturar a Solimán el Magnífico. El abrumador fuego de la artillería y los mosquetes turcos frenaron su avance, lanzando después los jenízaros un ataque demoledor. Las tropas húngaras huyeron en desbandada, con la consiguiente masacre: más de veinte mil soldados murieron, entre ellos el mismo soberano magiar. Después se decapitó a dos mil prisioneros —que incluían a siete obispos—, levantando con sus cabezas un horroroso montículo⁸¹.

Los cronistas de la época, conscientes de la transcendencia del hecho, narraron la trágica jornada en sus escritos. Así, el turco Kemal Pasha Zadh explicó como Luís II «consumido por el hierro de la vergüenza, se precipitó con su caballo y sus armas en el río donde engrosaba el número de los que debían perecer por el agua y la llama»⁸². El historiador italiano Paolo Giovio también relata la muerte del soberano magiar: «Pues siendo los ungaros vencidos y muertos en Mugacio (sic) y su Rey con tan maldito genero de muerte y tan cruel como fue ahogarse en un lago lleno de lodo»⁸³. El humanista, historiador y prelado florentino mostró gran interés por la amenaza otomana, como muestra su estudio *Commentario de le cose de'Turchi de 1531*. En su obra más conocida, la tan relevante crónica *Pauli Jovii historiarum sui*

81 Fernández, *Carlos V. El César*, 347-349; Sáez, *El sitio de Viena*, 14-16

82 Martínez, *La guerra del Turco*, 47.

83 Paolo Giovio, *Pauli Jovii Historiarum sui temporis* (Florencia: Torrentino, 1550). Fue traducido muy pronto al español por Gaspar de Baeza, publicándose en 1562-1563 por la imprenta de Andrea de Portonariis, de Salamanca. La edición que seguimos aquí en Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/10310. fol. XLVIr.

temporis —Floencia: Torrentino, 1550—, dedica un importante número de páginas a describir las acciones turcas en Hungría; de hecho, ya al inicio del capítulo XX explica su interés por advertir a toda la Cristiandad del temible peligro que crecía desde el Bósforo:

*Volveré a contar lo de Solyman gran Turco [...] por que los Reyes Christianos pensando y ponderando en quanta manera se aya esta gran bestia (por su grandissimo imperio y riquezas) de temer y mirando estos peligros, en algun tiempo tomen consejo bueno para la salud de todos*⁸⁴.

La caída de Hungría fue recogida por otros intelectuales de la época en sus escritos, como Juan Luís Vives. Su *Europae dissidiis et bello turcico* (1526) es un diálogo en el que un interlocutor —llamado Polipragmon— refiere ante Minos y su corte infernal la situación de una Europa desgarrada por las discordias entre sus príncipes, que se focalizaban en Italia. La gran preocupación del humanista era, no obstante, subrayar cómo dichas rivalidades estaban alimentando el poder otomano, culminando Poligmanon su relato con la invasión de Hungría y la muerte de Luís II. En el debate también participa Tiresias, quien apela a Carlos V y Francisco I a que superen su rivalidad y fortalezcan Alemania para frenar el avance turco. También el humanista Johan Speisshaimer —*Johannes Cuspinianus*— publicó un lamento u oración acerca de los dramáticos hechos⁸⁵. Latinista en la corte de Maximiliano I, participó como diplomático en las negociaciones de Viena en 1515 conducentes al matrimonio Habsburgo— Jagellón. Su conocimiento de la política, el territorio y la historia le llevaron a emprender una descripción del territorio bajo el título *Austria, sive Commentarius de rebus Austriae* —no terminado— y un mapa de Hungría, editado en 1528 por Georg Tannstetter y Petrus Apianus; interesado por la problemática turca, también escribió *De Turcarum origine, religione et tyrannide*.

Además de en la literatura, el choque bélico también tuvo consecuencias en el campo de las artes plásticas. Quizá la más conocida sea la medalla atribuida a Christoph Füssl, en la que se reproducen los retratos de los soberanos húngaros y una imagen de la batalla de Mohács (1531-5, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 2641bss). En el anverso aparecen afrontados, de tres cuartos en perfil, María y Luís II de Hungría. Lucen largos cabellos, sombreros y ricos vestidos; el soberano porta, además, el collar del Toisón de Oro, evidencia de su lazo con los Habsburgo. Como fondo se aprecia un roleo vegetal que se extiende desde una hoja de acacia, símbolo de muerte y, por tanto, referencia a la caída en combate del rey. Para aclarar el simbolismo político de la pieza la escena se complementa en su parte inferior con una inscripción explicativa de los hechos representados. En el reverso aparece una

84 Gioio, *Historiarum sui temporis*, XLVIr.

85 Johan Speisshaimer, *Oratio protreptica ad Sacri. Ro Inp. Principes et proceres ut bellum suspiciant contra Turcum cum descriptione conflictus nuper in Hungaria facti, quo perijt Rex Hungariae Ludovicus* (Viena: Joannes Singrenius, 1526). Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 5905.

imagen que —según reza la inscripción latina— corresponde a la batalla de Mohács. Su parte derecha representa a la caballería pesada magiar, encabezada por su monarca. Luís II porta arnés de guerra completo y monta un poderoso caballo, en cuya gualdrapa se reconocen los escudos de Polonia, Hungría y Bohemia. En el suelo aparecen varios cuerpos muertos, evidenciando el fracaso de su carga; contra ellos se dirige una masa de jinetes turcos, reconocibles por sus tocados y el armamento ligero: arcos, lanzas y escudos cortados en diagonal similares a los portados por los húsares magiarios. En la parte superior se disponen los auténticos responsables de la victoria otomana: los cañones, capaces de diezmar a la valiente vanguardia magiar antes incluso del choque con los jenízaros⁸⁶.



Fig.2.14. Christoph Füssl: *Medalla conmemorativa de la batalla de Mohács*, 1531-5, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 2641bss.

La batalla también fue representada, años más tarde, en el ya referido libro *Espejo honorario de la casa de Austria* (1559, miniatura sobre pergamino; Biblioteca de la Universidad de Baviera, Múnich). Al igual que en el caso del asedio de Belgrado, nos encontramos aquí ante una colorida miniatura a página doble, probablemente debida al taller de Jorg Breu el Joven. La escena se resuelve a partir de los clichés propios de la representación bélica que se habían ido forjando durante las décadas anteriores. De esta forma la perspectiva es muy alta, permitiendo recoger el amplio llano en que aconteció la batalla de Mohács; un gran río al fondo —el Broza— sustituye a los pantanales y pequeñas corrientes que configuraron el escenario bélico real. En este dilatado espacio se disponen los cuadros de guerreros, avanzando unos hacia otros. El artista prestó especial atención a la representación realista de los distintos tipos de soldados presentes. Así, el ejército húngaro está formado preferentemente por caballería pesada, asistida por otros grupos de jinetes ligeros —húsares— e infantes ataviados como lansquenets. Los hombres de Solimán, por su parte, se identifican por los estandartes con la Media Luna y sus equipos orientales; se representa también su elevada capacidad de fuego artillero, evidente en el centro de la composición, así como el mayor número de hombres del ejército otomano, capaces de rodear a las tropas de Luís II asaltando su campamento.

⁸⁶ Portús, *El linaje del Emperador*, 186-187; Rauch, *Dracula*, 88-89; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 403.



Fig.2.15. Taller de Jorg Breu el Joven: *Batalla de Mohács*, 1559, miniatura sobre pergamino, en Clemens Jäger: *Ehrenspiegel des Hauses Österreich* libro VII; Biblioteca de la Universidad de Baviera, Múnich.

Más allá de las representaciones estrictas de la batalla, la invasión otomana de Hungría propició otros tipos de imágenes, sacando máximo partido al formato de la estampa. Es interesante, por ejemplo, la proliferación de imágenes protagonizadas por Solimán el Magnífico en el marco de la campaña. Es el caso de las dobles efigies —en grabados distintos— de Luís II de Hungría y de su rival, el Sultán, debidas al anónimo *Monogramista AA* (xilografías; Albertina, Viena, inv. 1962/1174 y 1176). Ambos aparecen de riguroso perfil y tres cuartos, con vestimenta civil —el soberano húngaro con tocado y pelliza; el otomano con el alto turbante tan tradicional en su imagen—, acompañados en la parte inferior por un texto identificativo en caracteres y lengua latina. Sobre el primero parece, además, una cartela con filacterias y la fecha «1526»; sobre el segundo, una inscripción en letras árabes. Aunque no coincida plenamente el diseño de los grabados, es evidente la voluntad del artista por dar a conocer al público de la época la efigie de los dos contendientes, desafiantes y orgullosos, dispuestos a batirse en un duelo tan desequilibrado en la práctica⁸⁷. La figura de Solimán se repitió en muchas otras impresiones de calidad más baja, como el anónimo retrato enmarcado en un clipeo circular presente en la portada de una de las abundantes relaciones del acontecimiento bélico, hoy en la Biblioteca Nacional austríaca (1526, xilografía,

⁸⁷ Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 402.

en Anónimo (autor) y Heinrich Steiner (editor): *Das ist ein Anschlag eyns zugs wider die Türckenn, Vnnd alle die wyder den Christenlichen Glawbenn seyndt*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 20. Dd. 678)

Especialmente importante resulta el conjunto de estampas elaborado por Daniel Hopper y Jan Swart de Groningen, donde se representa el avance de Solimán el Magnífico y su cortejo (1526-1536, cinco xilografías; Staatsgalerie, Stuttgart, inv. A-2785-2789). Impresa en Amberes por Willem Liefrinck, se trata de la serie gráfica más antigua conocida de este tipo, después repetido por otros artistas como Erhard Schön (*Avance del Turco*, 1532, xilografía en tres tacos; British Museum, Londres, inv. V 1849-10-31-255). Sin duda para su concepción fueron importantes las

noticias y panfletos que informaban de la invasión otomana pero, desde un punto de vista artístico, probablemente influyera la estancia durante varios años de Jan Swart en Venecia. En la Serenísima artistas como Bellini habían realizado representaciones de ricas ceremonias con tipos orientales, aunque aquí la apariencia festiva es sustituida por una amenaza latente. Las cinco xilografías conforman una cabalgata que avanza al ritmo marcado por los tres trompeteros que la anteceden. Hopper señaló con un numeral cada una de las estampas dejando claro así el orden de los distintos guerreros, representados con gran detallismo y atención casi antropológica. Tras los músicos avanzan tres jinetes mamelucos, abriendo paso a Solimán el Magnífico. El Sultán centra la composición, montado sobre un brioso corcel de rico aparejo. Representado de perfil, porta una larga túnica y turbante; sobre su hombro, y en actitud desafiante, descansa un sable desenfundado. La imagen se completa, además, con la escolta de un infante armado con lanza. Las dos estampas siguientes cierran el conjunto; en ellas aparecen, de tres en tres, jinetes con arcos y lanceros árabes⁸⁸.



Fig.2.16. Daniel Hopper y Jan Swart von Groningen: *Solimán y su cortejo*, 1526-1536, cinco xilografías; Staatsgalerie, Stuttgart, inv. A.2785-2789.

⁸⁸ Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 220-221; Christof Metzger, *Daniel Hopper. Ein Augsburger Meister der Renaissance* (Múnich: Staatlichen Grapischen Sammlung, 2009), 172-175; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 414-415.

Tras la victoria de Mohács la comitiva de guerreros liderada por Solimán el Magnífico entró prácticamente sin oposición en Buda, desatando una orgía de sangre y fuego; los cronistas turcos se regodearon en ello, como es el caso de Kemal-Pasha-Zadh:

También en esta ciudad se derramó el río del poder del sultán y el fuego de la cólera de su heroico séquito ardió también en este país. Las casas y los palacios de aquella floreciente ciudad se convirtieron en colinas de ceniza y polvo; las ciudades y las graciosas aldeas situadas en ambos márgenes del Danubio fueron destruidas y quemadas por el torrente de violencia del ejército, despiadado en su venganza, y no se vio ya hogar alguno donde alguien atizara el fuego [...] Los esplendidos palacios, colmados de ricos tesoros como cofres de recién casados, los monasterios e iglesias, adornados y rebosantes de objetos ofrendados por los malvados infieles quedaron vacíos como estuches de guitarra, como bolso de pordiosero⁸⁹.

El horror desatado por Solimán, quien tras su victoria se proclamó «Soberano de todos los soberanos, príncipe de todos los príncipes y sombra de Dios sobre los dos mundos», también es narrado con gran viveza por la pluma de Giovio:

El vencedor Solyman se fue derechamente a Buda [...] Allí le fueron traídas siete cabezas, llenas de sangre de los grandes señores y Obispos que allí murieron: las quales mirándolas Solyman, torciendo un poco el rostro, parecía burlarse dellas, como los capitanes del Turco disimuladamente por causa de hacer mayor honra al gran Turco, havian puesto cada una de las cabezas en unos grados de madera con la cerviz inclinada, las manos derechas puestas a sus pechos y nombrado a cada uno por su nombre los saludavan, y por burlar, les nombravan papas diligentes⁹⁰.

Pero la brutalidad de los otomanos no se limitó a las élites civiles y religiosas de la capital, lamentando el historiador «la muerte de treynta mil ungaros martyres; los quales por defender su fe, fueron hechos pedaços de los Turcos, pecando por la única suerte de la guerra⁹¹». La crónica también narra, de forma muy interesante, el saqueo y la destrucción de los tesoros artísticos acumulados por Matías Corvino:

[Solimán] de allí quitó tres estatuas de antiguo artificio: las quales el rey Mathias Corvino, siendo muy amigo de toda virtud y gentileza, las mandó poner a la entrada de su real palacio. Estas representavan la primera a Hércules, con su maça toda llena de puntas. La segunda Apollo, que tañía, y la tercera Diana con su aljava y arco; las quales por memoria de y tropheo de la victoria de Ungría las mandó poner en Constantinopla, en el

89 Martínez, *La guerra del Turco*, 53.

90 Giovio, *Historiarum sui Tempori*, XLVIv.

91 Giovio, *Historiarum sui tempori*, XLVIv.

*Seraglio, en la parte donde corren los cavallos. También se llevó tres tiros de artillería de grandeza nunca vista, y de lavor muy trabajoso, como en cada parte tuviessen figuras y letras de plata, siendo puestas en el bronce, muy maravillosamente y con gran primor y artificio esculpidas: [...] Y también algunas columnas de bronce, de obra entretallada: las quales sostenuan los chapiteles de las puertas*⁹².

El clima de terror se extendió por toda Hungría, facilitando su difusión paneuropea los espeluznantes relatos reforzados con imágenes. En ellos, además de retratos individuales o en grupo, también aparecieron a nivel gráfico el tipo de estampas que podríamos llamar genéricamente como de «terror turco», y que tanto éxito tendrían en la década siguiente. Un buen ejemplo son los grabados que acompañan a una de las numerosas relaciones publicada por Heinrich Steiner (Anónimo: *Asalto de una aldea húngara y matanza de niños*, 1526, xilografías, en Anónimo (autor) y Heinrich Steiner (editor): *Hernach volgt des Blüthundts, der sych nennedt ein Türckischen Keiser, gethaten, so er vnd die seinen, nach eroberüg der schlacht, auff den xxvij. tag Augusti nechstuergangē geschehē, an vnsern mitbrüdern der Vngrischē lantschafften gätz vnmēschlich tribē hat, vñ noch teglichs tüt*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 2849). La imagen de la portada narra con todo detalle el asalto de un pueblo, con incendios, asesinatos, robos y violencia sobre los desvalidos civiles.



Fig.2. 17. Anónimo: *Asalto de una aldea húngara*, 1526, xilografías, en Anónimo (autor) y Heinrich Steiner (editor): *Hernach volgt des Blüthundts, der sych nennedt ein Türckischen Keiser*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 2849.

⁹² Giovio, *Historiarum sui temporis*, XLVIv.

La segunda xilografía —en el interior— pretende mostrar a tres turcos asesinando niños, pero su apariencia similar a soldados *all'antica* nos recuerda visualmente a una bíblica «Matanza de los inocentes». De hecho, la misma estampa acompañaba el séptimo capítulo de la *Prognosticatio* de Lichtenberger, texto profético que refiere el asesinato de lactantes en el sur de Alemania durante el reinado de Maximiliano I, y quizá tuviera su origen en alguna tirada anterior de la Biblia (Jorg Breu: *Matanza de los Inocentes*, 1526, xilografía, en Johannes Lichtenberger: *Practica und Prognosticatio*. Mainz: 1526; British Museum, Londres, sign. 1938, 0617.11.13). El hecho de reutilizar precisamente una estampa dedicada a este pasaje del Evangelio de San Mateo es prueba evidente del impacto que el ataque otomano provocó en la mentalidad de la época, donde los predicadores hacían una lectura escatológica y apocalíptica de la realidad contemporánea.



Fig.2.18. Anónimo: *Matanza de niños*, 1526, xilografías, en Anónimo (autor) y Heinrich Steiner (editor): *Hernach volgt des Blüthundts, der sych nennedt ein Türckischen Keiser*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 2849.

Estas imágenes se corresponden en gran medida, como estamos viendo, con las brutales descripciones escritas; no es difícil encontrar paralelismos entre estas escenas de devastación y la relación del saqueo del reino magiar que compone Paolo Giovio:

Estuvo el gran Turco en Buda cerca de veynte días: en el qual tiempo dio lugar a la natural crueldad de su gente: por que salieron diversas compañías de caballería, a correr y robar en las provincias más cercanas. Y corriendo una parte hasta Javarino, y la otra hasta el río Eibisco, toda aquella región con la no pensada y terrible correría, fue assi destruyda, que se dezia ser muertos por espada y presos por esclavos más de cinquenta mil personas entre pequeños y grandes, y entre hombres y mujeres⁹³.

Fernando de Habsburgo, archiduque de Austria y señor de los territorios patrimoniales de la familia desde inicios de la década, envió un jinete picando espuelas para advertir a Carlos V de la situación y pedirle socorro. El Emperador recibió las preocupantes noticias en Granada, en plena luna de miel tras su feliz matrimonio con Isabel de Portugal. Inmediatamente convocó al Consejo de Estado, tomándose un paquete de medidas: se informó al reino trasladando copias de los despachos emitidos por su hermano a las ciudades, nobleza y clero; fue aprobada también una ayuda de cien mil ducados y el envío de tropas desde Italia a Austria; así como la convocatoria de Cortes. Era necesario, además, llamar a las armas en defensa de la Cristiandad a los reyes de Inglaterra, Francia y Portugal. Pero la realidad es que, más allá del fervor popular ante la llamada de los predicadores a la Cruzada, la recepción fue bastante tibia: de los estados vecinos sólo se obtuvieron evasivas, y por lo que respecta a las Cortes de Castilla, el apoyo fue escaso. La nobleza estaba dispuesta a combatir, pero no a aceptar nuevos tributos; también las ciudades se excusaron recordando la existencia de pagos extraordinarios aún pendientes⁹⁴.

No es de extrañar, pues, que ante esta fría respuesta los acontecimientos centroeuropeos tuviesen un impacto visual y artístico prácticamente nulo en España. La familia Habsburgo, en cambio, sí que tuvo presente continuamente el recuerdo del reino perdido del Danubio: paradigma de ello son las excepcionales vidrieras de la catedral de Bruselas. A un lado aparecen los retratos orantes de Carlos V y su esposa; en el otro, María de Hungría y Luís II. Ambas parejas se enmarcan en monumentales arcos triunfales, destacando el César Carlos al representarse con toda la pompa imperial y con la escolta del mismo Carlomagno. Se configura de esta forma una de las más grandiosas exhibiciones del poder imperial carolino, resaltando además su ubicación en un contexto religioso (Bernard van Orley (diseño): *vidrieras con retratos de la familia imperial*, 1537, vidrio coloreado y metal; catedral de San Miguel y Santa Gúdula, Bruselas)⁹⁵.

93 Giovio, *Historiarum sui temporis*, XLVIv.

94 Fernández, *Carlos V. El César*, 350-360.

95 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 87-88 y 177; De Crombrughe, *De Sint-Michiels-en Sint-Goedelekathedraal*,



Fig.2.19. Bernard van Orley (diseño): *Vidrieras con retratos de la familia imperial*, 1537, vidriera, catedral de San Miguel y Santa Gúdula, Bruselas.

María de Hungría apostó por mantener un riguroso luto en sus retratos (Jan Cornelisz Vermeyen, c.1530-1540, óleo sobre tabla; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 1982.60.26), y sería la principal responsable de mantener la memoria de su difunto marido, caído heroicamente en circunstancias tan dramáticas. Durante toda su vida siguió encargando retratos póstumos de Luís II, como los óleos anónimos conservados en Budapest, de apariencia similar: el soberano aparece de tres cuartos parcialmente lateralizado con la mirada perdida fuera del cuadro, vestido ricamente y con el collar del Toisón de Oro al cuello (Anónimo flamenco o alemán, mediados del siglo XVI, óleo sobre tabla; Szépművészeti Muzeum, Budapest, inv. 77.6⁹⁶; y Anónimo, mediados del siglo XVI, óleo sobre tabla; Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, inv.

1391)⁹⁷. En ocasiones los protagonistas fueron la pareja real, como en los medallones circulares conservados en Viena y que se fechan en la segunda mitad de la década de 1530 (Anónimo: *Medallones con los retratos de Luís II y María de Hungría*, 1535-1540, madera; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 3826 y 3828)⁹⁸.

Pero el derrumbe de Hungría y la violenta muerte del monarca Jagellón no era únicamente un grave problema político: el trono de san Esteban quedaba vacante ,y dado su vínculo matrimonial ,el archiduque Fernando era aspirante claro. Se abría así la posibilidad de configurar una inmensa área de dominio Habsburgo en el Danubio, al sumar el territorio húngaro a la herencia austríaca. Y no iban a desaprovecharla.

96 Bahlcke y Dudeck, *Welt-Macht-Geist*; Romhanyi, Spekner y Rethelyi, *Mary of Hungary*, 169.

97 Romhanyi, Spekner y Rethelyi, *Mary of Hungary*, 239.

98Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 404.

2.3. VIENA EN JAQUE: EL CERCO DE 1529

2.3.1. EL AVANCE TURCO Y LA DEFENSA DE LA CIUDAD

Carlos V fue consciente, desde el mismo momento de su elección de las dificultades para gestionar el Sacro Imperio. El vasto territorio alemán era un avispero de tensiones religiosas y recelos políticos, amenazado además por la cercanía otomana. Esta situación propició que a principios de la década de 1520 confiase a su hermano Fernando dichos territorios, aunque siempre contando con la aprobación del cabeza de la dinastía para las decisiones relevantes. Como veremos, el César Carlos aprovechó la confirmación del enlace entre Ana Jagellón y Fernando I para ceder a éste el título archiducal en 1520, así como los distintos territorios patrimoniales de la zona austríaca entre 1521 y 1522.

En 1526 el vacío de poder dejado por la muerte de Luís II ofrecía a la familia una oportunidad de oro para convertirse en el linaje hegemónico en el área danubiana y, para Fernando, un espaldarazo a su ascendencia sobre el Imperio al alcanzar el título de rey. Como cuñado de Luís II, muerto sin herederos ni hermano varón, a finales de 1526 fue jurado rey de Bohemia. Sus pretensiones sobre Hungría se encontraron, en cambio, con un rival de importancia: el *voivoda* de Transilvania Jan Zapolya, señor de amplios territorios en la montañosa zona de los Cárpatos y muy respetado por la élite magiar; así pues, la Dieta nobiliaria reunida en Stuhlweissenburg elegía a este noble como nuevo soberano.

La respuesta de Fernando no se hizo esperar: además de la legitimidad dinástica contaba con el respaldo de sectores de las élites locales —Tomás Nádasdy, Pedro Perényi, Valentín Török, Juan Bornemisza— y, a nivel simbólico, controlaba la corona real de san Esteban, a buen recaudo en Bratislava. Estos hechos, unidos al impulso militar que le ofrecían sus nuevos dominios bohemios y la ayuda de Carlos V, le llevaron a lanzar una ofensiva bélica. Jan Zapolya debía abandonar sin oposición Buda el 15 de agosto de 1527 y, tras ser derrotado en Tokaj, refugiarse en la seguridad de su feudo transilvano. Así pues, Fernando de Habsburgo era coronado como rey de Hungría en Bratislava el 27 de noviembre de 1527, tal como narra Giovio:

El rey Fernando inclinándose casi todos los ungaros a él con el favor le havia dado la recebida victoria fue nombrado rey y con aquella misma antigua corona de oro que el mismo Perennio (varon de incierta fe, y por esto más prestamente vuelto a la obediencia) havia traydo fue coronado juntamente con su muger Anna la qual era hermana del rey Loys de Ungria, haviendo celebrado las ceremonias de solemne pompa en Alba real⁹⁹.

⁹⁹ Giovio, *Historiarum sui temporis*, XLVIIIr.

Consciente de la inestabilidad de su nuevo poder, el recién elegido monarca utilizó todos los instrumentos legitimadores a su alcance, y entre ellos la difusión de su nueva imagen regia. La apariencia del soberano se difundió de forma eficaz mediante estampas, como la diseñada por Erhard Schön en 1528 (xilografía; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. H 5782 K.53)¹⁰⁰. Otro instrumento adecuado para este fin eran las medallas, acuñando ejemplares como la que —atribuida a un orfebre alemán desconocido— retrata a Fernando de Habsburgo junto a su padre Felipe el Hermoso (1527-1530; plata fundida; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 210bss). En el anverso aparecen sus bustos escalonados, de perfil hacia la izquierda; ambos llevan sombrero plano, capa ceremonial y el Toisón de Oro. La presencia del padre y de un elemento de alto valor dinástico como el pinjante de la orden borgoñona pretendían aportar legitimidad al recién coronado Fernando, nuevo monarca de Bohemia y Hungría —como reza la inscripción exterior—¹⁰¹. La voluntad por mostrarse como garante de la estabilidad del reino también la encontramos en su monumental arnés para jinete y montura forjado en Augsburgo por las mismas fechas; su agresivo diseño se combina con una soberbia y rica decoración —tan del gusto de Fernando I—, con bandas estriadas y motivos heráldicos en cuya concepción participó Daniel Hopfer (Kolman Helmschmid; c.1526, acero, Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A349)¹⁰².

Este juego de poder entre los dos aspirantes al trono magiar era observado desde la distancia por Solimán el Magnífico. Tanto Fernando I como Jan Zapolya eran conscientes de que Estambul se había convertido en árbitro fundamental en el área danubiana, por lo que conseguir el respaldo del Sultán resultaba vital. El pretendiente transilvano había iniciado negociaciones infructuosas con Polonia, Francia y el papado, por lo que finalmente se vio obligado a enviar embajadores a la corte otomana. Su representante iba a ser Jerónimo Laszki, quien muy hábilmente consiguió la ayuda de Luis Aloysi Gritti, hijo del dux veneciano Andrea Gritti —prisionero en Estambul entre 1523 y 1538— y una griega. Así, a inicios de 1528 alcanzaban un acuerdo, según el cual el *voivoda* pasaba a ser rey de Hungría, aunque vasallo de Solimán el Magnífico, quien le ofrecería ayuda militar ante los Habsburgo. Entre tanto, los diplomáticos imperiales Juan Habordanez y Segismundo Weixelberger se dirigían también hacia el Bósforo llegando el 29 de mayo. Tras ser menospreciados durante meses, finalmente regresaron a Innsbruck en febrero de 1529 informando de su fracaso: Solimán no se avenía a negociar si no se abandonaba Hungría. La opinión del Sultán sobre el rey Habsburgo y su consecuente decisión era la siguiente:

El rey Fernando, que habiendo tomado el reyno extranjero [...] hacia de su pleito rey a Marte —Dios que era entre los gentiles de la guerra— y por estas

100 Seipel, *Kaiser Ferdinand I.*

101 Moreno y Rudolf, *Fernando I, un infante.*

102 Beaufort-Spontin y Pfaffenbichler, *Meisterwerke der Hofjagd-und Rüstammer*, 113; Gamber y Beaufort, *Katalog der Leibrüstammer. II Teil*, 222-223.

*causas no ser merecedor de su amistad, ni de las treguas y el estar y perseverar en el parecer de vengar muy bien la recibida injuria; y haver determinado después de denunciar la guerra volver otra vez en Ungria, y hazer aquella con tanta multitud que acometería al rey Fernando dentro Austria; y de Alemaña. Por lo qual en lugar de la amistad y treguas, le dijese, que le haría en la guerra toda la destruycion y daño que pudiesse*¹⁰³.

La amenaza de Solimán el Magnífico no tardaría en cumplirse: el 10 de abril de 1529 se abrían las puertas de Estambul liberando a un gigantesco ejército cercano a los ciento cincuenta mil integrantes. En opinión de los especialistas la expedición estaría formada por entre doce y quince mil jenízaros, las tropas profesionales y de élite del Imperio; alrededor de cincuenta mil *sipahi* o *timariotas* —cuerpos de caballería feudal no permanentes, generalmente protegidos por corazas y armados con arcos compuestos y cimitarras—; y más de treinta mil *akinci* o *basi-bozuk*, jinetes ligeros de carácter irregular. Se trataba de un contingente especializado en *razias* destructivas aprovechando la rapidez que les aportaba su equipo ligero, famoso por su colorido y extravagante diseño; ellos serían los principales responsables de sembrar el pánico entre la población civil y cortar las líneas de suministro del enemigo¹⁰⁴. El ejército se complementaba, además, con un potente tren artillero y era apoyado por un bagaje formado por miles de camellos y acémilas, además de una pequeña flota fluvial que debía remontar el Danubio. Generalmente estas cifras han sido exageradas por los cronistas cristianos, buscando con ello ampliar el mérito de la resistencia imperial. Así, por ejemplo, Santa Cruz narra como el Sultán:

*Determinó de venir sobre la ciudad de Viena, que es en el archiducado de Austria, pareciéndole que si aquella ciudad tomaba era señor de toda Hungría y de Alemania, y así vino sobre la dicha ciudad con más de 250.000 hombres de guerra, así de pie como de á caballo, y 800 carretas de artillería*¹⁰⁵.

Cuando la inmensa expedición turca llegó a Belgrado, su avance había resultado más lento de lo esperado. Las intensas lluvias hicieron los caminos prácticamente impracticables, destruyendo puentes y caminos al tiempo que muchos hombres y parte del bagaje se perdieron. El tiempo jugaba en contra de los turcos, pues si Viena era capaz de resistir y fuera necesario emprender un costoso asedio, el duro invierno centroeuropeo podía frustrar sus planes. Ante esta situación Solimán iba a tomar una decisión que se tornaría clave para la resolución de la campaña: abandonar las piezas artilleras más pesadas, necesarias para batir los muros de la capital imperial.

103 Giovio, *Historiarum sui temporis*, XLIXv.

104 Rhoads Murphey, *Ottoman Warfare 1500-1700* (Londres: University College London, 1999); Pfaffenbichler, Armeros, 35-39; Sáez, *El sitio de Viena*, 40-48; Mesuty Uyar y Edward J. Erickson, *A Military History of the Ottomans: from Osman to Atatürk* (Santa Bárbara: Praeger, 2009).

105 Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 5 vols. (Madrid: Blázquez y Beltrán, 1922-5).

A finales de junio los otomanos cruzaban los pasos serbios, llegando a Hungría. Allí, en un lugar tan emblemático como Mohács, se les unieron los seis mil hombres que había podido reunir Juan Zapolya, incrementando aún más el majestuoso contingente invasor. Ante su imparable avance «los de Buda espantados de miedo quasi todos se fueron de la ciudad [...]; assi que tomo Solyman la ciudad quasi vazia de gente, y mando combatir el castillo en el qual havia guarnición de tudescos»¹⁰⁶. Únicamente los mil soldados alemanes y húngaros del veterano capitán Thomas Nadasky resistieron en el reducto de la histórica capital magiar, sufriendo cuatro días de intenso bombardeo hasta que, finalmente, un motín condujo al encarcelamiento del comandante de la plaza y la rendición de sus defensores. Solimán, asqueado ante tal traición, «mandó que los matassen a todos». En opinión de Giovio esta medida respondía más al odio turco hacia los cristianos que al deseo de justicia del Sultán: «La qual cosa se podría tener por justa, si no fuesse el cruel y continuo aborrescimiento que el enemigo barbaro viene contra nuestra gente»¹⁰⁷.

El 14 de septiembre Jan Zapolya era coronado rey de Hungría, iniciando de nuevo el contingente otomano su carrera hacia el norte, prácticamente sin oposición. Los distintos enclaves iban cayendo uno tras otro. Funfkirchen y Stahlweissenburg se rindieron sin resistencia, Komorn y Raabs fueron abandonadas por sus guarniciones... Algunos puntos fuertes como Altenburg, Bruck an der Leitha o Wiener Neustadt resistieron heroicamente, pero en la práctica no representaban un escollo importante, por lo que fueron tomadas con presteza o directamente embolsadas en la cada vez más acelerada carrera hacia la capital¹⁰⁸. Para facilitar el progreso de las tropas turcas los escuadrones de *akinci* despejaban el camino sembrando el terror a su paso, «no hallando en parte alguna resistencia, haviendo passado a Viena, hizieron llorosas y tristes cabalgadas para los de la tierra, hasta Zince; assi que a cada passo quemavan las casas, poniendo gran temor en los de Viena»¹⁰⁹.

El avance de esta imponente fuerza militar llamó la atención de varios artistas, que dejaron constancia de ello. Destaca especialmente la *Carta mural de la campaña militar de Solimán el Magnífico contra Hungría y Viena* (Johann Haselberg von Reichenau y Christoph Zell, 1530, xilografía; Colección del conde de Leicester, Holkham Hall, Norfolk, General System of Geography, vol. X, n. 10), cuyo único ejemplar fue descubierto recientemente —en 2007— dentro de un atlas recopilatorio. Se trata de una gran estampa rectangular, de 98,5 x 62 centímetros, en cuya parte superior aparece una cartela explicativa —*DESCRIPTIO EXPEDITIONIS TVRCICAE CONTRA CHRISTIANOS ANNO DOMINI M.D.X.XIX. VIDELICET QVO APPARATV BELLICO QVANTISQVE*—, así como la personificación de los vientos y los escudos de los territorios representados. El resto de la imagen lo compone un gran mapa del Mediterráneo

106 Giovio, *Historiarum sui temporis*, Lr.

107 Giovio, *Historiarum sui temporis*, Lr.

108 Sáez, *El sitio de Viena*, 71-74.

109 Giovio, *Historiarum sui temporis*, Lv.

Oriental y Centroeuropa, con las ciudades y reyes indicados mediante representaciones figurativas. Gran parte de la cartografía se dedica al auténtico tema de la obra: la recreación del ejército turco como una larga procesión que, desde Estambul, avanza imparabile hacia Viena. Así, de las puertas abiertas de Constantinopla brota un torrente de camellos, cañones, carruajes, jinetes y lanceros, representados con gran diversidad y atento detallismo. Su destino –VIENNA– ocupa el centro recreada de forma verista: rodean a dicha ciudad el río, las murallas y se pueden identificar elementos concretos como la Puerta Carintia o la catedral. Los soldados imperiales defienden bravamente con sus mosquetes las brechas abiertas en los muros; por su parte, los asaltantes se acercan a los bastiones protegidos por los cañones que abren fuego desde los arrabales en llamas. Delante de la urbe está indicado el campamento otomano, donde aparece Solimán el Magnífico dirigiendo las acciones de sus combatientes –*CAPITANE US TURCAE*–. Desde el otro extremo de Europa, más allá de los Pirineos, observa el único soberano capaz de frenar tal ofensiva: en gran tamaño vemos a Carlos V, identificado por la referencia escrita a todos sus dominios y los emblemas de su poder imperial –armadura, corona, cetro y orbe–¹¹⁰. Este tipo de formato tendría bastante importancia posterior, influyendo en otras representaciones donde se unificó texto explicativo, mapa y representación concreta de alguna acción bélica –batalla, movimiento de tropas, asedio, campamentos–. Buen ejemplo de ello, y surgido también en el marco de la lucha entre los Habsburgo y el Turco, es la estampa debida a Johannes Oporin y Wolfgang Lazius donde se ilustra la descripción de la ofensiva liderada por un joven Fernando II del Tirolo en 1556 (1557, xilografía; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. PA 1445)¹¹¹.



Fig. 2.20. Johann Haselberg von Reichenau y Christoph Zell: *Carta mural de la campaña militar de Solimán el Magnífico contra Hungría y Viena*, 1530, xilografía; Colección del conde de Leicester, Holkham Hall, Norfolk, General System of Geography, vol. X, n° 10.

110 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 90-93.

111 Rauch, *Dracula*, 96-97.

El progreso del ejército otomano centra igualmente una estampa diseñada por Domenico dei Franceschi e impresa por el *Monografista CVF* bajo el título *Avance turco hacia Viena* (1560, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG 875)¹¹². Dei Franceschi fue un grabador y editor con taller propio en Venecia, donde imprimió representaciones de ataques turcos usadas en distintas publicaciones propagandísticas y hojas volantes de mediados del XVI. Sobre esta entalladura en concreto se ha discutido la opción de que formara parte de una serie mayor, e igualmente acerca de si refiere a la ofensiva de 1529 o la de 1532, aunque el hecho de que los jenízaros se encuentren ante las mismas puertas de Viena podría hacernos entender que se dedica a la primera de ellas. En el extremo izquierdo de la imagen vemos la capital de los Austrias, identificable por una cita textual pero también por hitos visuales como la aguja de la catedral o la puerta y torre Carintia –*Kärntnertor*–.

El contingente invasor abarca un inmenso espacio entre la urbe imperial y el río Leitha, fronterizo entre Hungría y el territorio magiar, con un fondo de ciudades en llamas como evidencia de la desolación dejada a su paso. Avanza en forma de media luna –referencia a su dura disciplina militar, pero también de evidente lectura simbólica y religiosa–, con los *akinci* abriendo el camino. La multitud de guerreros es comandada por el Sultán a caballo, eje central de tan poderosa máquina de guerra; le flanquea un cuerpo en forma de cuña constituido por sus mejores guerreros, los jenízaros. Las alas de la media luna y la retaguardia las conforman la caballería pesada, los *sipahi* con cota de malla, casco y escudo redondo, además de terribles lanzas arrojadas. El artista también ha prestado atención a la numerosa artillería, al tren de bagajes y a las cuerdas de cautivos cristianos. Se trata, por tanto, de una hábil recreación en la que, a la atención fidedigna a los uniformes y acciones militares, se suman las convenciones representativas de la guerra moderna; como sabemos, este concepto visual estuvo muy presente en tratados bélicos contemporáneos y estampas –como el *Asedio de una ciudad* de Durero (1527, xilografía en dos tacos, Biblioteca Nacional, Madrid, inv. 42805)–, donde sin duda bebió la composición aquí estudiada¹¹³.

112 Eckhardt, Gieseler y Sievernich, *Europa und der Orient*, 697-698; Rauch, *Dracula*, 90-91

113 Checa, *Durero y Cranach*, 446-447.

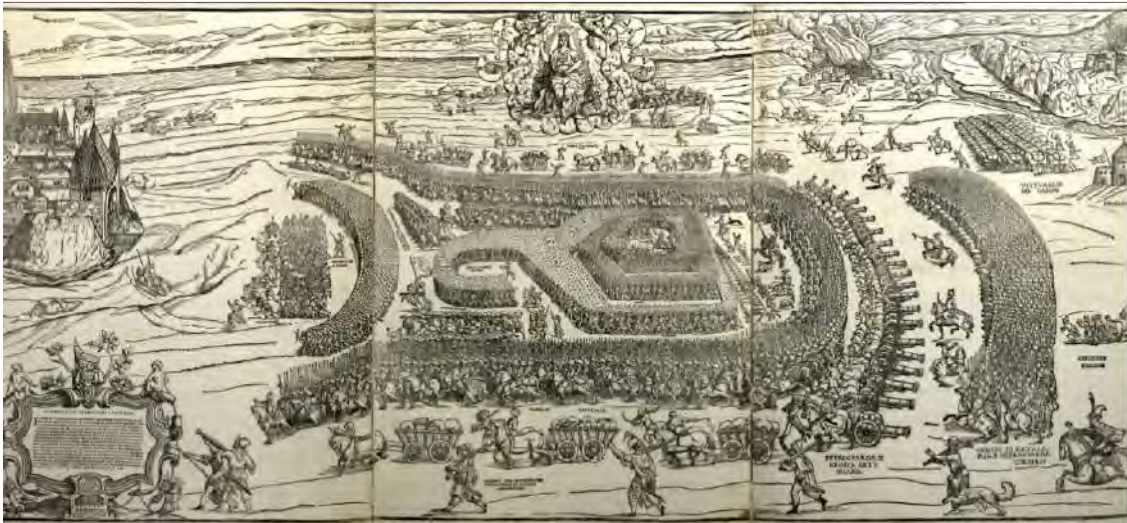


Fig.2.21. Domenico dei Franceschi (diseño) y Monografista CVF (impresión): *Avance turco hacia Viena*, 1560, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG 875.

En paralelo, Fernando I había desplegado una intensa actividad desde 1528, buscando angustiosamente asegurar la preciada capital imperial. De su hermano Carlos V poca ayuda podía recibir, en plena guerra con Francia y la Liga clementina; así pues, él mismo recorrió sus estados—Praga, Viena, Linz, Graz—buscando aglutinar el mayor número de soldados, al tiempo que se imponía el diezmo de reclutamiento para que uno de cada diez hombres tomase las armas. Casi que en paralelo se convocaba la Dieta imperial en Spira, pero el duque de Baviera—tradicional rival de los Habsburgo—manió buscando vetar cualquier ayuda. Finalmente fue admitida la reunión de un contingente de doce mil infantes y cuatro mil jinetes, pero con muchas trabas y concentración lenta; de hecho, cuando las primeras avanzadillas otomanas llegaron a Viena, apenas habían entrado en la ciudad cinco mil hombres, además de la ayuda bohemia encabezada por John Berstein.

En la práctica la milicia reunida no pudo ayudar a la cercada urbe. El 24 de septiembre Fernando I se encontró en Linz con el duque Federico del Palatinado y el grueso del ejército imperial; pero cuando se dispusieron a cruzar los dos puentes que debían llevarlos a la capital austriaca éstos ya estaban en manos turcas. El contingente no era lo suficiente numeroso para romper el bloqueo otomano, por lo que las tropas se apostaron en Krems—a cincuenta kilómetros de Viena—, esperando más refuerzos; sólo un pequeño escuadrón dirigido por el primo de Federico, el conde Felipe del Palatinado, consiguió atravesar las líneas turcas.

La defensa de la estratégica ciudad quedaba, pues, en manos de la guarnición que se había ido constituyendo anteriormente, no excesivamente numerosa—unos veinte mil combatientes—pero veterana y muy bien dirigida. Santa Cruz lo narra en los siguientes términos:

Y como el rey D. Fernando supiese la venida del turco y el propósito que traía, procuró de meter muy buenos Capitanes en Viena con mucha gente de guerra para que la defendiesen, y muy buena artillería gruesa y mediana, reparando la muralla muy bien, haciendo los fosos muy hondos y otros reparos; y entretanto, su Alteza fue á mandar proveer de hacer juntar toda la más gente que pudiese de Bohemia y Moravia y de otras provincias, para venir en socorro, dejando dentro de Viena á los prudentes y esforzados Capitanes Felipe, Conde Palatino, y Nicolas de Salma, y á Rocandolfo, y á Leonardo Valesio, y á Joardes, y á Jovian Carcianer, y á Luís de Ávalos, y á otros muchos Capitanes y caballeros; el número de los cuales eran 20.000 hombres entre gente de á caballo y de a pie y 100 piezas de artillería gruesa y 300 sacres¹¹⁴.

Así pues, tras la desbandada inicial gran parte de la población restante fue forzada a abandonar la ciudad, especialmente ancianos, mujeres y niños; los varones adultos permanecieron, pues serían útiles para tareas auxiliares y, si era necesario, empuñar las armas. Por lo que respecta a sus defensas, Viena se protegía mediante un cinturón circular de murallas de cuatro kilómetros y medio con dieciocho torres, erigido en el siglo XIII y aún de concepción medieval, como se aprecia en la vista de la ciudad presente en la *Crónica de Núremberg* de Hartmann Schedel (Michael Wolgemut, 1493, xilografía; Universidad de Cambridge, Cambridge).



Fig.2.22. Michael Wolgemut: *Vista de Viena*, 1493, xilografía, en Hartmann Schedel: *Crónica de Núremberg*; Universidad de Cambridge, Cambridge.

En opinión de Giovio

Los muros de Viena, habiendo sido hechos y edificados por maestros ignorantes de la arte de arquitectura, y ser flojos y débiles para sostener los

¹¹⁴ Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 22.

*fuertes y rezios golpes de artillería, siendo como eran redondos, y hechos a modo de un circulo, no teniendo cavalleros, o torriones con los quales pudiesse la artillería que tenían encima tomar a mira a los enemigos, hiriéndoles por los lados y de través. Por que el rey Fernando, y también los de Viena se havian descuydado de fortalecer la ciudad*¹¹⁵.

Para mejorarlas se derrumbaron dentro de lo posible las casas pegadas a los muros, tanto exteriores como interiores, al tiempo que los ingenieros erigían nuevos terraplenes y empalizadas. También mejoraron las cimentaciones y fueron construidos parapetos en madera, además de limpiarse parcialmente el foso, que permanecía seco. De manera sólo parcial los defensores lograron derruir los arrabales exteriores, pero la cercanía de los turcos impidió completar el trabajo, ofreciendo así cobertura a los certeros tiradores enemigos. Con estas escasas tropas y las débiles murallas que las protegían se iba a jugar, pues, el futuro de Viena y, quizá, de toda la Cristiandad europea.

2.3.2. EL ENEMIGO A LAS PUERTAS: EL ASEDIO DE LA «MANZANA DE ORO»

A partir del 20 de septiembre las avanzadillas de *akinci* lanzaron sus primeros ataques en las inmediaciones de Viena, alertando a los defensores de la inminente llegada del grueso de la expedición otomana¹¹⁶. Casi medio año después de su salida de Estambul Solimán el Magnífico iba a llegar ante su anhelada presa,

*Más tarde de los que pensava, por haver tardado y impedido sus jornadas en todo aquel camino las continuas y grandes lluvias de aquel verano: por lo qual yendo muy crescidos los ríos y alçandose con sus grandes aguas encima de sus riberas se havian detenido, y por esto haviendose el Danubio estendido y inchado, no havia seguro ni buen passo, navegando por el tantos navios: y principalmente a las barcas que havian cargado*¹¹⁷.

Entre los turcos existía la creencia en que la capital danubiana era una ciudad prometida al Islam desde el principio de los tiempos. Según su tradición *Beç* —nombre que daban a Viena, como derivación de un término húngaro— fue visitado por uno de los apóstoles de Jesucristo, Simón Pedro —*Sem'un-i Safa*—, quien predijo que sería tomada

¹¹⁵ Giovio, *Historiarum sui temporis*, LII v.

¹¹⁶ La historiografía española no ha prestado excesiva atención al asedio de Viena en 1529, más allá de referencias breves en obras mayores. El estudio más riguroso —y de reciente publicación— se debe a Sáez Abad, y lo seguiremos aquí. Como resulta lógico ha sido un tema ampliamente tratado en el medio germánico y, especialmente, Austria. Algunos ejemplos serían los de Csendes, *Erinnerungen an Wiens*; Dürriegl, *Wien 1529*; Hummelberger, «Wiens erste Belagerung»; Krause, *Mauern am Wien*; Möhring, *Türkisches Wien*; Neck, *Österreich und die Osmanen*; Öhlinger, *Wien Zwischen*; Opll, «Die Wiener Türkenbelagerungen»; Stöller, «Soliman vor Wien»; Sturminger, *Bibliographie und Ikonographie*; Teply, *Türkische Sagen und Legenden*; Tomenendal, *Das türkische Gesicht Wiens*.

¹¹⁷ Giovio, *Historiarum sui temporis*, LI r.

por un sultán. La caída de la ciudad se iba a producir, según su visionaria profecía, el año de *zille*. Esta palabra, que significa nube en dialecto turco, se escribe en árabe con el equivalente a las grafías /z/, /l/ y /h/, y equivaldría en numerología a 900-30-5: el año del calendario musulmán 935 abarcaba, precisamente, del 15 de septiembre de 1528 al 4 del mismo mes de 1529¹¹⁸. Los otomanos denominaban la «Manzana dorada» a la esfera terrestre, en referencia al orbe rojizo sostenido por Justiniano en una grandiosa estatua que se levantaba ante Santa Sofía, destruida tras la conquista de la urbe por Mehmet II. Viena sería, así, la «Manzana de oro» que debían arrebatarse —junto a Roma— a la Cristiandad, las capitales del Imperio romano del que ellos mismos se consideraban nuevos herederos¹¹⁹.

Antes de alcanzar los bastiones del burgo danubiano los otomanos arrasaron completamente su entorno más inmediato, buscando desmoralizar a la población y evitar el avituallamiento de la capital. Santa Cruz explica en su crónica

*Como el gran turco llegase sobre la ciudad con muy gran presteza a sentar junto á ella su campo, destruyendo toda la tierra de alrededor, con muy gran crueldad, poniendo fuego á los lugares, matando a los que en ellos se hallaban, y prendieron de ellos más de 30.000 ánimas, usando con ellas de mucha crueza*¹²⁰.

Mientras tanto, dentro de Viena se aceleraban los preparativos ante el inminente ataque. La dirección de la defensa iba a recaer en el conde Niklas von Salm, veterano de setenta años con gran experiencia bélica en Alemania e Italia, donde brilló especialmente en la batalla de Pavía. Era el comandante de las tropas acantonadas en la Baja Austria y gracias a una arriesgada operación consiguió atravesar las líneas enemigas, por lo que su llegada a Viena fue muy celebrada. Con él colaboraría el ya referido Felipe —Conde Palatino del Rin—, además de otros destacados militares que se fueron repartiendo el control sobre los distintos sectores de la muralla, como Eck von Reischach, John Katzianer, Ulrich Leyser, Abel von Holleneck, Leonhard von Bels, Maximilian Leyser, Reinbrecht von Ebersdorf, Ernst von Brandenstein, William de Würtemberg o Marcus von Leopoldsdorf. Es necesario referir también a Luís de Ávalos quien, junto a tres capitanes más, comandaba un destacado cuerpo de setecientos arcabuceros españoles. Se organizó, además, una reserva móvil montada con la pretensión de intervenir en los puntos más críticos cuando fuese necesario; la lideraba el prestigioso Wilhelm von Rogendorf, con quinientos caballos-coraza, asistido por la caballería ligera de Hans Katzianer. Por lo que respecta a la artillería, la guarnición contaba con unas setenta piezas de diferente calibre al mando del Maestre de Ordenanza Ulrich Leyser, de quien

118 Tomenendal, *Das türkische Gesicht Wiens*, 79-80.

119 Pedro García, «El imaginario visual de las Cruzadas en la larga duración», en García, Quirós y Bravo, *Antemurales de la fe*, 37.

120 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 22.

dependían setenta y cuatro artilleros. Los cañones eran de buena calidad, pero su número era escaso para el perímetro a defender; existía el problema añadido de la carencia de bastiones suficientemente fuertes para poder ubicarlos¹²¹.

Esta debilidad de las murallas se compensaba, no obstante, con una ventaja geográfica que resultaría vital para los defensores: la cercanía de corrientes de agua y zonas pantanosas. Dichas barreras naturales impedían al enemigo en la práctica lanzar un ataque coordinado sobre distintos puntos de la ciudad que, probablemente, no se habría podido repeler. Finalmente, la mayor parte de las acciones bélicas se concentraron en la *Kärntnertor*, la puerta fortificada que se abría hacia el camino a Carintia. Conscientes de este hecho, el mando imperial inundó la zona de foso que corría ante ella desviando los brazos de río Viena y del Mühlgraben, su afluente; se construyó además un reducto trasero amurallado de nueva planta, creando una defensa secundaria entre la puerta Carintia y otro punto fuerte cercano, la *Stubentor*.

Con la finalidad de retrasar el progreso turco y permitir la mejora de las fortificaciones, así como el repliegue de los últimos civiles, se iban a lanzar desde Viena algunas salidas por sorpresa. Así, el 23 de septiembre el Conde de Hardegg lanzaba un ataque al frente de quinientos coraceros, sufriendo importantes daños: «la gente de cavallo de Joan Ardecho aunque peleasse valientemente, y fuessen armados de buenas y relucientes armas, habiendo osado salir, recibieron muy grande daño assi de la cavalleria turquica como de los Janiçaros escopeteros»¹²². Los turcos ofrecieron nobles vestiduras a los caballeros prisioneros y les permitieron volver a Viena para informar a sus mandos de que, si aceptaban rendirse, todos serían respetados; pero si finalmente «les entraban por fuerza no habían de perdonar a persona ninguna que dentro estuviese, hasta los niños que mamasen y á sus madres»¹²³. La respuesta sería un displicente silencio.

Entre el 24 y el 25 de septiembre los guerreros de la Sublime Puerta llegaban al extrarradio de la urbe del Danubio; el 26 lo hacía el mismo Solimán el Magnífico, anunciándose su llegada con una andanada de flechas capaz de oscurecer el cielo. De forma inmediata se iniciaba el montaje del gigantesco campamento; según la relación del funcionario imperial Peter Stern von Labach, su vista era inabarcable incluso desde la alta aguja de la catedral de San Esteban. El primer pabellón en alzarse fue el del propio Solimán, ubicado en el estratégico enclave de Simmering para poder dominar el frente. Rematada por un visible pináculo dorado, la tienda era de gran tamaño y estaba equipada con gran lujo: muebles, delicadas colgaduras, alfombras... La protegían, además, quinientos arqueros. A su alrededor se fueron levantando los aposentos portátiles de funcionarios destacados, ministros y favoritos, todos ellos de gran magnificencia¹²⁴.

121 Sáez, *El sitio de Viena*, 91-94; Tomenendal, *Das türkische Gesicht Wiens*, 90-92.

122 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LI r.

123 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 23.

124 Sáez, *El sitio de Viena*, 104.

A partir de dicho núcleo inicial se fue cerrando el círculo en torno a la población. El gran visir Ibrahim Pacha fijó su posición ante las puertas Stuben y Carintia; a sus órdenes estaban la mayor parte de jenízaros —establecidos en el Wieden—, quienes debían liderar el ataque sobre esta zona, considerada el «talón de Aquiles» de las defensas. El resto de la vanguardia la completaban el Pachá de Bosnia, en la zona del río Viena, y el de Rumelia. La segunda línea quedaba bajo el control de los pachás de Scutari, Semendria y Nasterky, mientras que la retaguardia fue encomendada al gobernador de Belgrado. Santa Cruz resume la distribución del campo otomano de la siguiente forma:

Estaba el campo del turco asentado sobre la ciudad de esta manera: Abrayvasa tenía su campo en el monte de Viena y poco apartado de él estaba Berlebei de la Anatolia, junto a la puerta del Purgatorio, cerca de la iglesia de San Ulderico, y contra la iglesia de San Vito se extendía el campo de Micalogli; por la altura del monte la otra parte del ejército estaba junto a la ribera del Danubio, á la puerta Escocesa, donde estaban los más valientes escopeteros y arqueros, por manera que por ninguna parte se podía entrar en la ciudad para meterles socorro ni bastimentos, ni los de Viena podían salir de la ciudad por la multitud de los turcos y las muchas saetas que les tiraban a la continua¹²⁵.

El 25 de septiembre también llegaba una flotilla de unas cuatrocientas embarcaciones. Sus ocupantes desembarcaron en la otra orilla del Danubio de forma que, con ello, se completaba la pinza sobre la capital imperial. Ese mismo día aún pudieron entrar en la ciudad los últimos refuerzos —dos compañías procedentes de Núremberg— pero ya sería imposible la llegada de más hombres o víveres.

Durante los últimos días de septiembre se produjeron escaramuzas alternas; los defensores realizaron algunas salidas sorprendidas, mientras que los jenízaros fueron ocupando posiciones cada vez más cercanas a los lienzos exteriores aprovechando las ruinas de los suburbios, al tiempo que los zapadores cavaban trincheras de aproximación. Según Giovio:

Las compañías valerosas de janiçaros los quales prestamente, haviendo echo sus reparos, peleavan de aquellos con sus largas escopetas, y no susfrian que ninguno de los de Viena pareciesse en el muro; porque tan habilmente tiravan a mira, que passavan los reparos de madera, y tras ellos matavan los soldados; y muchas vezes encarando las escopetas tan diestramente las tyravan, que echavan las pelotas por dentro las troneras, y los que ossavan estar encima del muro, por ser de guardia, los herían mortalmente, y caya tan grande numero de saetas por toda la ciudad que

125 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 24.

*los que yvan por las calles, si no trayan celadas, eran assi heridos como si del cielo cayesen saetas*¹²⁶.

En la práctica, no obstante, este tipo de combates difícilmente podían hacer caer al burgo vienés. Ambos bandos eran conscientes de que, ante la ausencia de la artillería de sitio otomana —conocida en toda Europa por su devastador poder—, los reiterados asaltos estaban condenados a estrellarse ante las posiciones mantenidas por los guerreros de los Habsburgo. Dada la situación, el Sultán optó por que sus ingenieros y zapadores iniciasen el minado de las murallas con explosivos, buscando crear brechas lo suficientemente anchas para permitir un ataque masivo¹²⁷. Los imperiales contaron con la ventaja de que un renegado se fugó del campamento y les informó de los planes diseñados por su rival, especialmente del cavado de minas en dirección hacia la puerta Carintia y el convento de Santa Clara:

*Y un turco que antes había sido cristiano, condoliéndose de ver aquella ciudad en tanto aprieto, y por servicio de Dios, entró en la ciudad y descubrió a los de dentro todo el pensamiento que el gran turco tenía, y lo que había intentado para tomar la ciudad, y señalándoles los lugares donde habían hecho las minas*¹²⁸.

Así pues, a los combates en torno a los bastiones se les sumaba un nuevo frente subterráneo. Para evitar derrumbes se apuntalaron los muros desde dentro y se cavaron contraminas, contando para ello con un grupo de expertos tiroleses. Así, fueron abiertos conductos de aire buscando reducir el efecto de las ondas expansivas y, como medida más eficaz, se trazaron trincheras perpendiculares a las murallas con la pretensión de cortar el camino a las galerías enemigas. Para localizar las entradas un grupo de lansquenets lanzó un ataque sobre las trincheras turcas, capturando a uno de los zapadores quien —tras ser torturado— aportó importantes informaciones. Se idearon además diversas estratagemas, como colocar guardias en los sótanos con cubos llenos de agua o tambores con guisantes, cuya vibración serviría de alarma si había trabajos subterráneos cercanos¹²⁹. Giovio lo explica de forma muy viva:

Assi que la esperança que tenían los Turcos de echar el muro por el suelo era puesta en las minas, las quales se hazian en tres partes. Pero los Tudescos debaxo los fundamentos de la cerca muy diligentemente escuchavan el son destas obras. Y comprehendiendo donde se hazian, por el movimiento de la tierra, con ciertos vasos llenos de agua, y con atambores de la infantería, [...] les yvan al encuentro, haciendo les contraminas. Poque necessario era que los atambores puestos en el suelo, por poco que se moviesse la tierra, el

126 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LI r.

127 Sáez, *El sitio de Viena*, 113-114; Tomenendal, *Das türkische Gesicht Wiens*, 94.

128 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 24

129 Sáez, *El sitio de Viena*, 114.

*cuero estirado de encima temblase, y los vasos también temblando la tierra mostravan ondas en el agua, y juntamente con esto en las partes sospechosas, por parte de dentro reforçavan el muro arrimando le y sonsteniendo le con muchos y grandes maderos, porque si caya el muro, cayesse para afuera*¹³⁰.

De forma reiterada –los días 7, 9, 10 y 11 de octubre– los turcos consiguieron volar parte de las defensas cerca de la puerta Carintia, pero sistemáticamente acabaron siendo rechazados por la bravura de los defensores. Las crónicas repiten la heroica decisión de los soldados imperiales, dirigidos en este punto clave por el mismo Niklas von Salm y por Eck von Reischach. Así narra Giovio, por ejemplo, la intensa lucha del 11 de octubre, provocada por la explosión de varias minas entre las puertas Carintia y Stuben:

*Tres días después se peleó muy cruel y animosamente, como huviesse caydo una parte del muro cerca de la puerta de Carinthia, y cerca de donde havia caydo primero un lienço del mismo muro, de tal modo que los Turcos podían bien ver los squadrones de los nuestros puestos en orden de batalla por lo que se era caydo del muro, y assi les acometieron con muy grandes animos, y finalmente echando las scopetas y los arcos assi los unos como los otros peleavan con las espadas, los Turcos con sus alfanges, y los Tudescos con las suyas ados manos por ser muy largas, y por la misma razón por la qual los capitanes Tudescos animavan su esquadron para que passasse adelante, por la misma los capitanes Turcos forçavan a los suyos para que peleassen no solo con palabras y fieras bozes, pero aun dándoles heridas. Peleavase con todo genero de armas arrojadizas y alcanzias de fuego, de fuerte que se dezia por ningún tiempo en nuestro siglo haverse peleado ni más cruel ni más peligrosamente, fue quemado Dethingo noble varon y también algunos capitanes de los Turcos, porque muchos Turcos de cavallo haviendose apeado y dexando sus cavallos cubiertos con sus escudos y armados de sus cimitarras y con sus lanças de cavallo ossadamente se mezclavan con los Alapos y Janizeros. Finalmente como le huviesse peleado por tres horas contínuas, los Turcos por los mismos portillos que havian entrado fueron hechados de arriba abaxo haviendo recebido grandissimo daño*¹³¹.

Tras tres horas de encarnizada lucha se amontonaban en la brecha los cuerpos de más de mil doscientos otomanos...como venía ocurriendo, el coraje de los defensores, su amplia experiencia en combate y el potente blindaje de sus armaduras hacían fracasar de nuevo el ataque turco¹³².

130 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LII r.

131 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LII r.

132 Sáez, *El sitio de Viena*, 122-123.

Día tras día, los reiterados fracasos acabaron por propiciar el agotamiento de los asaltantes; la larga duración de la campaña, el mal tiempo sistemático y la carencia de suministros favorecieron su desmoralización, además de factores culturales: según una ancestral costumbre, tres ataques rechazados de forma seguida eran clara señal de voluntad divina, debiendo retirarse inmediatamente. El alto mando otomano, no obstante, decidió lanzar un último y definitivo asalto el día 14 de octubre. Las tropas se organizaron en tres columnas que, tras la voladura de nuevas minas a ambos lados de la puerta Carintia, arremetieron contra los bastiones. La brecha abierta —de cerca de cincuenta metros— permitía el acceso a un frente importante, por lo que ambos contendientes reunieron el máximo número de combatientes en dicho punto. La lucha resultó muy enconada, cayendo herido el mismo Niklas von Salm, pero finalmente los jenízaros otomanos fueron quebrados una vez más¹³³. Santa Cruz relató de la siguiente forma el brutal choque armado entre las montañas de escombros:

Y el gran Turco, a 14 de octubre, determinó de hacer juntar su gente y ponerla en orden para probar del todo la entrada de la ciudad, y así se fueron con gran furia y braveza por la parte donde estaba caída la muralla, y procuraron de entrar en la ciudad por fuerza de armas, tirando a los cristianos con escopetas y arcos, haciendo muy grandes alaridos que ponían gran espanto con ellos; pero la gente de la ciudad se hubo aquel día contra los turcos como valientes y esforzados caballeros, porque por aquella parte procuraron de asentar la artillería, con la cual mataron gran número de turcos, por manera que fue causa de hacerlos retirar, no bastando la braveza de sus Capitanes y la presencia del gran turco, donde dieron á entender los germanos ser gente muy diferente de la de Persia y Siria y de la de Egipto¹³⁴.

Giovio también entendió el carácter decisivo de este dramático combate; tras detallar en su relato el nuevo fracaso turco, no duda en afirmar que «deste modo se acabo y puso fin al peligro de los de Viena»¹³⁵.

Hastiado y derrotado por vez primera, aquella misma noche Solimán decidió iniciar la retirada. Tras dar fuego a su campamento y degollar a gran parte de los cautivos en una última muestra de crueldad extrema, el Sultán inició su marcha hacia Pest, donde de nuevo recibió juramento de fidelidad del *voivoda* Zapolya. La marcha se tornó en un infierno ante la dureza del tiempo, cobrándose gran número de víctimas caídas por el frío, el hambre y la persecución por parte de contingentes imperiales. Después de descansar en Belgrado, finalmente Solimán el Magnífico fue recibido en Estambul en medio de grandes celebraciones triunfales.

133 Sáez, *El sitio de Viena*, 125-127; Tomenendal, *Das türkische Gesicht Wiens*, 95.

134 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 25.

135 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LII r.

Mientras, aquel 15 de octubre los agotados defensores pudieron ver desde las almenas de la urbe imperial la gigantesca serpiente que conformaban las columnas otomanas en retirada, así como la desolación del campamento abandonado. Todas las campanas de la ciudad repicaron al vuelo, realizando una misa en la catedral al tiempo que rezaban el *Te Deum*. En las calles la victoria era celebrada con salvas de artillería, música y bailes: Viena se había salvado.

2.3.3. LA REPRESENTACIÓN PLÁSTICA DEL ASEDIO DE VIENA

Mientras el ejército de Solimán el Magnífico cruzaba Hungría en dirección a Viena, Carlos V hacía su desembarco en Génova el 12 de agosto, tras el final de las hostilidades con Francia y la consiguiente paz de Cambrai. Ya en suelo italiano recibió a un emisario de su hermano Fernando, el conde de Noguero, enviado para informarle del imparable avance invasor. El soberano Habsburgo no podía renunciar a la defensa de sus señoríos, pero tampoco a las negociaciones con Clemente VII y —sobre todo— a recibir las coronas que le faltaban, consagrando así su elección imperial. Finalmente se decidió por una solución intermedia: la ceremonia de coronación iba a celebrarse en Bolonia, no en Roma, por si finalmente era necesario marchar apresuradamente a territorio austríaco. En sus *Memorias* el mismo Carlos V explica su decisión: «Y por quedar su Majestad más libre para resistir al Turco y por dejar quieta Italia, tomó sus coronas en la dicha ciudad de Bolonia». Finalmente, antes de su entrada en la ciudad de la Emilia-Romagna, el monarca recibió la noticia de la salvación de Viena. Como dijo el canciller Gattinara, en aquellos días de éxito parecía «como si las cosas del Emperador fueran guiadas maravillosamente por la mano de Dios»¹³⁶.

La heroica defensa de la capital imperial ante el embate de Solimán el Magnífico fue acogida con alegría y sensación de respiro en Europa, con el consiguiente reflejo plástico en un importante estallido representativo. El resonar de la victoria, de hecho, llegó incluso al otro lado del Atlántico, donde el cronista de Indias Gonzalo Fernández de Oviedo redactó en Santo Domingo una relación del suceso acompañada visualmente por un mapa, hoy perdido¹³⁷. Podemos afirmar, pues, que el *corpus* artístico generado por el asedio de Viena resulta un hito clave en la definición visual de la guerra moderna, así como para la ideación de nuevas formas de recreación topográfica y espacial derivadas de la necesidad de mostrar los movimientos de tropa y, las acciones de asedio. Las representaciones del cerco —algunas muy modernas en su concepción— se enriquecen, además, con un amplísimo abanico de temas vinculados: mapas, retratos de protagonistas, reproducciones de las acciones turcas, etcétera. También aparecieron interesantes visiones de densa lectura, donde al hecho bélico concreto se le superponen pasajes bíblicos, históricos o simbólicos.

136 Fernández, *Carlos V. El César*, 389-412.

137 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 369.

Por lo que respecta a los comitentes, la Corte estaba volcada en la celebración de los fastos de la coronación imperial de un Carlos V que —además— no estuvo presente en los combates de 1529. La mayor parte de imágenes responden, de esta forma, a intereses particulares de instituciones o personas: círculos nobiliarios cercanos a Carlos V y Fernando I, interesados en loar a sus señores; gobiernos municipales alemanes acogidos al protestantismo pero que, ante el peligro, habían apoyado la acción bélica imperial; y también a impresores y artistas deseosos por explotar económicamente la difusión de tan relevante noticia. Vemos de esta forma como la falta de un proyecto general para explotar propagandísticamente la victoria imperial a través de las artes no fue óbice, no obstante, para que apareciese un conjunto rico y variado a nivel cualitativo y también en cuanto a enfoques y lenguajes representativos, como veremos a continuación.

2.3.3.1. UN MEDIO PREFERENTE: ESTAMPAS Y GRABADOS

El soporte por excelencia para representar la férrea defensa de Viena ante el enemigo infiel iba a ser el de la stampa. Ya hemos hablado de las amplias ventajas que este medio artístico tenía para la difusión de propaganda política. La rapidez, capacidad de producción seriada y bajo coste convirtieron al grabado en el medio más eficaz para la transmisión de nuevas entre la población, buscando generar inercias de respaldo al proyecto político de los Habsburgo. La imprenta tuvo su mayor impulso, precisamente, en el medio germano, donde desde el siglo XV se generalizó la práctica de representar hechos contemporáneos mediante la entalladura. Gran parte de los grabados dedicados a la exitosa defensa de Viena se realizaron en Núremberg, ideando Hans Sebald Beham o Erhard Schön imágenes posteriormente editadas por Niklas Mendelmann y Hans Gundelmund. En cuanto a las relaciones, la mayoría se imprimieron en el taller de Heinrich von Steiner, establecido en Augsburgo¹³⁸.

Por lo que respecta a las representaciones estrictas del cerco otomano, indiscutiblemente la de mayor calidad y diseño original es la creada por Hans Sebald Beham y Erhard Schön para el impresor Niklas Medelmann (1529-1530, *El sitio de Viena en 1529*, xilografía coloreada en seis estampas; Wien Museum Karlsplatz, Viena, inv. 48.068)¹³⁹. El 22 de octubre de 1529 llegaba a Núremberg, entre gran alegría y celebraciones, la noticia del fracaso de Solimán ante los baluartes vieneses. El importante editor de la ciudad bávara Niklas Mendelmann entendió inmediatamente las posibilidades de explotación que la buena nueva ofrecía, maniobrando con agilidad e inteligencia. Apenas tres días después ya había conseguido el monopolio para imprimir la vista del asedio durante un año, concesión del cabildo municipal. El ayuntamiento

138 Bartrum, *German Renaissance Prints*; Gregory Jecmen y Freyda Spira, *Imperial Augsburg: Renaissance prints and drawings 1475-1540* (Washington: National Gallery of Art, 2012); Philippe de Montebello, ed., *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1986).

139 Eckhardt, Gieseler y Sievernich, *Europe und der Orient*, 604-605; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 369-370; Moreno y Rudolf, *Fernando I, un infante*, 128; Pollack, *Cities at War*, 112-116; Seipel, *Kaiser Karl V*, 191-192; Silver, «Europe's Turkish Nemesis», 247; Geisberg y Strauss, *The German single-leaf woodcut*, 261-266.

estaba especialmente interesado en publicitar el triunfo militar ya que, a pesar de aceptar el protestantismo en 1525, había apoyado la causa de Carlos V frente a la pujanza de la Sublime Puerta. Una vez obtenido este beneficioso acuerdo, Medelmann ensilló hacia Viena, buscando la máxima información posible de primera mano. Allí contactó con el secretario de guerra Peter Stern von Labach, quien había escrito una relación casi «oficial», y también consiguió comprar a un desconocido artista un dibujo obtenido desde la aguja de la catedral de San Esteban; este punto elevado permitía contemplar la inmensidad del campo otomano y sus maniobras, por lo que junto a los centinelas pudieron subir otras personalidades como los ya referidos Peter Stern o el anónimo pintor. El mismo Giovio hace referencia a ello en su crónica:

Pues habiendo cercado Solyman la ciudad, habiendo puesto campo por cinco partes, las cuales les parecieron más a su propósito, poniendo tanta multitud de tiendas y pavellones por los campos, que a los de Viena que miravan del campanario, que es una torre que está en medio de la ciudad muy hermosa y alta en gran manera y muy bien edificada, juzgaban las tiendas y pabellones ocupar ocho millas y tierra de la qual está al derredor de Viena¹⁴⁰.



Fig.2.23. Hans Sebald Beham y Erhard Schön (diseño) y Niklas Medelmann (edición): *El sitio de Viena en 1529*, 1530, xilografía; Wien Museum Karlsplatz, Viena, inv. 48.068.

140 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LI r.

Tras regresar a Núremberg Medelmann logró una nueva ayuda del consistorio, un préstamo para poder realizar los tacos de madera necesarios para la impresión de la estampa. Hans Sebald Beham fue el responsable del diseño definitivo, con la ayuda parcial de Erhard Schön. Se apoyaron para ello en el citado dibujo anónimo y otras fuentes visuales, como el mapa de Tenochtitlán de formato circular incluido en una edición de la relación de Hernán Cortés (Anónimo: *Mapa de la ciudad de Tenochtitlán y del Golfo de México*, 1524, xilografía, en Pedro Savorgnanus: *Praeclara Ferdinandi Cortesii de Noua maris Ocean Hyspania Narratio*, Núremberg, 1524; Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla, sig. Top. 6-4-28)¹⁴¹, de la que aparecieron también ediciones coloreadas como la conservada en la vienesa Österreichische Nationalbibliothek (sign. 394771-CK). Buscando el máximo rigor, el modelo propuesto fue revisado posteriormente por el mismo Peter Stern von Labach, antes de su publicación definitiva en abril de 1530 con una dedicatoria al consejo ciudadano.



Fig.2.24. Anónimo: *Mapa de la ciudad de Tenochtitlán y del Golfo de México*, 1524, xilografía, en Pedro Savorgnanus: *Praeclara Ferdinandi Cortesii de Noua maris Ocean Hyspania Narratio*, Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 394771-CK.

El resultado final es una monumental xilografía en seis tacos de considerables dimensiones —81,2 x 85,6 centímetros— y formato casi cuadrado. En los ángulos aparecen escudos heráldicos de Bohemia, Austria, Viena y Núremberg, además de textos explicativos. La inscripción superior izquierda refiere al hecho bélico y a la voluntad verista de la imagen, confirmando que fue tomada desde

141 José Ignacio González- Aller, ed., *Carlos V. La náutica y la navegación* (Pontevedra: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 428-430.

lo alto de la catedral; la inferior derecha, dentro de una láurea, indica la autoría de la entalladura¹⁴². Lo realmente novedoso de la obra es, evidentemente, su formato circular y representación «a vista de pez». Partiendo de la catedral de San Esteban, centro de la composición, se van trazando distintos círculos concéntricos, aprovechando la estructura prácticamente redonda de la ciudad, hasta el extrarradio con el campamento atacante.

La urbe de los Habsburgo se nos muestra de forma somera pero verista, prestando atención a sus puntos más relevantes. El edificio más destacado es la catedral y su gran torre. Como construcción más emblemática de la ciudad, también fue el punto desde el que se tomó la vista —así se menciona en el mismo grabado—; además, tenía un alto valor simbólico como referencia a una Cristiandad asaltada por todas partes, en la que Viena actuaba como «Antemural de la fe». La imagen de la gran iglesia deriva, al parecer, de un libro de santificación fechado en 1502. El resto de la ciudad aparece prácticamente vacío, permitiéndonos ver las maniobras de las tropas: la caballería de reserva se acerca a los puntos más críticos de las defensas, hombres hierven aceite para echar sobre los asaltantes, algunos caballos arrastran troncos de madera destinados a reforzar los muros, etcétera. El cinturón exterior defensivo se representa con gran verismo. Cabe destacar, en este sentido, la reproducción de la torre Carintia, la zona donde se concentraron la mayor parte de los ataques. A su derecha acaba de explotar una mina turca, representada con una gran deflagración; en la parte izquierda se contempla parte del muro caído, reforzado con estructuras de madera improvisadas. Más allá de los bastiones aparecen los destruidos arrabales, donde se parapetan los tiradores otomanos, y el grandioso campamento turco. Allí destaca la tienda de Solimán, más grande que las demás y rematada por dos bolas con banderas. También se presta gran atención y detallismo a la devastación producida por los atacantes, recogiendo los incendios de las fortificaciones y granjas cercanas, así como las brutales acciones de los *akinci* —torturas, asesinatos, saqueos...—

La voluntad realista con que se pretendió revestir la estampa era tal que no se limitó a su condición de mera crónica visual: la imagen se complementa con inscripciones destinadas a identificar los distintos lugares y recordar los principales acontecimientos. Así, el primer hecho referido data del 23 de septiembre, cuando

142 La transcripción concreta del texto superior es *Der Stadt Wien belegerung, wie die auff / dem hohen sant Steffansthurn allenthalben gerings vm die gantze/ Stadt zu Wasser vndt landt mit allen dingen anzusehen gevest ist/ Vn bon einen berumpten maeler, der on das auff s. Steffans thurn in/ der selbe belegerung verordnet gewest ist/ mit gantzem fleiss verzeychnet vnd abgemacht/ gescheen nach Christi/ geburt. MCCCCXXIX vnd/ im XXX in truck gepracht*. La traducción al castellano vendría a decir «Asedio de la ciudad de Viena, como se podía ver en lo alto de la torre de San Esteban, rodeada toda la ciudad, por el agua y por la tierra, con todos los detalles y dibujado y retratado de un pintor famoso, quien había sido enviado a la torre de San Esteban, con toda la diligencia. Hecho después del nacimiento de Cristo MCCCCXXIX e impreso en el año XXX». Por su parte, la transcripción del texto alemán ubicado en la parte inferior sería *Gemacht zu/ Nurenberg durch/ Niclassen Meldeman brif-/ maler bey der lange prucken/ wonhaft, nach Christige-/ burt*, traducible como «Hecha en Núremberg por Nicolás Mendelman pintor que habita cerca del Puente Largo, después del nacimiento de Cristo». La inscripción se complementa con las iniciales «NM» —Niklas Medelman— y la fecha «MCCCCXXX Jar»-año 1530-. Ver en Moreno y Rudolf, *Fernando I, un infante*, 128.

una salida del duque de Hardegg al frente de quinientos jinetes fue desbaratada cerca de San Marx; la última referencia correspondería al 17 de octubre, dos días después de la retirada otomana, con el ajusticiamiento de tres siervos sospechosos de colaboración con los asaltantes, visible en el interior de la villa¹⁴³.

También en Núremberg el impresor Hans Guldenmund promovió otra vista estampada del asedio (Erhard Schön (diseño): *Asedio de la ciudad de Viena por los otomanos*, 1530, xilografía en cuatro tacos, Wien Museum Karlsplatz Viena, inv. 31089)¹⁴⁴. Cuando decidió lanzar adelante el proyecto su principal competidor —Medelmann— ya le había tomado la delantera consiguiendo el monopolio sobre la representación del tema. Así, la tentativa por realizar una imagen paralela acabó siendo truncada bruscamente por el consistorio bávaro, prohibiéndole publicar su obra en febrero de 1530. Incluso tuvo que entregar los tacos de madera bajo amenaza de castigo. Finalmente, Guldenmund pudo recuperar las piezas, pero con la orden de no proceder a su impresión antes de que hubiera transcurrido un año.



Fig.2.25. Erhard Schön (diseño) y Hans Guldenmund (edición): *Asedio de la ciudad de Viena por los otomanos*, 1530, xilografía cuatro tacos; Wien Museum Karlsplatz Viena, inv 31089.

La imagen —que ideó Erhard Schön— resulta mucho más convencional que la anterior. De hecho, la amplia vista urbana que la centra está reaprovechada,

143 Moreno y Rudolf, *Fernando I, un infante*, 128.

144 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*; Eckhard, Gieseler y Sievernich, *Europa und der Orient*, 695; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 2003.

pues proviene de la crónica de Hartmann Schedel de 1493. Viena aparece presidida por el gran campanario de San Esteban y completamente rodeada por el cinturón de murallas medievales, derruidas en algunos puntos por las minas otomanas; sobre ellas se apostan los defensores, abriendo fuego desde las almenas, torres sobre los soldados enemigos. Por su parte, los jenízaros se parapetan entre las ruinas de los suburbios exteriores para disparar sus arcabuces, al tiempo que varias baterías abren fuego sobre los castigados bastiones. En la parte izquierda de la estampa podemos ver como los guerreros de Solimán se lanzan al asalto, al que responde la guarnición vienesa con una salida. Este tipo de combates en torno a las fracturas de las murallas se repiten en muchas imágenes, trasunto visual de las descripciones de escritores como Santa Cruz:

Habiendo dado el turco fuego a algunas de ellas [las minas], cayeron dos pedazos de la muralla junto á la iglesia de santa Clara, por donde procuraron de entrar los turcos, y los cristianos, como ya avisados de ellos, se hallaron en su reencuentro con muy buena ordenanza, teniendo por reparo la dicha muralla caída, y así comenzaron á tirar mucha escopetería y á dar de lanzadas y alabardazos y cuchilladas, donde los cristianos se hubieron muy esforzadamente contra los turcos, lanzándolos fuera de la muralla, y á ir de Octubre se cayó otra pieza de muralla debajo de la puerta de Carintia, por donde también procuraron los turcos de entrar con muy gran grita, y hallaron dentro al encuentro á los tudescos, los cuales hicieron grande estrago en los turcos y lo mismo hicieron ellos en los cristianos, porque muchos fueron heridos y muertos, como el Conde de Otinga¹⁴⁵.

La villa imperial aparece mortalmente abrazada por el campamento enemigo; entre las tiendas podemos ver representados los variados cuerpos del ejército otomano, de forma bastante anecdótica: hombres heridos, cabalgando, expoliando cadáveres...algunos incluso se calientan ante hogueras, dado la dureza del tiempo que acabó condicionando el asedio. Igualmente, la estampa atiende al espacio natural, pues ocupa toda la parte derecha el río Danubio, con su isla central, campos cultivados y canales. Schön también aprovechó para representar allí la flotilla turca encargada de completar la pinza sobre la ciudad, al evitar la llegada de suministros o nuevos contingentes en ayuda de la guarnición.

Dadas las adversas circunstancias de edición ya comentadas, la propuesta inicial acabó simplificándose; en principio se iba a complementar con un texto redactado por Hans Sachs —*Historia der türckischen belegerung der stadt Wien*— que también tardó en editarse. Este revés sufrido por Guldenmund sería ampliamente compensado posteriormente, como veremos, con la edición de una muy exitosa serie de estampas destinadas a representar las atrocidades cometidas por los turcos.

145 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 24-25.

Junto a estas estampas realizadas *ex profeso*, de destacada calidad y tamaño considerable, cabe referir también a las integradas en relaciones y hojas volantes. En general responden a un espíritu diferente, debido a la celeridad de su publicación y a la necesidad de un coste reducido, buscando su máxima difusión. Así pues, dichas xilografías cuentan con un tamaño y calidad más limitado; formalmente responden a un carácter más genérico, fruto de las convenciones propias de la representación bélica gestadas durante las décadas anteriores. Algunas de ellas incluso fueron reutilizadas, como ocurre probablemente en la crónica escrita por Jeronimus Berlin; en el grabado de su portada vemos el asalto a una ciudad en llamas, pero los guerreros que avanzan hacia ella y superan con escalas sus fortificaciones visten como lansquenetes tudescos, no como combatientes musulmanes (Anónimo, 1530, xilografía, en Jeronimus Berlin: *Türkische belegerung der Fürstlichen stat Wien*)¹⁴⁶.

Varias de estas pequeñas relaciones informativas sí que contaron, no obstante, con estampas realizadas de forma específica para ellas. En primer lugar destaca la redactada por el alto funcionario imperial Peter Stern von Labach, quien desde la torre de la catedral fue escribiendo un diario del asedio. Su posición dentro del organigrama imperial y la capacidad de acceder a amplia información acabaron convirtiendo su texto en el relato casi «oficial» de la campaña, propiciando una amplia difusión y su edición en varias ciudades. En Núremberg fue publicado por Niklas Medelmann –responsable, como hemos visto, de la vista más lograda–; en Dresde su impresor fue Matthes Stöckel. En este caso, podemos apreciar en primer plano de la xilografía de portada las tiendas del campamento turco. De una de ellas, abierta, parece salir una figura con espada y destacado turbante, quizá el mismo Solimán el Magnífico. El centro de la imagen lo componen cuatro cañones, con sus respectivos artilleros, abriendo fuego hacia las fortificaciones de Viena. El plano central es ocupado por dos contingentes otomanos: desde la izquierda avanzan los jenízaros, perfectamente reconocibles por su alto tocado y los mosquetes; desde la derecha, un cuerpo de caballería, quizá *sipahi* o *akinci*. Portan altas picas, turbantes y escudos cortados transversalmente, de forma similar a la de los húsares húngaros. El fondo lo conforma la misma Viena, protegida por fuertes bastiones almenados, de planta cuadrada y circular. A sus defensores no les atemoriza el despliegue enemigo, respondiendo con disparos de cañones y escopetería (Anónimo, 1529, xilografía, en Peter Stern von Labach (texto): *Alte und Nawe Zeitunge, Erstlich die Geschicht und Historia von der Stadt Wien in Osterreich, wie dieselbige von den Türckischen Tyrannen Solimanno [...]*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 7722).

146 Öhlinger, *Wien Zwischen den Türkenkriegen*, 34-35.



Fig.2.26. Anónimo: *Ataque turco a Viena*, xilografía, 1529, en Peter Stern von Labach (texto) y Matthes Stöckel (edición): *Alte und Nawe Zeitung, Erstlich die Geschicht und Historia von der Stadt Wien in Osterreich*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 7722.

Muchos de estos folletos informativos acerca del duelo entre los Habsburgo y el Imperio otomano fueron publicados por el taller de Heinrich Steiner; principal impresor de Augsburgo, editó obras de todo tipo: religiosas, satíricas, científicas, y también relaciones de hechos contemporáneos —como las aquí estudiados—, aunque fue conocido sobre todo por la edición de literatura grecorromana. Su prestigio derivó en gran parte de la alta calidad de sus trabajos, no dudando en contratar a Jorg Breu, Hans Schäufelein o Hans Burgkmair para embellecerlos. El primero de ellos, por ejemplo, parece ser el responsable de la stampa que abre uno de los relatos sobre el asedio de Viena publicado por Steiner (1529, xilografía, en Anónimo: *Ain gründtlicher und warhaffter bericht (Bericht), Was sich under der belegerung der Statt Wyen Newlich im M. D. XXIX. Jar zwyschen denen inn Wyen vnd Türgken verlauffen ...*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 146575-B)¹⁴⁷. El buril recoge toda la intensidad de uno de los sistemáticos asaltos otomanos a las murallas vienesas. La capital danubiana aparece rodeada por las tiendas turcas, de las cuales emergen los guerreros atacantes. En primer plano, un cañón y varios arqueros montados —uno ya caído— disparan contra los cristianos; jenízaros y otros combatientes, con turbantes y armados de alfanjes, intentar

147 Guido Messling, ed., *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700. Jorg Breu the Elder and the Younger, Part I* (Sound & Vision Publishers, Ouderkerk aan den Ijssel: Sound & Vision Publishers, 2008), 183.

escalar las defensas, pero son rechazados por los lansquenetes. Éstos portan sus tradicionales gorras anchas y trajes acuchillados, defendiéndose con picas, espadas y arcabuces. El ataque enemigo es contestado también desde las almenas y troneras con disparos de escopetería; quizá el tramo representado responda a la zona de la puerta Carintia y el convento de Santa Clara –reconocible tras las almenas–, donde como hemos visto descargaron los otomanos todo su poder bélico. La entalladura también muestra la técnica preferente usada por los turcos para intentar abrir brechas en los bastiones de la urbe: las minas subterráneas. Podemos ver, así, a varios zapadores excavando con palas una galería, al tiempo que transportan toneles con pólvora para las detonaciones. Esta estrategia de derribo de lienzos defensivos y consiguiente asalto fue reiteradamente usada por los otomanos, pero su eficacia se mostró inútil ante la veteranía y el arrojo de los defensores, dotados además de un armamento más pesado. La recreación gráfica de estas acciones no es, pues, extraña, ya que fue tónica habitual durante todo el asedio. De hecho, ya hemos visto como las narraciones escritas también las describen con toda su crudeza:

Haviendo puesto los enemigos fuego a una mina que havian hecho a la puerta Carintia gran parte del muro tembló y se abrió y cayó para afuera, sin ser la torre del muro en alguna parte gastada. Los Turcos impedidos por la tierra y cantos que havian caydo, y trabajando de entrar todos juntamente, facilmente fueron rebotados y echados fuera por el armado esquadron de los Tudescos. Y poco despues enfrente de la iglesia de Santa Clara, cayendo el muro, se hizieron en el dos portillos; pero estos no muy anchos, los quales parescia que conbidaban a los Turcos para que entrasen por ellos; y aunque por ser los lugares estrechos entrasen apretados y pocos, entre los que entravan y defendían la ciudad se començó una pelea muy sangrienta, pero era mucha la sangre que se derramava de los Turcos, y poca la de los soldados que eran de guardia en aquella parte del muro, con tanta constancia de los nuestros, y tanto osar de los Turcos, que los esquadrones de los nuestros, siendo armados de muy reluzientes armas, facilmente y con grande esfuerço sostenían aquella multitud de gente enemiga desarmada que sin concierto corria y sin consideración se ofrescia a los hierros de las picas de su propia voluntad. Y porque los Turcos eran menos en número, y mataban muchos dellos, les forçaron a huyr, y arrebatadamente salir por donde havian entrado, muriendo muchos¹⁴⁸.

148 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LII r.



Fig.2.27. Jorg Breu el Viejo: *Asalto turco a Viena*, 1529, xilografía, en Anónimo (autor) y Heinrich Steiner (editor): *Ain gründtlicher und warhaffter bericht [...]*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 146575-B.

La imprenta de Steiner también imprimió otra relación breve con ilustración en la portada. El autor no se ha identificado, aunque su considerable calidad permite atribuirlo a algunos de los importantes grabadores que trabajaron para dicho taller (1529, xilografía, en *Die Belägerung der Stadt Wien in Österreych vor dem allen grawsamesten Tyrannen und verderber der Christenheit dem Türkischen Kayse, gennant Sultan Solimayn, Newlicht beschehen, Im Monat September des 1529*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 2867). La escena muestra

con gran detallismo un brutal choque de caballería ante los muros de una villa, presumiblemente Viena. En la parte derecha de la estampa aparece un bosquecillo representado con gran verismo; de él irrumpen un poderoso contingente de caballería pesada. Los jinetes y sus monturas se protegen con arneses completos, arremetiendo con sus largas lanzas contra un grupo de caballería otomana. Los *sipahi* usan equipos más ligeros —llevan vestiduras exóticas sin armaduras ni celadas— y combaten con espadas y jabalinas cortas: incapaces de enfrentarse en un choque directo con los potentes caballeros imperiales, su derrota parece irreversible.



Fig.2.28. Anónimo: *Batalla ante las puertas de Viena*, 1529, xilografía, en Anónimo (texto) y Heinrich von Steiner (editor): *Die Belägerung der Statt Wien in Österreych*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 2867.

Estas breves publicaciones se imprimieron igualmente en otras ciudades, como Núremberg; allí Jobst Gutknecht editó una de las composiciones literarias de Hans Sachs, ilustrada en su portada con una entalladura fruto del buril de Niklas Stoer. En ella vemos, en un potente escorzo, como las columnas de jenízaros se dirigen con las picas enhiestas hacia los bastiones de la urbe habsbúrgica; su decidido ataque lo dirige un jinete montado en primer plano —quizá el mismo sultán Solimán—, con capa, turbante y el alfanje alzado hacia el cielo (Niklas Stoer: *Asedio de Viena*, 1529, xilografía, en Hans Sachs: *Ein neues lied der gantz handel/ der Türkischen Belagerung der Stat Wien*. Núremberg: Jobst Gutknecht, 1529). Este diseño tuvo

cierta influencia, al servir como punto de partida a una posterior estampa atribuida al *Monogramista MS* donde —según veremos— el cerco de 1529 se transforma en un pasaje apocalíptico (*Monogramista MS: Llegada de Gog y Magog*, 1534, xilografía, en Martín Lutero: *Biblia, das ist die gantze Heilige Schrift Deusch.* Wittenberg: Hans Lufft, 1534; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, sign. Bibel- S.4º.11)¹⁴⁹.

**Ein newes lied der gantz
handel / der Türckischen Belage
rung der Stat Wien.
Vnd ist in Bruber Veyttenchon.**



Fig.2.29. Niklas Stoer: *Asedio de Viena*, 1529, xilografía, en Hans Sachs (texto) y Jobst Gutknecht (edición): *Ein neues lied der gantz handel/ der Türckischen Belagerung der Stat Wien*.

149 Charlotte Colding-Smith, *Images of Islam, 1453-1600: Turks in Germany and Central Europe* (Londres: Pickering & Chatto, 2014), 73-74.

2.3.3.2. DIBUJOS Y PINTURAS

La ofensiva lanzada por Solimán el Magnífico sobre Viena también fue recreada por la pluma de dos de los mejores dibujantes centroeuropeos del momento,



Fig.2.30. Bartel Beham: *Campamento turco ante Viena en 1529*, 1529, dibujo a pluma y aguada sobre papel; Wien Museum Karlsplatz, Viena, inv. 97022.

Bartel Beham y Wolf Huber. El primero de ellos representó una vista del asedio tomada desde el sur, concretamente desde la sección del frente comandada por el Pachá de Belgrado, Bali Bey, cerca del pueblo de Inzersdorf (Bartel Beham: *Campamento turco ante Viena en 1529*, 1529, dibujo a pluma y aguada sobre papel; Wien Museum Karlsplatz, Viena, inv. 97022)¹⁵⁰. Para identificar la escena, en la parte superior izquierda puede leerse la anotación *Viena Obsessa a Solimanno anno domini 1529*.

El dibujo, de formato vertical, destaca por su extremo realismo y atención anecdótica. A nivel formal se organiza en tres planos de profundidad. En el primero de ellos el artista —en aquel momento pintor en la corte bávara— representa el campo otomano. Entre las numerosas tiendas destaca el aparatoso aposento de Solimán el Magnífico, de mayor tamaño y rematado por una bola con la bandera de la Media Luna. Lo protegen un murete exterior y otros pabellones intercalados. La tienda principal está abierta, pudiendo apreciarse en su lujoso

¹⁵⁰ Checa, *Carolus*; 289; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*; Tomenendal, *Das türkische Gesicht Wiens*, 87.

interior cómo el Sultán recibe a unos emisarios, que se arrodillan ante él. Solimán aparece de pie, con bigote, turbante alto y alfanje al cinto; le acompañan otros potentados, vestidos igualmente de forma exótica. En el exterior Beham reproduce la cotidianeidad del campamento en el marco de un asedio que duró varias semanas. Así, el artista se recreó en la representación de soldados cargando camellos, comiendo sentados, cocinando panes, cortando madera, pastoreando animales o practicando sus habilidades marciales. Al mismo tiempo, se suceden actos de brutalidad extrema: en la parte derecha un grupo de combatientes está asaltando un monasterio; en paralelo, la escena está salpicada de cuerdas de cautivos, cuerpos desmembrados y bienes acumulados por el saqueo del territorio circundante, incluyendo animales, grandes barricas o carros cargados de todo tipo de bienes.

En segundo lugar aparece una franja intermedia, la «tierra de nadie» entre la ciudad y las posiciones otomanas. En ella se reconocen algunas tiendas y los suburbios destruidos, aun en llamas en algunos puntos. El centro de este espacio lo ocupa una aguja de gusto gótico, probablemente la columna conmemorativa del *Spinnerim am Kreuz*, que es derribada por soldados turcos; a su derecha se ha elevado un patíbulo donde se comete una ejecución masiva. Más allá vemos las correrías de reconocimiento de los *akinci*, así como el fluir del río Viena, defensa natural de la población.

La escena se cierra con una escrupulosa vista de Viena, dominada por la torre de San Esteban que, desafiante, representa el orgullo de la urbe ante la brutal embestida descargada por el Sultán otomano. Para su defensa resulta vital el cinturón exterior de murallas, representado de forma verídica con su formato circular y torreones de diseño medieval; varias minas han abierto brechas en sus lienzos, de los que emergen columnas de humo producidas por las deflagraciones. En el fondo, y perdiéndose entre brumas en el horizonte, se reconoce el lento avance del Danubio.

Por su parte, el dibujo de Wolf Huber responde a una concepción muy distinta: somero, vacío de personajes y delineado con una técnica rápida y de alto valor expresivo (*Asedio de Viena*, 1530, dibujo a pluma con tinta marrón; Albertina, Viena, inv. 26159)¹⁵¹. El artista se integra dentro de la Escuela del Danubio, conocida por su papel clave en la gestación del paisaje autónomo. En su caso este interés tuvo una vertiente en la recreación de imágenes bélicas de ciudades, utilizando un trazo agresivo; es el caso de las ya citadas *Batalla ante una ciudad asediada* (c. 1540; Staatliche Kunsthalle, Kalsruhe) y *La batalla de Pavía* (c. 1530, dibujo; Staatliche Graphische Sammlung, Munich).

151 Seipel, *Kaiser Ferdinand I.*



Fig.2.31. Wolf Huber: *Asedio de Viena*, 1530, dibujo a pluma con tinta marrón; Albertina, Viena, inv. 26159.

Este dibujo de las acciones sobre Viena coincide cronológicamente con la imagen dedicada al combate italiano y, aunque su estilo gráfico es similar, la escena está mucho más desnuda de elementos anecdóticos. Huber se trasladó a la capital danubiana desde la corte episcopal de Passau, donde se había establecido en 1515, por lo que probablemente tomó este boceto a pié de campo, de ahí su sorprendente inmediatez. La vista se dirige desde los suburbios externos de la ciudad, donde aún aparecen cañones abandonados por los sitiadores, hacia la puerta Carintia protegida por la *Kärntnertor* —el lugar elegido no es baladí, pues era conocido cómo dicha zona había sido la más castigada por la ofensiva turca—. En los lienzos de la muralla aún

se contemplan las voladuras provocadas por las minas; la puerta, no obstante, resiste altiva, enlazando visualmente a su vez con la torre de la catedral de San Esteban. Ambas estructuras representan, así, la brava resistencia de la guarnición imperial, erigida en bastión de la Cristiandad.

Aunque su fecha es más tardía, la coincidencia temática y su excepcional calidad nos llevan a incluir también aquí el dibujo firmado por Jan van der Straet —conocido como *Stradanus*— bajo el título *Los turcos levantan el asedio de Viena* (1589, dibujo en pluma a la tinta marrón y negra con retoques en blanco sobre papel marrón, Albertina, Viena, inv. 23437)¹⁵². Desde la derecha de la composición avanza un imponente grupo de jinetes otomanos, representando el artista su equipo con todo detalle: cotas de malla, escudos, alfanjes y lanzas, así como los distintos tipos de tocado. En paralelo aparecen dos infantes, con arcos y espadas al cinto, y otro contingente de *sipahi*. Tras ellos se abre un alto horizonte que permite contemplar los cuadros del ejército en retirada; aunque han sido derrotados, *Stradanus* los dibuja en perfecta formación, con picas y banderas en alto y flanqueados por carros de intendencia y piezas artilleras. Los guerreros de Solimán el Magnífico dejan a sus espaldas un campo devastado, con incendios aún vivos, así como la ciudad de Viena: la inexpugnable capital se recorta en el horizonte, imbatida gracias a sus fosos y bastiones de forma circular.



Fig.2.32. Jan van der Straet, *Stradanus*: *Los turcos levantan el asedio de Viena*, 1589, dibujo en pluma a la tinta marrón y negra con retoques en blanco sobre papel marrón; Albertina, Viena, inv. 3437.

152 Eckhardt, Gieseler y Sievernich, *Europa und der Orient*, 697-698; Von Plessen, *Idee Europa*, 95.

La composición fue ideada en el marco de los fastos derivados de la boda florentina entre el gran duque Fernando I de Medici y Cristina de Lorena, celebrada en 1589. Orazio Scarabelli realizó varias estampas reproduciendo los distintos actos, como la naumaquia que tuvo lugar en el patio del palacio Pitti. Una de ellas muestra la decoración erigida para la calle de Bisceri –hoy Proconsolo– por Taddeo Landini, quien según la crónica de Raffaello Gualterotti ideó varias «invenzione gentil d'architettura» dedicadas a loar a la Casa de Austria; allí se colocaron nichos con las esculturas de Felipe II y Carlos V, flanqueadas por murales con dos de sus más destacadas victorias: Lepanto y el ataque turco a Viena, correspondiente con este diseño de *Stradanus*¹⁵³. Más tarde la imagen fue trasladada como grabado al cobre por Adriaen Collaert, siendo editada en 1590 por Philippe Galle en Amberes.

El asedio de Viena también fue motivo principal para el desarrollo de un ciclo mural atribuido a Marcello Fogollino en el palacio Lantieri de Gorizia (*Asedio de Viena*, c.1548, fresco)¹⁵⁴. La familia Lantieri tuvo sus feudos en la zona del Friuli, territorio vinculado al Sacro Imperio y a los Habsburgo excepto durante la breve ocupación veneciana entre 1508 y 1509. El vínculo feudal entre los Lantieri y la Casa de Austria se incrementó en 1513, cuando Maximiliano I les cedió importantes feudos en Gorizia. Allí alzaron un torreón fortificado, transformado paulatinamente en una villa de placer campestre; su interior fue ennoblecido a finales de la década de 1540 con un conjunto de frescos, relacionados tradicionalmente con una esperada visita de Carlos V a la población que, finalmente, nunca tuvo lugar. El ciclo mural fue descubierto durante unas obras en 1910, atribuyéndose sin seguridad plena al pintor Marcello Fogollino, quien realizó una larga estancia en la vecina Aquilea durante los años en que se fecha el conjunto. En él se combinan escenas de tipo bucólico –una cacería y fiesta campestre, quizá vinculada con la visita que Dante Alighieri hizo a los Lantieri en el castillo de Paratico– con pasajes históricos. En este caso el tema elegido fue el cerco otomano a Viena, probablemente para halagar a Carlos V en caso de que finalmente realizase la prevista estancia.

153 Mínguez, *Infierno y gloria*, 503-504.

154 Cavazza, *Divus Maximilianus*.



Fig.2.33. Marcello Fogollino: *Asedio de Viena*, c.1548, fresco; Palacio Lantieri, Gorizia.

La escena —de gran tamaño y formato rectangular— orbita alrededor de una gran vista de la ciudad danubiana. Se representa con gran atención el sistema defensivo y sus baluartes, las principales construcciones y, sobre todo, la apuntada torre de San Esteban, eje de la composición. Bajo sus muros corre el río Viena y, más cerca del espectador, la corriente del Danubio. El fondo lo completa un amplio paisaje de apariencia pastoril, emborronado por las columnas de humo de los enclaves y aldeas arrasados por los turcos en su inmisericorde avance. Entre el gran río y las murallas se extiende una amplia llanura donde podemos contemplar los dos ejércitos enfrentados, sólo separados por los restos de los suburbios destruidos y en llamas. En la parte derecha aparece el todopoderoso ejército de Solimán el Magnífico: en primera línea de combate su potente artillería castiga a la ciudad de los Habsburgo; tras ella progresan dos poderosos escuadrones de jinetes e infantería perfectamente formados. La guarnición de la ciudad hace una salida de caballería lanzándose sobre sus oponentes turcos para intentar frenarles. Mientras, desde la parte izquierda del fresco irrumpe el rescate imperial, formada por lansquenets y caballería.

2.3.3.3. ESCULTURAS Y ARTES SUNTUARIAS

El campo artístico en que menos incidencia tuvo el asedio de la capital austríaca fue el de la escultura. Existe, no obstante, una destacada excepción: los relieves bélicos que dignifican la tumba del conde Niklas von Salm (Loy Hering, c. 1531-1546, mármol tallado; Votivkirche, Viena)¹⁵⁵. El gran responsable de la salvación de Viena nació en Nieder-Salm -Bélgica- en 1459 y, tras entrar al servicio de Federico III, desarrolló una larga carrera militar al lado de los Habsburgo. Durante el gobierno de Maximiliano I tuvo participación activa en todas sus grandes campañas, dirigiendo al ejército imperial en la guerra contra Matías Corvino. Igualmente puso la espada al servicio de sus nietos; así, la gesta que iba a dotarlo de fama en toda Europa fue su actuación en Pavía, donde colaboró en la captura de Francisco I. También en 1525 luchó en la revuelta de los campesinos alemanes respondiendo a la llamada de Fernando I, quien volvería a contar con sus servicios en las guerras por la sucesión de Hungría. En 1527 iba a colaborar en la derrota del pretendiente Jan Zapolya y, ya en 1529, consiguió romper las líneas otomanas entrando en Viena para liderar a sus defensores. Allí, con setenta años, recibió una herida en la pierna durante los trabados combates alrededor de los muros de la que nunca sanó, muriendo en 1530 en el castillo de Marchegg.

En honor a sus servicios Fernando I sufragó una merecida tumba monumental, destinada al descanso eterno de su valiente general. Presumiblemente dicho cenotafio se construyó poco después de la muerte de Salm, en el intervalo comprendido entre

¹⁵⁵ Bäumlér, Brockhoff y Kenker, *Von Kaisers Gnaden*, 320-321; Möhring, *Türkisches Wien*, 38; Pinczoltis, *Ferdinand I*, 108-109.

1531 —una inscripción de la tumba refiere a su comitente como *Regis Romanorum*, título que pudo ostentar desde dicho año— y 1546, cuando el sepulcro se mencionaba en un escrito de Wolfgang Schmeltzl. La tumba presenta una estructura rectangular, con la efigie del yacente en la parte superior. Los laterales del sarcófago se organizan mediante placas marmóreas en relieve destinadas a recrear las gestas del militar, separadas por pilastras decoradas con grutescos; en los lados largos se disponen cuatro de estas tallas, mientras que en la partes frontal y trasera —más estrechas— sólo aparecen dos. El responsable de esta decoración fue el escultor Loy Gering, partiendo de bocetos de Melchior Feselen. Éste se inspiró para su creación en estampas y dibujos preexistentes, debidos a Wolf Huber para la batalla de Pavía y, quizá, en el ya analizado dibujo de Bartel Beham para las escenas vienesas.

La importancia del asedio de Viena, así como su relevancia personal para el difunto, propiciaron que se le dedicaran dos de estos relieves. La primera placa acoge una gran vista de la urbe habsbúrgica tomada desde el sur, ocupando todo el horizonte. Sus muros están siendo atacados por los jenízaros turcos, quienes intentan sobrepasarlos aprovechando las brechas fruto de las minas. Ante ella se abre un amplio paisaje donde se aprecia el río Viena, las destruidas construcciones del extrarradio y el campo otomano. Entre sus numerosas tiendas destaca la de Solimán el Magnífico, de gran tamaño y diseño similar al ideado por Bartel Beham en el dibujo ya referido. Quizá sea el mismo Sultán, la figura central a caballo, con cetro, alfanje, turbante y escoltado por un sirviente; este jinete aparece unido mediante una clara línea visual con el campanario de San Esteban, de forma que se resalta plásticamente el duelo a muerte entre el Imperio otomano y los Habsburgo.

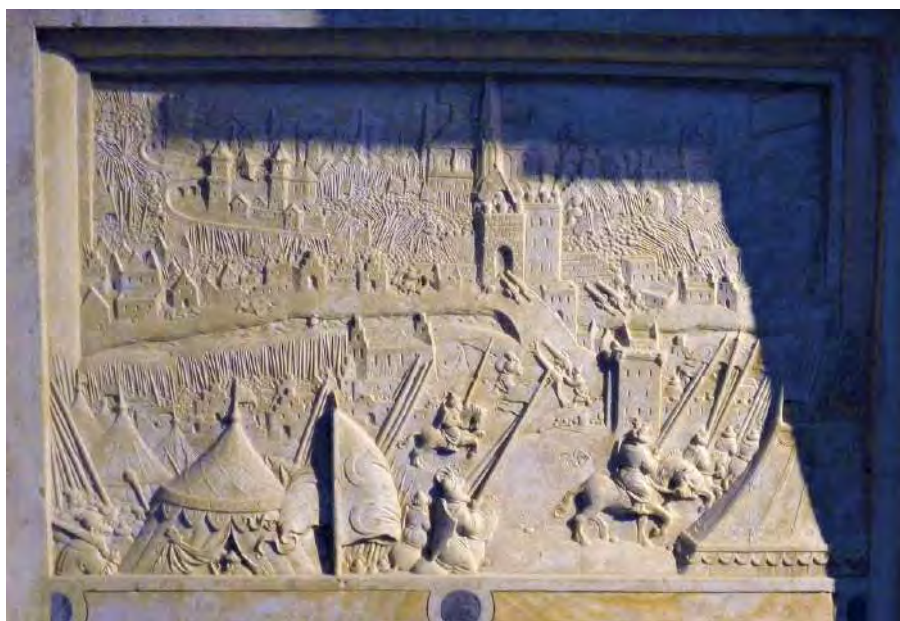


Fig.2.34. Loy Hering: *Asedio de Viena*, en *Tumba de Niklas von Salm*, c. 1531-1546, mármol tallado; Votivkirche, Viena.

En el segundo relieve vemos, en primer plano, el campamento turco y varios jinetes vestidos de forma orientalizante, con turbantes y los estandartes de la Media Luna. Delante se extiende un amplio llano salpicado con los restos de los suburbios, ocupados por los cañones y los tiradores asaltantes. El río Viena protege la ciudad, en la que son plenamente reconocibles la catedral y la puerta Carintia. Los lienzos que la flanquean están parcialmente derruidos y son asaltados por los guerreros musulmanes, pero la bandera imperial que sigue ondeando muestra la convicción de sus defensores por salvar la capital cesárea.

Como ya hemos visto, el sepulcro de Niklas von Salm fue erigido por voluntad de Fernando I en la década de 1540, en paralelo a otra importantísima tumba monumental: la de Maximiliano I (Christoph Amberger, Alberto Durero, Jorg Kölderer, Jorg Polhamer, Gilg Sesselschreiber, Ulrich Tiefenbrunn, Peter Vischer, Hans Leinberger, G. Löffler, Leonhart Magt y Veit Stoss (esculturas), Alexander Colin (relieves), Florian Abel y Hieronymus Longi (sepulcro), 1510-1583, mármol de diferentes colores y bronce; Hofkirche, Innsbruck). El proyecto fue ideado por el abuelo de Carlos V hacia 1506-1509, buscando alzar un gran cenotafio de valor dinástico en Wiener Neustadt, donde había nacido. Su pretensión era que el conjunto contase con un gran número de esculturas de bulto redondo, representando a personajes –reales y legendarios– vinculados con los Habsburgo. El proyecto iba a dilatarse mucho en el tiempo, de forma que no se concluyó plenamente hasta 1583; su gran impulsor fue Fernando I, quien modificó sustancialmente el plan inicial: la serie de estatuas exentas se redujo, introduciendo en paralelo un gran sepulcro con relieves destinados a mostrar las grandes gestas de Maximiliano I. El conjunto, además, acabó estableciéndose en Innsbruck¹⁵⁶. No es difícil, pues, ver similitudes entre la tumba del Emperador y la de su general: aunque más modesta, ésta también se estructura a partir de un sarcófago cuadrangular con placas cuadradas separadas con grutescos, donde se recogen las principales acciones militares de su ocupante. En principio el destino del cenotafio era la iglesia agustina de Santa Dorothea, cerca de la cual el Conde tenía su residencia en Viena. En 1787 la tumba fue profanada, trasladándose al palacio del príncipe Carl Josef Salm-Reiffenscheidt, en Raitz (Moravia); posteriormente, ya durante el reinado de Francisco José I –en 1879–, se devolvió a Viena para ubicarse en la Votivkirche, en pleno Ring, donde aun puede visitarse hoy.

Por su parte, el género de la medalla sí fue considerado un instrumento eficaz para dar a conocer la victoria frente a la Sublime Puerta; su coste era más elevado que el de las estampas, pero también permitían la reproducción mecánica

156 Frenzel, *The Cenotaph of Emperor Maximilian I*; Rocío Martínez, «El cenotafio de Maximiliano I: la memoria dinástica, política y territorial a través de los monumentos funerarios reales», en *Los lugares de la Historia*, coord. José Manuel Aldea, Carmen López, Paula Ortega, M^a de los Reyes De Soto, Francisco José Vicente (Salamanca: AJHS, 2013), 481-509.

y una difusión ágil. De hecho, ya durante el mismo asedio se fundieron dentro de la ciudad las conocidas como «monedas de asedio» (Ceca anónima: 1529, oro o plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 3661ass —oro— y 22118/1914B —plata—)¹⁵⁷. Aparecieron como una tirada extraordinaria ante la necesidad de liquidez para pagar a las tropas defensoras de la ciudad, evitando así su rebelión. La escasez de minerales nobles era tal que se recurrió a los tesoros de las iglesias; su formato cuadrado también responde a estos condicionantes, al resultar más sencillo el troquelado y entrar menor cantidad de metal precioso. Se acuñaron dos tipologías distintas de estas *Notmünzen*. Por un lado, monedas en oro equivalentes a un ducado. En su anverso aparecía la efigie en perfil de Fernando I con corona, acompañada por la inscripción *1529. TURK BLEGERT WIEN*; el reverso se organizaba a partir de una cruz griega, con los escudos de Austria, Castilla, Hungría y Bohemia en las esquinas. Algunas contaron con un diseño diferente, con la parte delantera limitada a una inscripción acerca del asedio y, en la trasera, un gran escudo dinástico de los Habsburgo flanqueado por otros menores de distintos territorios y elementos vegetales. Por otra parte, las acuñaciones en plata tenían un valor de seis *kreuzes*, siendo su apariencia más modesta. En el anverso se suprimía el retrato del soberano, manteniendo el cuarteado en cruz y los escudos en el reverso. Al parecer se elaboraron en distintas cecas, como la de Andre Hartmann; más allá de su valor económico pronto empezaron a funcionar como recuerdos, conservándose algunas con agujeros para poder pasar una cuerdecilla y portarlas al cuello. El éxito que tuvieron propició, además, que fuesen imitadas en conflictos posteriores, como la rebelión de las Provincias Unidas o la Guerra de los Treinta Años.



Fig.2.35. Hieronymus Magdeburger (¿): «Medalla del ataque turco», 1529, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 154267.

Complementando estas acuñaciones monetarias se realizaron otras de valor conmemorativo; es el caso de la conocida como «Medalla del ataque turco»

¹⁵⁷ Messling, *Occident and Crescent Moon*, 17; Öhlinger, *Wien Zwischen den Türkenkriegen*, 14.

(1529, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 154267)¹⁵⁸. Su probable autor, Hieronymus Magdeburger, tenía su troquel en la importante zona de las Montañas Metalíferas, cordillera de ciento cincuenta kilómetros que actúa como frontera natural entre Chequia y Sajonia. A final del siglo XV se descubrieron allí betas de plata y estaño, desarrollándose una prospera actividad minera y metalúrgica tras la fundación de Joachimstal/ Jáchymov por el conde Stephan Schlick. El noble murió en Mohács (1526), y la disputa familiar por la herencia se resolvió finalmente en 1528, pasando a ser propiedad de la corona. Fernando I aprovechó sus nuevos dominios para instalar importantes cecas donde acuñar monedas y también medallas como ésta.

Su anverso lo preside un retrato del soberano, representado de perfil, con amplio sombrero y el Toisón de Oro. El borde exterior se resuelve con anillos concéntricos, apareciendo la fecha de acuñación y una inscripción donde el monarca Habsburgo es titulado rey de Hungría y Bohemia. El reverso cuenta con decoración heráldica y de cariz religioso: una cruz floral con las armas de Castilla divide el espacio en cuatro cuarteles, destinados a ubicar los escudos de Hungría, Bohemia, Croacia y Dalmacia. La rodea una inscripción inspirada en los Salmos, y en la parte exterior podemos leer *DA MICHI VIRTUTEM CONTRA HOSTES TUAS DOMINE* — «Dame fuerzas contra tus enemigos, oh Dios»—; la inscripción interior se transcribiría como *QUIA TU ADIUTOR MEUS ES* — «Porque Tú eres mi socorro»—. Todo el diseño de la medalla debe entenderse en el marco de la campaña de legitimación emprendida por Fernando I tras su contestada llegada al trono húngaro; así, el retrato e inscripción frontales lo reivindicaban como soberano legítimo, el único capaz de defender el territorio y la verdadera fe ante la amenaza turca, como pretende evidenciar la inscripción del reverso.

Además de en estas medallas, el cerco también se usó como tema en la decoración de piezas de orfebrería de mayor valor. Los ejemplos más destacados son dos copas de plata, realizadas probablemente en Núremberg y conservadas respectivamente en Londres (Anónimo: *Copa «del asedio turco»*, 1530-1540, plata dorada; British Museum, Londres, inv. WB 96) y Stuttgart (Anónimo: *Copa con representación del asedio turco*, c.1535, plata dorada; Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, inv. KK hellblau 50)¹⁵⁹.

El recipiente del British Museum cuenta con una amplia base apoyada sobre tres cabezas de león, entre las cuales se disponen laureas con rostros barbados y tocados con coronas. El cuerpo está decorado en dos niveles: en el inferior aparecen escenas veterotestamentarias hábilmente seleccionadas —la destrucción del ejército

¹⁵⁸ Messling, *Occident and Crescent Moon*, 15-16.

¹⁵⁹ Werner Fleischhauer, *Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart* (Stuttgart, 1976); Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*.



Fig.2.36. Anónimo: *Copa del asedio turco*, 1530-1540, plata sobredorada; British Museum, Londres, inv. WB 96.

campana de los asaltantes. Una gran vista del burgo atacado, con sus murallas y defensores, cierra la composición en la parte superior. Además, la pieza remata con un borde superior liso y dotado de decoración vegetal incisa.

Por su parte, la copa conservada en Stuttgart tiene un formato más estilizado, midiendo cerca de treinta centímetros de alto. Sobre una base lobulada se ubica un largo cuerpo en el que podemos identificar el ataque turco, similar en su concepción a modelos ya vistos en obras gráficas. En la parte inferior aparece el campamento atacante, con la tienda de Solimán destacada gracias a su mayor relieve. Es reconocible por su gran formato y remate con la Media Luna; cuenta además con un

del faraón, el Becerro de Oro— donde Dios castiga a los infieles y a aquellos que lo desafían, clara alusión a la rivalidad entre la Cristiandad y el principal poder musulmán, el Imperio otomano. Por su parte, el tramo central de la copa se decora con una abigarrada representación del cerco de Viena. En primer plano aparece un poderoso contingente de jinetes turcos, reconocibles por los aparejos orientales de sus monturas, los turbantes y bigotes que conforman un grupo de marcado exotismo; están realizados en un altorrelieve muy marcado, lo que permite dotar de profundidad perspectiva al fondo. Allí vemos un campo repleto de guerreros con lanzas que se intercalan entre los suburbios de la ciudad y las tiendas de



Fig.2.37. Anónimo: *Copa con representación del asedio turco*, c.1535, plata dorada; Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, inv. KK hellblau 50.

murete exterior y soportes para estandartes en la puerta. Un amplio campo repleto de construcciones derruidas, tiendas de campaña y enfrentamientos entre tropas se desarrolla en vertical en dirección a los muros de Viena, representada en la parte superior del cilindro. La copa es rematada por una tapa en cuyo pomo aparece el pasaje bíblico de Salomé con la cabeza de san Juan Bautista; en su reverso hay una placa —destinada a ocultar el trabajo en altorrelieve del exterior— con una interesante composición acerca de Carlos V y sus enemigos. El César Habsburgo aparece con armadura y a caballo, pisoteando los emblemas de la gran coalición forjada contra él tras Pavía: la Media Luna otomana, el león de san Marcos veneciano, las bolas mediceas, el gallo francés, la cruz de san Jorge —en referencia a Inglaterra—, y un retrato del Papa.

2.3.4. OTRAS VISIONES DEL ASEDIO

Más allá de las representaciones estrictas del ataque otomano a la capital imperial, el asedio de Viena propició la aparición de otras imágenes definidas por su gran diversidad. De acuerdo con Jesús Carrillo

La representación de los sucesivos ataques a Viena por las tropas de Solimán el Magnífico en 1529 y 1532 constituyen hitos fundamentales tanto en la formación de la iconografía de la guerra moderna como de la representación topográfica de la ciudad. Ni siquiera los precedentes de las batallas de Ravena y Pavía o el Saco de Roma habían provocado una proliferación tal de textos e imágenes entre los contemporáneos¹⁶⁰.

Como hemos analizado, las consecuencias visuales del asedio fueron múltiples, destacando la aparición de nuevos formatos cartográficos a través de mapas —Haselberg— o vistas revolucionarias —Beham y Medelmann—; relecturas del ataque otomano en clave religiosa, histórica o emblemática; o retratos inmediatos de los contendientes que, con un mayor recorrido, favorecieron la concreción iconográfica del «otro» turco y, en paralelo, del lansquenete. El resultado es un complejo constructo visual encaminado, eso sí, a configurar fidelidades y lealtades dentro de la amenazada Cristiandad y, en última instancia, con sus grandes paladines: los Habsburgo.

2.3.4.1. UN ENEMIGO CON ROSTRO

En este sentido, uno de los efectos plásticos más rápidos de la acción bélica iba a ser la aparición de retratos de los líderes invasores, respondiendo al interés del público por conocer el rostro y apariencia del enemigo. El resultado

¹⁶⁰ Jesús Carrillo, «El sitio de Viena en 1529», ficha catalográfica en Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 369.

más brillante en este campo fue la serie de tres estampas diseñadas por Hans Sebald Beham, donde se recrea la imagen ecuestre de los principales dirigentes otomanos (Hans Sebald Beham (diseño) y Hans Guldenmund (editor): *Solimán el Magnífico*, 1529, xilografía; *Ibrahim Pasha*, 1529, xilografía; *Sansaco*, 1529, xilografía; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam)¹⁶¹. Los líderes del ejército invasor se muestran aquí como grandes señores plenos de dignidad; de hecho, su configuración visual deriva de las formas de representación del poder que se estaban aplicando en paralelo para exaltar a los grandes monarcas de la Cristiandad: de perfil, a caballo y exhibiendo símbolos de poder y capacidad militar. El retrato ecuestre se había retomado en la Italia renacentista partiendo de modelos clásicos, y también tuvo un gran éxito en Alemania desde una lectura fundamentalmente caballeresca. Ya Maximiliano I mostró interés por este tipo de representaciones, como se evidencia en el boceto de una escultura diseñado por Hans Burgkmair (c.1509-1510, dibujo; Albertina, Viena, inv. 22447); el mismo artista creó dos entalladuras muy similares entre sí representando al abuelo de Carlos V y a san Jorge (1508, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG 1934/65 y DG 1934/55)¹⁶², santo guerrero por excelencia que intelectuales de la talla de Konrad Peutinger buscaron vincular al emperador como *Defensor Fide*. También durante los años anteriores se había ido gestando una primera iconografía ecuestre de Carlos V en los relieves de Hans Daucher (*El emperador Carlos V a caballo*, 1522, relieve en piedra; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, inv. P-168), o en la estampa presente en una de las hojas volantes fruto de su elección imperial (Anónimo, 1519, xilografía, Albertina, Viena)¹⁶³.

En este marco, pues, las recreaciones ecuestres de Solimán el Magnífico y sus principales ministros aparecían como la *némesis* del poder de Carlos V. Porque la visión de este enemigo no se configuró únicamente a partir de clichés visuales estandarizados –tanto el del poderoso a caballo como el del enemigo odiado y repudiado de forma acrítica–; Beham prestó atención extrema a la apariencia fisionómica de los retratados, a sus armas, lujosos ropajes y tocados, creando un «otro» a quien vencer, sí, pero que también era necesario conocer en su realidad concreta como un poder al que ubicar y saber confrontar a nivel geo-político, pero también cultural.

161 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 373-375; Geisberg y Strauss, *The German single-leaf woodcut*, 278-280.

162 Michel y Sternath, *Emperor Maximilian I*, 348-353.

163 Checa, *Carlos V, a caballo*, 35-38.



Fig.2.38. Hans Sebald Beham (diseño) y Hans Guldenmund (editor): *Ibrahim Pasha*, 1529, xilografía; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv. MB 2010/2B (PK).

Respondiendo a esta voluntad por dotar de rostro al enemigo, el mismo Beham ideó otro conjunto de retratos de los dos rivales por antonomasia del Emperador: Solimán el Magnífico y Francisco I de Francia. Sus efigies aparecen de perfil, enmarcadas dentro de tondos circulares. El Sultán –reconocible por la inscripción *Grant Turck*– se muestra de forma robusta, con su tradicional bigote, nariz aguileña y turbante coronado. Por su parte el monarca galo –*Rex Francie*– porta traje civil y un escudo con las flores de lis. La imagen de los dos poderosos soberanos se complementaba, además, con otro interesante y exótico retrato de Roxelana, la preferida del emperador turco (c.1530, xilografías)¹⁶⁴.

El importante grabador Erhard Schön también diseñó, por su parte, una representación de Solimán el Magnífico y Carlos V para la portada de una relación de la campaña bélica de 1529 (*Carlos V y Solimán el Magnífico*, 1530, xilografía, en

¹⁶⁴ Geisberg y Strauss, *The German single-leaf woodcut*, 278-281.

Anónimo (texto) y Johannes Haselberg (editor): *Des Türckischē Kayzers Heerzug, wie er von Constantinopel*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 77. F. 129). Los dos mayores gobernantes de su tiempo aparecen a caballo, acompañados por una importante escolta armada, ante una fortificación. Carlos V porta un arnés completo, al igual que su montura, cubriéndose la cabeza con una celada rematada por vistosas plumas de pavo real. Por su parte el Sultán monta un brioso corcel y, aunque lleva un equipo más ligero, también se reviste con atributos bélicos como la maza o un gran sable. Realmente este encuentro nunca ocurrió, pudiéndose entender como muestra del anhelo de paz que, tras la derrota otomana de 1529 y el pacífico año de 1530, quizá parecía posible: pero la guerra no había hecho más que comenzar.



Fig.2.39. Erhard Schön: *Carlos V y Solimán el Magnífico*, 1530, xilografía, en Anónimo (texto) y Johannes Haselberg (editor): *Des Türckischē Kayzers Heerzug, wie er von Constantinopel*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 77. F. 129.

2.3.4.2. APOCALIPSIS EN VIENA

La confrontación entre otomanos y Habsburgo, entre el Islam y la Cristiandad, propició la irrupción de relecturas visionarias y milenaristas acerca del conflicto. Numerosos intelectuales y teólogos escribieron sobre la amenaza turca vinculándola con pasajes bíblicos, fundamentalmente de carácter apocalíptico, de forma que se configuraron una visión escatológica sobre los sucesos de su tiempo. Los turcos eran, pues, la evidencia de la llegada del Anticristo, del fin del Mundo, o también la «vara de Dios» enviada para castigar a los pecadores y a una Iglesia corrupta; en este sentido, el asedio de Viena iba a devenir en una auténtica psicomaquia.

Buenos ejemplos de este tipo de textos son la obra *Kriegsrüstung und behendigkeit der Türcken* de Erasmo de Rotterdam —cuya edición de Frankfurt porta una estampa con otomanos montando camellos (anónimo, 1531, xilografía)—¹⁶⁵, o la ya citada *Europae dissidiis et bello turcico* de Juan Luís Vives. Pero probablemente fue Martín Lutero quien mayor preocupación mostró en sus escritos por la invasión otomana y sus efectos trascendentes. El teólogo alemán siempre tuvo interés por el pensamiento milenarista de figuras como Joaquín de Fiore, que identificaba hechos contemporáneos con las profecías bíblicas; esta visión se amplificó con la lectura de terribles narraciones en la estela de la de su colega en Wittenberg Justus Jonas, quien describía como «Los turcos no sólo mataron a mujeres, niños y pobres viejos enfermos, sino que los cortaron con sables como un carnicero con la carne»¹⁶⁶. Así pues, Lutero dejó constancia de su pensamiento sobre la problemática otomana en varios de sus escritos, redactados en paralelo con los acontecimientos vieneses. En 1529, regresando del coloquio de Marburgo, Lutero conoció las profecías del franciscano John Hilten —muerto hacia 1500—, quien identificaba a Roma con la prostituta del Apocalipsis y a los turcos con los demoníacos pueblos de Gog y Magog (Ezequiel, 38-39). Esta influencia se evidencia en su *Vom Kriege wider die Türken* del mismo año, donde relaciona a los otomanos con la visión de las cuatro bestias del libro de Daniel, equivalentes a los cuatro imperios de la historia del Mundo. En su relectura planteó que el último de dichos monstruos sería el Imperio romano; según el pasaje bíblico de la cabeza de este ser brotan diez cuernos, de entre los cuales crecerá otro más pequeño pero que finalmente acabaría capturando a los otros tres reinos. Según Lutero el cuerno pequeño puede identificarse con Mahoma y, por ende, con los turcos; los reinos devorados serían Egipto, Asia y Grecia. El texto, redactado con ayuda de Melanchton, se reimprimió unas dieciséis veces entre 1529 y 1601, y también figura en recopilaciones como *Antiturcica Lutheri* (1596) o *Ottomanus theologicus* (1601).

En 1530 el reformador, al traducir el Antiguo Testamento al alemán, adelantó su trabajo para publicar por separado los capítulos treinta y ocho y treinta y nueve

165 Eckhard, Gieseler y Sievernich, *Europa und der Orient*, 154.

166 Travis, «Gog at Vienna».

de Ezequiel, donde se narra el ataque de Gog contra Israel. También el mismo año amplió en gran medida su prefacio al libro del Apocalipsis, citando literalmente que «Satanás, habiendo sido capturado miles de años antes, está suelto de nuevo después de mil años y trae a Gog y Magog, los turcos, los judíos rojos. Pero pronto irán con él al lado del fuego»¹⁶⁷. Igualmente, en muchos de sus discursos clamó por la unidad contra el enemigo infiel, llamando a una doble guerra: la espiritual, una psicomaquia que debía ganarse con el arrepentimiento y la oración; pero también física, pidiendo a todos los cristianos que apoyasen a Carlos V en la lucha. De hecho, su panfleto anti-turco de 1529 lo dedicó al Landgrave de Hesse —uno de los principales cabecillas protestantes— como forma de reclamar dicha unión ante el peligroso enemigo exterior. Es interesante comparar estos escritos con imágenes como la del *Monogramista BVD* titulada *Alegoría de la coalición del Papado, el Imperio y el Gran Turco contra Cristo defendido por Lutero*, 1528, xilografía; Musée d'Erasmus, Bruselas, Inv. MEH 0115) o la imagen apocalíptica de Matthias Gerung en los comentarios al Apocalipsis de Sebastian Meyer (c.1546, xilografía, British Museum, Londres, inv. 1895,0122.45). En ellas el Turco, el papado —y su brazo armado, el Imperio— son representados como horrendos demonios que se alían contra la Cristiandad reformada. La misma idea subyace en las composiciones de Matthias Gerung, para el *Codex Germanicus*, como *Dos demonios coronan al papa y al sultán* —fol. 181r.— (c.1544-1548, xilografía; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich) o *Carro triunfal con el papa y el Turco* —fol. 234r.— (c.1544-1548, xilografía; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich)¹⁶⁸. La realidad de la amenaza otomana, no obstante, acabó propiciando que el gran líder de la Reforma llamara aterrorizado a la unión entre todos los cristianos, más allá de las diferencias de credo.

Las obras de Martín Lutero que mayor éxito tuvieron fueron sus traducciones de la Biblia a lengua germana. En 1522 aparecía en Wittenberg su versión del Nuevo Testamento, impresa en el taller de Melchior Lotter con la ayuda financiera de Christian Döring. Esta inyección económica propició que se ilustrara ricamente con grabados de Lucas Cranach el Viejo y su taller. Varias tiradas posteriores vieron acompañadas las páginas del Apocalipsis con escenas donde la visión de san Juan de la irrupción de los pueblos de Gog y Magog se hacía equivaler a la llegada de Solimán el Magnífico ante las puertas de Viena (Apocalipsis, 20, 7-10)¹⁶⁹. El primer caso lo encontramos en la edición del Nuevo Testamento publicada en 1530 en la imprenta de Hans Lufft, ubicada en Wittenberg. Con la finalidad de decorarlo, el *Monogramista AW* diseñó una estampa

167 Travis, «Gog at Vienna», 269-271.

168 Colding-Smith, *Images of Islam*.

169 «Cuando los mil años se cumplan, Satanás será soltado de su prisión, y saldrá a engañar a las naciones que están en los cuatro extremos de la tierra, a Gog y a Magog, a fin de reunir las para la batalla; el número de ellas es como la arena del mar. Y subieron sobre la anchura de la tierra, y rodearon el campamento de los santos y la ciudad amada; y de Dios descendió fuego del cielo, y los consumió. Y el diablo que los engañaba fue lanzado en el lago de fuego y azufre, donde estaban la bestia y el falso profeta; y serán atormentados día y noche por los siglos de los siglos» (Apocalipsis, 20, 7-10).



Fig.2.40. *Monogramista AW: Llegada de Gog y Magog*, 1530, xilografía, en Martín Lutero (texto) y Hans Lufft (edición): *Das Neue Testament Mar. Luthers*; JKM Library, Chicago.

tierra; sobre él aparece un dragón serpentiforme de rostro grotesco, al tiempo que los cielos se abren para castigar a estos seguidores de Satán (*Monogramista AW: Llegada de Gog y Magog*, 1530, xilografía, en Martín Lutero (texto) y Hans Lufft (edición): *Das Neue Testament Mar. Luthers*; JKM Library, Chicago).

La imagen tuvo mucho éxito, de forma que Hans Brosamer la reaprovecharía para una edición posterior también impresa por Hans Lufft en 1548 (*La batalla de Gog y Magog*, 1548, xilografía, en Martín Lutero: *Biblia Das ist/ die gantze beilige Schrift Deudsch*; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, sign. M: Tc 4^o 39)¹⁷⁰. Igualmente, Erhard Altdorfer partió de esta misma estampa para uno de sus buriles presentes en la versión de la Biblia luterana publicada en Lübeck (*Llegada de Gog y Magog*, 1533-1534, xilografía, en Martín Lutero (texto) y Ludwig Dietz (editor): *De Biblie vth der vthleggine Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich vthgesettet, mit sundergen vnderrichtigen, als men seen mach*; British Museum, Londres, inv. 1907, 1029.25)¹⁷¹. El artista ideó cerca de ochenta ilustraciones, destinadas ni más ni menos que a la

170 Colding-Smith, *Images of Islam*, 73-74.

171 Pierre Béhar, «The Holy Roman Empire on the Eve of the Thirty Years' War: A New World in the Making», en *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern*, ed. J.R. Mulryne (Londres: Ashgate, 2004); Travis, «Gog at Vienna», 257-258 y 266-267.

que iba a ser la primera edición impresa en alemán. Evidentemente la obra tuvo gran difusión, por lo que este grabado se incluyó en otras versiones, algunas coloreadas como la conservada en la biblioteca de la Universidad de Princeton.



Fig.2.41. Erhard Altendorfer: *Llegada de Gog y Magog*, 1534, xilografía, en Martín Lutero (texto) y Ludwig Dietz (edición): *De Bible vth der vthleggine Doctoris Martini Luthers*; British Museum, Londres, inv. 1907, 1029.25.

Además de las ya referidas, el *Monogramista MS* —quizá Melchior Schwarzenberg, artista vinculado al taller de Lucas Cranach— diseñó una nueva estampa de espíritu similar pero concreción plástica muy distinta para la edición completa de la Biblia alemana publicada en 1534 (*Monogramista MS: Llegada de Gog y Magog*, 1534, xilografía, en Martin Lutero (texto) y Hans Lufft (edición): *Biblia, das ist die gantze Heilige Schrift Deudsch*; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, sign. Bibel- S.4°.11). La lujosa publicación está dotada de un importante grupo de entalladuras debidas al taller de Lucas Cranach el Viejo; destacan especialmente el gran frontispicio —donde Dios contempla el orbe que acaba de crear— además de centenares de iniciales y las varias decenas de ilustraciones que, como ésta, acompañan a los pasajes bíblicos en formato apaisado ocupando un tercio de folio.

Aquí la escena apocalíptica presenta un carácter más verista que las anteriores; vemos en ella como desde la izquierda avanzan los guerreros al servicio de la Sublime Puerta que, dotados de lanzas y picas, intentan entrar en la ciudad a través de las brechas abiertas en sus muros. La guarnición responde al ataque con gran dureza, disparando con armas de fuego desde las troneras y las torres. La Urbe Santa, de nuevo, está presidida en su interior por la torre de San Esteban —en este caso aun no rematada por la aguja—. En primer plano se representa el hecho que dota a la xilografía de su carácter visionario: bajo los cascos del caballo de un poderoso jinete acompañado por un dragón —Solimán el Magnífico— el suelo se abre en un mar de humo y llamas. A su vez el cielo también descarga sobre los impíos atacantes una lluvia de fuego y azufre, señal del castigo divino¹⁷². Según hemos visto, esta composición se apoya de forma muy directa en una estampa anterior trazada por Niklas Stoer como frontispicio, precisamente, para uno de los breves destinados a celebrar la heroica resistencia de la urbe austríaca.



Fig.2.42. *Monogramista MS: Llegada de Gog y Magog*, 1534, xilografía, en Martin Lutero (texto) y Hans Lufft (edición): *Biblia, das ist die gantze Heilige Schrift Deudsch*; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, sign. Bibel- S.4°.11

¹⁷² Travis, «Gog at Vienna», 257-258 y 266-267.

Este tipo de lecturas y representaciones escatológicas de la invasión otomana no son excepcionales; de hecho, el tema tuvo cierto éxito en el mundo protestante. Por ejemplo, el elector Mauricio de Sajonia encargó al pintor y músico bresciano Gabriele Tola un ciclo de pinturas apocalípticas para la antecámara de la capilla de su castillo en Dresde, hoy desaparecidas. Entre los bocetos conservados aparece la representación de la conquista del Mundo por los herederos de Osmán —en claro paralelismo con Gog y Magog—. En él un grupo de amenazadores jinetes contempla un barco repleto de cautivos ante un fondo de destrucción urbana. También se conserva el dibujo de la última escena, la caída del dominio otomano, donde los guerreros huyen ante la intervención divina en forma de nube destructora (Gabriele Tola: *Llegada de la dominación turca del Mundo; caída de la dominación turca del Mundo*, 1553-1555, tinta negra y marrón; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde, inv. 1966 y 1937)¹⁷³.



Fig.2.43. Gabriele Tola: *Caída de la dominación turca del Mundo*, 1553-1555, tinta negra y marrón; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde, inv. 1937.

El ataque otomano a Viena fue comparado igualmente con otros pasajes bíblicos más allá del Apocalipsis, como el de la «Matanza de los inocentes» (Mateo, 2-16)¹⁷⁴. Evidentemente, esta narración evangélica casaba perfectamente con los terribles relatos sobre las atrocidades cometidas por los otomanos, que solían incidir en su ensañamiento sobre la indefensa población de las castigadas aldeas centroeuropeas; de hecho —según hemos visto— ya fue utilizado tras el desastre de Mohács de 1526. No debe extrañarnos, pues, que fuera recuperado en uno de los folletos acerca de los episodios de 1529, cuyo texto incide especialmente en la destrucción generada por las hordas turcas sobre ancianos, mujeres y niños. De esta forma, en su portada cuenta con una entalladura que se inspira en el relato de la Biblia: en ella tres soldados fuertemente armados dan muerte con gran crudeza a un grupo de infantes (Anónimo: *Matanza de niños por los turcos*, 1529, xilografía, en Anónimo: *Des Turcken Erschreckliche belagerung und Abschiedt der Stat Wien*; Wienbibliothek im Rathaus, Viena, sign. ZV 15080)¹⁷⁵.

173 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 124.

174 *Herodes entonces, cuando se vio burlado por los magos, se enojó mucho, y mandó a matar a todos los niños menores de dos años que había en Belén y en todos sus alrededores conforme al tiempo que había inquirido de los magos* (Mateo, 2-16).

175 Colding-Smith, *Images of Islam*, 45-46.



Fig.2.44. Anónimo: *Matanza de niños por los turcos*, 1529, xilografía, en Anónimo: *Des Turcken Erschreckliche belagerung und Abschiedt der Stat Wien*; Wienbibliothek im Rathaus, Viena, sign. ZV 15080.

Igualmente, en un espectacular grabado debido a Hans Sebald Lautensack el cerco de 1529 se transmuta en el ataque asirio a Jerusalén recogido en el bíblico libro de los Reyes. De nuevo el asedio fallido recibe una revalorización especial entendida como un giro divino en la historia humana, identificando la capital de los Habsburgo con Jerusalén (*Vista de la ciudad de Viena con la derrota del rey asirio Senaquerib*, 1559, aguafuerte en tres planchas; Wien Museum Karlplatz, Viena, inv. 31.041)¹⁷⁶.

En la estampa vemos el campamento atacante, repleto de guerreros dotados de armas antiquizantes, en el que ha estallado el caos: los soldados huyen en todas direcciones, se protegen con sus escudos, caen, gritan atemorizados, disparan flechas hacia el cielo...El causante aparece en la parte superior de la escena, donde irrumpe el ángel vengador, enviado por Dios para proteger al pueblo elegido y la Ciudad Santa (Reyes 2-19)¹⁷⁷. Éste toma forma en medio de un halo de

¹⁷⁶ Eckhardt, Gieseler y Sievernich, *Europa und der Orient*, 696; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 408-409.

¹⁷⁷ «Y aconteció que aquella misma noche salió el ángel de Jehová, y mató en el campamento de los asirios a ciento ochenta y cinco mil; y cuando se levantaron por la mañana, he aquí que todo era cuerpos de muertos. Entonces

luz y nubes tormentosas, con la túnica movida por el desatado viento y empuñando una espada deseosa de sangre.



Fig.2.45. Hans Sebald Lautensack: *Vista de la ciudad de Viena con la derrota del rey asirio Senaquerib*, 1559, aguafuerte en tres planchas; Wien Museum Karlsplatz, Viena, inv. 31.041.

La articulación visual de la imagen resulta, pues, de la combinación de dos planos de realidad distintos: el pasaje veterotestamentario de venganza divina no acontece ante Jerusalén, sino que se despliega frente a una imagen topográficamente correcta de Viena. Sobre el fondo se recortan los campanarios y torres de iglesias y monasterios como San Esteban, Santa Clara o los Agustinos, identificados además por inscripciones para incidir en el completo realismo representativo. La estampa se editó treinta años más tarde del cerco, de forma que podemos apreciar como las antiguas murallas medievales están siendo sustituidas por nuevas fortificaciones según «traza italiana» con bastiones estrellados, recogidos igualmente en otros mapas contemporáneos como los de Augustin Hirschvogel (*Planta de Viena*, 1547, dibujo coloreado; Wien Museum Karlsplatz, Viena), Bonifaz Wolmuet (*Mapa de Viena*, 1547, dibujo a pluma coloreado; Wien Museum Karlsplatz, Viena) o Paolo Furlani (*Planta de Viena*, 1568, xilografía, en Giulio Ballino (texto) y Ferrando Bertelli (editor): *Civitatum Aliquot Insigniorum, et locorum, magis munitorum exacta delineatio: Cum omnium quae ad eorum historiam pertinent, breui enarratione*). Para subrayar su carácter conmemorativo, la representación se enriquecía con un texto del médico Wolfgang Lazius, destinado a incidir en la misma idea que en la imagen —es decir, en el paralelismo entre los sitios de Jerusalén y Viena—. La primera edición de 1558 se amplió al año siguiente con nuevos añadidos, como las cimas de las torres y, sobre todo, la presencia superior del ángel y un cartucho para inscripción vacío, del que penden los escudos de Viena y Austria.

Senaquerib rey de Asiria se fue, y volvió a Nínive, donde se quedó» (Reyes, 2-19).

2.3.4.3. MIRADAS SIMBÓLICAS E HISTÓRICAS: DE ALCIATO A ALTDORFER

Igualmente se hicieron aproximaciones a la cuestión turca desde otros campos como el de la emblemática, disciplina icónico-literaria tan importante en la cultura de la Edad Moderna. De hecho, ya aparece una referencia a la rivalidad entre Carlos V y el Imperio otomano en la obra inaugural del género, el *Emblematum liber* de Andrea Alciato publicado en Augsburgo en 1531. Se trata del emblema número XLII que, bajo el título *Firmissima convelli non posse* —«Las cosas firmes no se pueden arrancar»—, se enmarca dentro de un conjunto mayor dedicado al valor de la Concordia, utilizando el autor ejemplos clásicos para referirse a los acuerdos entre príncipes y políticos; esta composición en concreto refiere a la necesidad de la constancia fuerte y duradera¹⁷⁸. En la imagen aparece una encina movida por el viento que, a pesar de perder las hojas, resiste imperturbable. El texto que la acompaña sería el siguiente:



Fig.2.46. Anónimo: *Firmissima convelli non posse*, en Andrea Alciato: *Emblematum liber*, Augsburgo, 1531.

*Oceanus quamvis fluctus pater
excitet omnes,
Danubiumque omnem,
Barbare Turca, bibas,
Non tamen irrumpes per fracto limite,
Caesar
Dum Carolus populis bellica signa dabit.
Sic sacrae quercus firmis radicibus adstant,
Sicca licet venti concutiant folia*¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Andrea Alciato, *Emblemas* (Madrid: Akal, 1985), 77-78.

¹⁷⁹ La traducción al castellano sería: «Aunque el padre Océano excite todas sus/ ondas, y te bebas, bárbaro turco, todo el/ Danubio, no traspasarás el/ límite, mientras el César Carlos conduzca/ a los pueblos a la guerra. Del mismo modo/ se afirman las sagradas encinas sobre sus/ firmes raíces, aunque los vientos agiten sus hojas secas», en Alciato, *Emblemas*, 77.

Como hemos dicho el libro se publicó en 1531, dos años después del asedio de Viena y en puertas del nuevo asalto otomano sobre Centroeuropa al cual iba a responder el mismo Carlos V con su presencia. Los versos citan de forma directa a los turcos y a su presión sobre el Danubio, guarnecido por el Emperador. El soberano Habsburgo es presentado como un César romano, más allá de la referencia directa que se hace a éste prestigioso título; su misión sería proteger el *limes*, ubicado en el Danubio igual que en la Antigüedad, ante los anhelos de conquista del «bárbaro» otomano. También la imagen destila ese vínculo con el mundo clásico: la encina es el árbol por excelencia de Zeus, equivalente mitológico al poder del emperador en la Tierra.

Igualmente, la heráldica sería utilizada para exaltar la victoria de la Casa de Austria y mostrar su dominio sobre la urbe atacada. Así podemos ver, por ejemplo, la presencia de escudos y *motti* carolinos en las relaciones publicadas posteriormente, como en la ya citada de Peter Stern von Labach. En ella, el carácter semi-oficial del texto se refuerza con la presencia de una estampa donde aparece el águila bicéfala portando los escudos castellano y austríaco, además de la corona imperial. La flanquean las columnas de Hércules con el *Plus Ultra* en latín y francés (Anónimo, 1529, xilografía, en Peter Stern von Labach (texto): *Alte vnd Nawe Zeitunge, Erstlich die Geschichte und Historia von der Stadt Wien in Osterreich, wie dieselbige von den Türckischen Tyrannen Solimanno*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 7722).

El Wien Museum conserva, por su parte, la bandera que identificaba a las tropas españolas durante el asedio de la ciudad, unos setecientos arcabuceros dirigidos por Luís de Ávalos. Se conoce el nombre de algunos de ellos: Juan de Salinas, Melchor de Villarreal, Juan de Aguilera, Jorge Manrique, Cristóbal de Aranda, García Guzmán, Luís de Calatayud, Alonso de Heredia, Zepeda o Juan Ciudad, —más tarde canonizado como Juan de Dios—. El papel de estos combatientes resultó clave en la victoria final, pues participaron en numerosas salidas tras fijar su posición en la zona de mayor intensidad en los combates, la puerta Carintia. La bravura de sus acciones es narrada por las crónicas; así, por ejemplo, el once de octubre una mina turca voló parte de la torre, saltando varios hombres por los aires para caer en los tejados cercanos o en el suelo. Algunos lo hicieron fuera de las murallas, consiguiendo entrar de nuevo gracias al sacrificio de un arcabucero español, quien protegió su retirada lanzando pedradas a los jenizaros antes de caer muerto. Siempre en primera línea, finalmente sólo sobrevivieron doscientos cincuenta, propiciando la admiración despertada que su estandarte fuese conservado como una reliquia. La bandera está bordada en seda y con ambas caras pintadas, luce el escudo de la Casa de Austria con las armas de Brabante, Borgoña, Tirol, Castilla, León, Aragón y Sicilia, además del escudete de Granada y la inscripción «1523» en un extremo¹⁸⁰.

180 Xavier Sellés, «Die erste Türkenbelagerung Wiens in der spanischen Literatur», en *Spanien, Österreich und Iberoamer-*

También en relación con el arte textil cabe referir aquí a un documento —hoy en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid— recientemente publicado por Jesús F. Pascual donde se enumera la colección de armas de Carlos V conservada en dicha población con fecha de 1542. Entre sus entradas aparecen dos banderas vinculadas a las campañas centroeuropeas del Emperador, concretamente a «Otra bandera grande de tafetán amarillo a donde están pintados un Santiago y Sant Andrés y Sant Jorge, que fueron hecha para *una nave* —tachado— Viena nuevo» y a «Otra bandera de tafetán amarillo adonde está pintado un crucifixo y las armas de su magestad que fue hecho para Viena nuevo»¹⁸¹.

Un campo de conocimiento que cobró gran impulso durante el Renacimiento fue el de la Historia; de hecho, el mismo Carlos V fue ávido lector de *La guerra de las Galias* de Julio César e, imitándolo, escribió sus memorias en 1550, mientras navegaba por el Rin. Este interés también tuvo su reflejo en el campo de las Bellas Artes, pasando a ser la Historia una *magistra vitae* digna de ser recordada —textual y visualmente— como modelo de comportamiento para los príncipes. Dentro de la producción artística de temática histórica fechada en las primeras décadas del XVI destaca sobremanera la pintura de Albrecht Altdorfer *La batalla de Alejandro en Iso* (1529, óleo y temple sobre tabla; Alte Pinakothek, Múnich, inv. 688). Más allá de sus indiscutibles valores plásticos, la pequeña obra destaca por su vínculo con la guerra contra el Imperio otomano, como bien ha analizado Víctor Mínguez¹⁸². Y es que, mientras el pintor germano realizaba su fascinante cuadro, las legiones de Solimán el Magnífico avanzaban hacia Viena, creando la sensación en muchos estamentos de encontrarse en un momento decisivo: el futuro de Europa y la Cristiandad parecían estar en juego antes sus débiles muros.

La tabla se enmarcaba dentro de un conjunto mayor que fue comisionado por el duque Guillermo IV de Baviera, e integrado por dieciséis pinturas: ocho batallas de la Antigüedad debidas a los mejores pintores alemanes del momento —Hans Burgkmair, Jorg Breu, Melchior Feselen y el mismo Altdorfer— complementadas por ocho representaciones de «Mujeres fuertes» clásicas y bíblicas. Las escenas de combate coinciden plásticamente por su amplitud espacial, detallismo y dinámica composición pero, sobre todo, por resultar una selección de hechos de armas en los que las grandes culturas «civilizadas» de la Antigüedad —Grecia y Roma— vencen a pueblos bárbaros, sean por ejemplo galos —*El sitio de Alessia* (Melchior Feselen, 1533; Alte Pinakhotek, Múnich) o cartagineses —*La batalla de Zama* (Jorg Breu, 1530; Alte Pinakhotek, Múnich). El encargado de idear el ciclo fue, al parecer, el intelectual de corte Johannes Aventinus, conocedor de las teorías cultas del momento según las cuales los turcos eran herederos de antiguos pueblos invasores como los escitas.

ika, dir. Wolfram Krömer (Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1993), 69-181.

181 Pascual «La iconografía de las banderas», 31-48.

182 Mínguez, *Infierno y gloria*, 193-221.



Fig.2.47. Albrecht Altdorfer: *La batalla de Alejandro en Iso*, 1529, óleo y temple sobre tabla; Alte Pinakothek, Múnich, inv. 688.

La pintura de mayor calidad del conjunto es la debida a Albrecht Altdorfer, quien se apoyó para su realización en el ya explicado interés por el paisaje propio de la Escuela del Danubio, en la que se integraba. El creador ya había otorgado gran protagonismo al medio natural en otras representaciones bélicas anteriores, como pueden ser sus escenas del *Cortejo Triunfal* para Maximiliano I

o *La Victoria de Carlomagno contra los ávaros en Ratisbona* (1518, óleo sobre tabla; Germanisches Nationalmuseum; Núremberg)¹⁸³. Este último cuadro también coincide ideológicamente con los ya referidos del ciclo muniqués, al mostrar al emperador Carlomagno —antecesor de Carlos V con quien fue comparado reiteradamente— imponiéndose sobre los bárbaros invasores.

En su representación de Iso, no obstante, Altdorfer supera todas las pinturas referidas. En la parte inferior la batalla se muestra como un mar ondulante de guerreros, reproducidos con un detallismo casi hipnótico. Los escuadrones, más allá de una primera y caótica impresión, orbitan alrededor del tema central de la pintura y, al mismo tiempo, momento culminante de la batalla: la carga de Alejandro Magno contra el rey persa Darío III, que huye aterrorizado. La representación de estas dos actitudes —heroísmo frente a cobardía— no es una cuestión menor: ya el cronista Galíndez de Carvajal afirmaba que «el oficio de la historia es como el del espejo, poner delante de los ojos del entendimiento lo malo y lo bueno de los pasados, para que los por venir, lo bueno imiten y de lo malo se aparten»¹⁸⁴, es decir, que el comportamiento de los grandes hombres de la Antigüedad debía servir como guía moral. En este sentido Alejandro Magno era una figura reconocida gracias a las biografías conservadas de Plutarco, Quinto Curcio Rufo y Flavio Arriano; durante la Edad Media su personalidad fue revestida, además, de espíritu caballeresco —tan grato a Carlos V— con la aparición de novelas como la *Alexandreide* de Gauthier de Chatillon o la construcción iconográfica de *Los nueve de la Fama*.

La acción bélica transcurre en un paisaje gigantesco y envolvente, fundamental para entender el objetivo del cuadro. Al fondo se observa la ciudad de Iso rodeada por las tiendas de un campamento —trasunto visual de la Viena cercada por los otomanos—. Más allá se extiende el Mediterráneo oriental, principal punto de fricción con el enemigo musulmán junto a Centroeuropa. Sobre esta amplia vista, Altdorfer dedicó gran parte de la tabla a representar un cielo tormentoso donde parece trasladarse el terrible combate que sucede en la Tierra: el Sol emergente desde Occidente parece forzar la retirada de la Media Luna, símbolo astral propio del Islam. La lucha de los hombres trasciende, pues, a una dimensión cósmica.

Siguiendo los referidos planteamientos formulados por Mínguez, el cuadro podría releerse más allá de su estricto tema histórico como una llamada a Carlos V para marchar sobre Viena y frenar a Solimán el Magnífico. El comitente provenía de una familia tradicionalmente rival de los Habsburgo, cuya tensión se incrementó por la disputa acerca de la sucesión bohemia durante el gobierno de Maximiliano I; pero ahora, ante la terrible amenaza que arreciaba sobre Europa, Guillermo IV acudió a la llamada

183 Ernst Buchner, *La batalla de Alejandro de Altdorfer* (Madrid: Alianza, 1982).W

184 Lorenzo Galíndez, *La chronica y hechos contecidos en el reinado del rey Don Enrique IV* (Madrid: Juan Torres Font, 1946), 70.

de Carlos V aportando hombres y dinero. Y es que la guerra que estallaba era mucho más que una simple rivalidad regional, era una disputa sin cuartel entre Occidente y Oriente, el Islam y la Cristiandad, que necesitaba la participación de toda Europa: la obra, pues, sería «la visualización, no ya de un momento estelar de la historia, sino de una batalla cósmica en la que parece decidirse el destino de todo el planeta»¹⁸⁵.

2.3.5. LA IMAGEN DE LOS COMBATIENTES

Más allá de estas imágenes específicas de los hechos de 1529 y de sus protagonistas, también se produjo un fenómeno artístico de mayor recorrido temporal: la creación definitiva del modelo iconográfico del guerrero turco, representado generalmente como un enemigo irreconciliable e inhumano. En paralelo, y como su reverso o *nemesis*, igualmente fue modelada la imagen del lansquenete. Anteriormente hemos visto como las primeras representaciones provienen de finales del siglo XV e inicios del siguiente, en el contexto de la rivalidad alemana con Francia y Suiza, pero sería ahora cuando se fraguó definitivamente la iconografía de estos guerreros, valorados como un cuerpo específicamente germano y motivo de orgullo imperial.

2.3.5.1. LAS ATROCIDADES TURCAS

Ya hemos hablado del complejo proceso de definición icónica del «otro» turco —fruto de una pluralidad de visiones culturales e intereses políticos— así como de su cristalización en un poliédrico abanico representativo. Queremos insistir aquí, no obstante, en una de estas concreciones visuales: la del guerrero sanguinario.

Durante su estancia en Estambul entre 1479 y 1481 el pintor veneciano Giovanni Bellini dibujó una de las primeras representaciones —y de mayor calidad— de un jenízaro, caracterizada por la atención fidedigna a la auténtica apariencia de estos temidos combatientes (*Jenízaro turco*, 1479-1481, pluma y tinta negra; British Museum, Londres). Posteriormente, como consecuencia de la ofensiva de 1529, el taller de Hans Guldenmund imprimió estampas donde los invasores se muestran atendiendo de forma realista a su diversidad tipológica y a sus mortíferos armamentos, acompañadas por textos explicativos de sus tácticas de combate; los diseños de Erhard Schön en colaboración con Niklas Stoer representan a tres figuras ecuestres, concretamente un *estradiota* —tipo de guerrero mercenario balcánico—, cuya inscripción refiere a las rápidas maniobras sorpresivas de este cuerpo, usando las técnicas de avance y retirada conocidas como «tiro parto»; un jinete armado con escudo de tipo húngaro, turbante y alfanje; y a un mameluco montando un dromedario (1529, xilografías coloreadas; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam)¹⁸⁶.

185 Mínguez, *Infierno y gloria*, 195.

186 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultanis world*, 2015, p.216-218.



Fig.2.48. Erhard Schön (diseño) y Hans Guldenmundt (edición): *Jinete turcos con dos cautivos cristianos*, 1530, xilografía; Schlosmuseum- Kupferstichkabinett, Gotha, inv. 44,27.

Pero estas representaciones atentas y casi etnográficas forman parte de una serie mayor de quince ilustraciones destinadas a mostrar el «Terror turco», donde el rival islámico es definido como una figura terrible, aborrecible y casi inhumana. La dureza de las imágenes se complementaba además con versos de Hans Sachs, un lamento continuado del castigo atroz al que los demoníacos enemigos sometían a la desamparada población civil. Podemos ver, así, temibles escenas de empalamientos de niños y ejecuciones inmisericordes de campesinos (Erhard Schön: *Turcos*

empalando niños, 1530, xilografía; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv. MB 2010/2 H (PK)). Se trata del traslado visual de escritos como los de Peter Stern von Labach, quien explicaba como «Los niños fueron arrancados de los vientres de sus madres y clavados en picas; las mujeres jóvenes fueron abusadas hasta la muerte y sus cadáveres abandonados en los caminos. Dios salve sus almas y toma venganza sobre los sabuesos que cometieron este mal»¹⁸⁷. Estas terribles imágenes se solapaban, de esta forma, con el contenido de las relaciones del momento, provocando ante el aterrado público la impresión de vivir en un infierno desatado por el invasor. Giovio define en su crónica a los *akinci*, principales responsables de semejante espiral de fuego, sangre y muerte:

Asin que embiaron delante los cavalleros aventureros y de la guerra extraordinarios que no reciben sueldo, sino es por cierto tiempo mientras dura la guerra, recogidos de todas las provincias, y principalmente de las que están de la otra parte del rio Danubio; los quales son llamados por



Fig.2.49. Erhard Schön (diseño) y Hans Guldenmundt (diseño): *Dos turcos con dos mujeres cautivas*, 1529, xilografía; Schlosmuseum- Kupferstichkabinett, Gotha, inv. 49,13.

*sola la esperanza de lo que roban; y por esto en su lengua se llaman Achangi. Acostumbran a ser muy gran numero el desta gente, que hazen a vezes multitud de más de cincuenta mil*¹⁸⁸.

A su comandante en jefe Solimán el Magnífico le encomendó «que yendo delante los esquadrones de cavalleria del general, entrasse primero en la tierra de los enemigos, y en ella anchamente robasse y saqueasse todo lo que hallasse con hierro y con fuego»¹⁸⁹.

Fruto de estas correrías sería la captura de miles de cautivos destinados a ser vendidos como esclavos. También las impresiones de Schön recogen a soldados otomanos portando atados a grupos de prisioneros (*Turcos con dos cautivos*, 1530, xilografía; Schlosmuseum-Kupferstichkabinett, Gotha, inv. 4427; *Dos turcos con dos mujeres cautivas*,

187 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 371-376; Sáez, *El sitio de Viena*, 72.

188 Giovio, *Historiarum sui temporis*, XLIXv.

189 Giovio, *Historiarum sui temporis*, XLIXr.

1529, xilografía; Schlosmuseum- Kupferstichkabinett, Gotha, inv. 49.13)¹⁹⁰. En ellas cabizbajos campesinos o burgueses de ambos sexos –representando la amenaza que se cierne sobre toda la sociedad– son arrastrados con sogas atadas al cuello por los orgullosos jinetes al servicio del Sultán. En otra de ellas vemos como un jenízaro montado porta a un niño ensartado en su pica; le siguen dos cautivos con modestos ropajes –presumiblemente los padres– clamando al cielo (*Jinete turco con dos cautivos cristianos*, 1530, xilografía; Schlosmuseum, Gotha, inv. 44.27). Las largas filas de prisioneros son recogidas también por Giovio, quien narra el alto costo de la retirada turca:

Pero la gran alegría de la yda de tan grande enemigo se mezcló con gran lloro: porque se dezia haver llevado más de sesenta mil cabeças de Tudescos por esclavos, y se via toda la campaña feamente gastada haviendose cortado todos los arboles que llevavan fruto, y todas las viñas con grande daño de los de Viena¹⁹¹.

El destino de muchos de ellos se iba a decidir en mercados de esclavos como el que representó Erhard Schön en una estampa publicada por Niklas Medelmann; la escena acontece en la plaza de un pueblo, donde los otomanos, carentes de toda humanidad, maltratan e intercambian a los cautivos desnudos (*Mercado turco de esclavos*; 1530-1532, xilografía; Herzogliches Museum, Gotha).



Fig.2.50. Erhard Schön (diseño) y Niklas Meldemann (edición): *Mercado turco de esclavos*, 1530, xilografía; Schlosmuseum- Kupferstichkabinett, Gotha.

190 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 371-376.

191 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LIII. y v.

En estas estampas Schön exhibe su dominio sobre los resortes de la propaganda política, aprendidos durante su participación junto a Durero en los programas de comisión imperial y también gracias a su trabajo en la difusión visual del protestantismo. Su objetivo resulta evidente: difundir un claro y maniqueo mensaje anti-turco mostrándolos como capaces de los mayores horrores, con la finalidad de activar el ánimo de la aterrorizada población ante el avance enemigo¹⁹².

La gran efectividad de estas imágenes se evidencia en la repetición de escenas construidas a partir de similares tópicos representativos durante todo el siglo XVI. En este sentido el espacio ideal fueron las ilustraciones de las hojas volanderas y relaciones breves, destinadas a exaltar la política imperial y demonizar al Islam. Buen ejemplo de este uso lo encontramos, por ejemplo, en el buril presente en una relación de mediados del XVI debida a Andreas Musculus (Anónimo: *Atrocidades turcas*, 1557, xilografía, en Andreas Musculus: *Beyder Antichrist des Constantinopolitanischen und Rhömischen enstimmig und gleichförmig lehr glauben und religion wider Christum den son des lebendigen gottes*; Staatliche Bibliothek, Regensburg, inv. 999/4). En primer plano un guerrero secciona a espadazos el cuerpo de un niño, flanqueado por un jinete con otro infante en la punta de la pica. La línea del horizonte la forman una fila de estacas con cuerpos de ejecutados¹⁹³.

Las mismas escenas se repiten en una estampa ya de finales de siglo, incluida en un panfleto de Leonhardt Fronsperger acerca de los combates de la década de 1540 impreso en Frankfurt (Anónimo: *Atrocidades turcas*, 1596, xilografía; Staatsbibliothek zu Berlin, Berlín, inv. Gy 17514A). En ella avanza una columna de desesperados presos, vestidos con harapos y dirigidos brutalmente por su escolta otomana. Uno de los jinetes turcos, que centra la composición, porta una cabeza ensartada en la lanza. La larga fila de niños, ancianos y mujeres, se pierde en un desolador paisaje de cuerpos empalados y edificaciones en llamas¹⁹⁴.

Indudablemente la persistencia temporal de estos *topos* visuales se debió al eficaz cumplimiento de su función ideológica: crear afinidades entre los distintos sectores poblacionales de la sociedad europea ante el asalto sin compasión por parte del atávico «enemigo hereditario de la Cristiandad», como fue llamado el Imperio otomano por grupos intelectuales de la época. El líder natural de la atemorizada Europa debía ser, además, el Emperador Habsburgo, contando para ello con un arma de mortífera eficacia: los lansquenets.

192 García, «Entre el miedo y la curiosidad», 249-251; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 371-376.

193 Peter Wolff, ed, *Ritter bauern Lutheraner* (Augsburgo: Bayerisches Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst, 2017), 244.

194 Von Plessen, *Idee Europa*.

2.3.5.2. EL ORGULLO DE LOS LANSQUENETES

El término lansquenete –en alemán *landsknetch*, de *land*, tierra; y *knecht*, servidor– fue usado por primera vez, al parecer, por el gran bailío de Alsacia Pedro de Hagenbach. Se refería con este vocablo a los mercenarios suavos que servían al Imperio alemán a mediados del siglo XV¹⁹⁵. Su origen debe entenderse en el marco de las transformaciones bélicas acaecidas a finales de la Edad Media, cuando los cuadros de piqueros suizos pusieron sistemáticamente en jaque a la caballería pesada feudal. Los *landsknetche* –según hemos visto– aparecieron como respuesta estrictamente germánica al predominio de los *reisläufer* helvecios, cobrando gran impulso gracias al interés personal de Maximiliano I y generales de la talla de Georg von Frundsberg o Wilhelm von Rogendorf.

La mayor parte de estos mercenarios provenían de los estratos bajos



de la sociedad, atraídos a la milicia por la promesa de grandes riquezas y huyendo de la miseria extrema. De hecho, diversas imágenes se centran en este origen popular; es el caso, por ejemplo de la estampa debida a Erhard Schön *Úrsula y el zapatero* (c.1530, xilografía; Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, inv. ESchön AB3.14), donde un ufano soldado aparece acompañado por su concubina; según el texto complementario la joven era una costurera fugada junto a un artesano, quien abandonó su modesto trabajo en busca del éxito militar¹⁹⁶.

Fig.2.51. Erhard Schön: *Úrsula y el zapatero*, c.1530, xilografía; Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, inv. ESchön AB3.14.

Se organizaban en grandes regimientos de

195 Sáez, *El sitio de Viena*, 35.

196 Moxey, «Lansquenets mercenarios»153-155; y *Peasants, Warriors and Wives* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 91.

entre cuatro y diez mil hombres, liderados por un *obrist* –coronel– encargado del reclutamiento. A nivel interno se subdividían en «banderas» o compañías, las *fühnleis*, de unos cuatrocientos hombres encabezados por un capitán o *hauptman*. Los soldados mejor equipados y dispuestos a correr mayores riesgos cobraban el doble, por lo que se llamaban *doppelsöldner*; estos combatientes especiales usaban generalmente grandes montantes con los que lanzarse sobre los enemigos, dispuestos a romper el frente de lanzas en una maniobra especialmente peligrosa. El arma más común era, no obstante, la pica; también usaban alabardas y un tipo de espada propia, conocida como *katzbalger* –de hoja ancha y corta con empuñadura en forma de lazo–, y paulatinamente se fue generalizando entre ellos el uso de arcabuces. Uno de los rasgos definidores del cuerpo eran sus coloridas vestimentas, imitando la moda de las élites sociales hasta hacerla propia: portaban camisas anchas y un jubón acuchillado con las mangas abullonadas, además de brillantes calzones y boina plana dotada de altas plumas de color. Para protegerse era común el uso de pectorales metálicos, aunque algunos portaban equipos completos¹⁹⁷.

El éxito militar de este cuerpo vino acompañado por la eclosión de su imagen visual, apareciendo las primeras representaciones en Flandes y el sur de Alemania a finales del siglo XV. Los primeros años de siglo XVI asistieron a la generalización de estampas protagonizadas por estos soldados, fruto de la iniciativa de Urs Graf, Hans Holbein el Joven, Albrecht Altdorfer, Durero o Hans Baldung Grien. Pero indiscutiblemente el gran centro productor de estos grabados fue Núremberg durante la década de 1530, precisamente en paralelo con las campañas de Carlos V contra el Imperio otomano. La ciudad bávara destacó por su importante ambiente humanista unido a una rica producción artística y artesanal, actuando como sede de destacados impresores y grabadores. A nivel político, aunque el ayuntamiento aceptó el luteranismo como credo oficial siempre se mantuvo cerca de la órbita imperial, consiguiendo con ello importantes beneficios y privilegios. Fue en este marco donde se produjo el gran estallido representativo de los lansquenetes, entendido como una forma de glorificar la fortaleza militar imperial. Moxey explica esta visión positiva de los combatientes a partir de diversos parámetros: a nivel intelectual, por la exaltación humanista de los valores marciales alemanes referidos en la *Germania* de Tácito; entre las clases populares tuvieron gran éxito las canciones y relaciones sencillas de las victorias en Italia –como Pavía– y frente al Turco, en muchas ocasiones complementadas con ilustraciones bélicas; las élites de la ciudad y el consistorio también vieron en estas producciones una vía para publicitar y justificar su apoyo a la causa imperial¹⁹⁸.

197Bauman, *Georg von Frundsberg*; Blau, *Die Deutschen Landsknechte*; Matthias Rogg, *Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten* (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2002); Sáez, *El sitio de Viena*, 35-38.

198 Moxey, «Lansquenets mercenarios», 140-141.

El resultado de estos intereses compartidos fue la aparición de multitud de imágenes protagonizadas por dichos combatientes, como las series de figuras individuales en actitud heroica ideadas por Erhard Schön (*Lansquenete con mandoble*, c.1530, xilografía; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg. y *Lansquenete cargando el arcabuz*, c.1530, xilografía; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. 1261, H713)¹⁹⁹o Hans Sebald Beham (*Soldado de pie ante un árbol*, 1520, xilografía; British Museum, Londres, y *Abanderado, tamborilero y flautista*; 1525, xilografía, British Museum, Londres)²⁰⁰. En otras ciudades como Augsburgo este tipo de representaciones también calaron, con ejemplos tan destacados como el *Abanderado* de Hans Schäufolein (c.1513, xilografía; British Museum, Londres)²⁰¹. Además de buriles también aparecieron esculturas protagonizadas por estos mercenarios, como el candelabro en forma de soldado debido a un fundidor desconocido del sur de Alemania (c.1530, metal fundido; Victoria & Albert Museum, Londres, inv. M.2-1945) o los *Dos lansquenetes músicos* del *Maestro del Hijo Pródigo* (c.1550, tallas en madera con restos de dorado y color; Colección particular, Nueva York)²⁰².

Especialmente destacables son las escenas grupales de gran tamaño, como *Cinco lansquenetes* de Daniel Hopfer, donde vemos alineados los diferentes miembros de un escuadrón —arcabucero, flautista, tamborilero, abanderado y piquero—, en actitud ufana y revestidos de pomposos uniformes (1520-1530, xilografía; Victoria and Albert Museum, Londres, inv. E.6292A.1910)²⁰³. Una de las estampas más brillantes en este sentido es la *Cabalgata de lansquenetes* publicada por Hans Guldenmund a partir de un diseño de Herhard Schön; inspirada en un modelo tan prestigioso como el *Cortejo Triunfal de Maximiliano I*, en ella el artista representa el reclutamiento por parte de un capitán, aprovechando para mostrar los distintos prototipos de mercenario, tanto piqueros como alabarderos y arcabuceros. En el centro destaca el abanderado, en cuyo estandarte aparecen la cruz de san Andrés y los pedernales del Toisón como muestra de su fidelidad al Imperio²⁰⁴.

199 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 348-349.

200 Bartrum, *German Renaissance Prints*, 91 y 124.

201 Bartrum, *German Renaissance Prints*, 150-151.

202 Checa, *Carolus*, 337.

203 Metzger, *Daniel Hopfer*, 183.

204 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 390; Moxey, «Lansquenetes mercenarios», 140-143.



Fig.2.52. Erhard Schön (diseño), Hans Guldenmund (edición) y Hans Sachs (texto): *Abanderado y músicos, en Cabalgata de lansquenetes*, c.1532, xilografía en nueve tacos; Anton Ulrich Museum, Braunschweig, inv. ESchön WB 3.11.

La ya citada serie que Schön publicó tras el ataque otomano de 1529 también dedicaba alguna de sus quince entalladuras a la gloria de los lansquenetes. Como contrapartida a los grabados donde los turcos portan cautivos cristianos, en uno de éstos podemos ver a dos mercenarios imperiales —reconocibles por sus trajes acuchillados y boinas emplumadas— vigilando a una columna de jenizaros prisioneros; infantes alemanes exhiben orgullosos los trofeos conseguidos, como mazas o estandartes, destacando la presencia exótica de un camello y un dromedario tomados al enemigo (*Lansquenetes con prisioneros turcos con camello y dromedario*, 1530, xilografía; Schlosmuseum- Kupferstichkabinett, Gotha, inv. 49.6)²⁰⁵.

205 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas* 374-375

La mirada sobre los lansquenetes no se realizó únicamente desde este ángulo heroico, apareciendo otras visiones de carácter satírico o moralista. Erasmo de Rotterdam y Lutero fueron críticos con los efectos destructivos de su acción bélica, denunciando también el comportamiento inmoral y su servicio al mejor postor; en este sentido, el propagandista luterano Johann Eberling von Günzburg afirmaba de la tropa mercenaria que «están por entero en manos del diablo, que tira de ellos allá por donde quiere»²⁰⁶. Y precisamente atado de manos por el demonio aparece uno de estos soldados en un dibujo debido a la pluma de Urs Graf (*Lansquenete atrapado por el diablo*, 1516, tinta sobre papel; Kunstmuseum, Basilea, inv. U.X.71). Podemos hablar así de la impresión de representaciones satíricas, como *La procesión de la Glotonería* (Peter Flötner, 1540, xilografía; British Museum, Londres)²⁰⁷ o la *Caravana de lansquenes con prostitutas* (Hans Sebald Beham, c.1530, xilografía en cuatro bloques; Graphische Sammlung, Munich, inv. 152521-152524)²⁰⁸.

Igualmente surgieron imágenes de alto valor moralizante, como aquellas que denuncian los vicios de la tropa (Anton Woesman: *Lansquenetes jugando a los dados*, c. 1529, xilografía) y —especialmente— la destrucción que dejaban a su paso. En varias estampas podemos ver como las filas de soldados son acompañadas en su avance por una lúgubre compañera: la Muerte. Es el caso, por ejemplo, de la xilografía de Urs Graf *Dos soldados, una mujer y la Muerte* (1524, xilografía; British Museum, Londres)²⁰⁹ y, sobre todo, de la monumental estampa en cuatro bloques *La comitiva de la Muerte* (1532, xilografía en cuatro bloques; British Museum, Londres, inv. E8.140-143). Erhard Schön la realizó el mismo año que su *Cabalgata de lansquenetes*, como su macabro reverso. Aquí la caravana ya no destaca por su orden marcial, sino que se presenta como una informe multitud de soldados, prostitutas, heridos, animales, ... cuya retaguardia la conforman prisioneros turcos, pero también lansquenetes malhechores que deben ser juzgados. El conjunto lo cierra la figura montada de la Muerte, alada y con un reloj de arena; le sirven de escolta dos esqueletos dotados de guadañas, con sombreros de turco y lansquenete respectivamente: las atrocidades cometidas por los dos rivales les igualan, negando toda heroica cualidad a los mercenarios germanos²¹⁰.

206 Moxey, «Lansquenetes mercenarios», 157.

207 Bartrum, *German Renaissance Prints*, 88-89.

208 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 392-393.

209 Bartrum, *German Renaissance Prints* 220-221.

210 Moxey, «Lansquenetes mercenarios», 149-157.



Fig.2.53. Erhard Schön: *La comitiva de la Muerte*, 1532, xilografía en cuatro bloques; British Museum, Londres, inv. E8.140-143.

Es posible afirmar, pues, que la representación de los lansquenets ocupó un papel central en la producción de grabados de temática secular en la Alemania del siglo XVI, atendiendo a su gran número y diversidad temática. Para el público resultó especialmente atractiva la imagen de estos pomposos guerreros de gestos vigorosos y animadas formas, hecho que se supo aprovechar por parte de los estamentos de poder. Estas estampas iban a actuar, así, como un influyente mecanismo visual de fidelización pro-imperial, en un momento de zozobra ante la problemática religiosa y las guerras exteriores.

2.4. LA CAMPAÑA DEL DANUBIO DE 1532

2.4.1. LAS DIETAS IMPERIALES (1530-1532) Y LA CUESTIÓN OTOMANA

Carlos V recibió la noticia del fracasado asedio turco estando en Bolonia, donde se disponía a ser coronado por Clemente VII en febrero de 1530. Completar el proceso iniciado diez años antes en Aquisgrán era de suma importancia para el soberano Habsburgo: más allá de su valor simbólico como cabeza de la Europa cristiana, la imposición de la corona por el Papa le convertía en César de pleno derecho, otorgándole privilegios como el de poder nombrar a su sucesor con el nombre de Rey de Romanos. Finalmente, el 22 de febrero Carlos V recibía la corona de hierro de Italia y, el 24 del mismo, el pontífice Medici le coronaba con todos los honores como sacro emperador romano en la catedral de San Petronio. Según hemos visto, la ceremonia se convirtió en uno de los festejos más destacados de la primera mitad del XVI, volcándose en ella todo el bagaje erudito y antiquizante de un arte

renacentista italiano en su plenitud —y, por supuesto, con sus consiguientes efectos plásticos laudatorios—. Así, la capital de la Emilia-Romagna se revistió de arcos y elementos clasicistas simulando ser una nueva Roma dispuesta a recibir a su César.

Carlos V pronto debió abandonar este sueño *all'antica* para afrontar los graves problemas que se adivinaban en Centroeuropa. Fernando I le escribía constantemente reclamando su presencia en Alemania, al igual que su tía Margarita de Austria. Ésta le urgía en una de sus misivas a marchar de Italia en ayuda de su hermano asfixiado por los otomanos, recordando además su obligación como líder político de la asediada Europa: «Vosotros, cabeza de la Cristiandad [...] jamás podríais ganar allí tanta gloria como la que perdéis al no asistir al rechazo del Turco»²¹¹. Así pues, el recién coronado César Carlos renunció a su intención primera de visitar Nápoles para marchar hacia el norte. El 21 de marzo abandonó Bolonia y, tras pasar prácticamente un mes en Mantua, cruzó Trento en dirección a Innsbruck; allí permaneció entre el 4 de mayo y el 6 de junio de 1531 manteniendo importantes reuniones familiares con Fernando I y María de Hungría, como veremos. Carlos V realizó una nueva parada de gran valor político en Múnich. Ya hemos referido a la tensión existente entre los Wittelsbach y los Habsburgo desde época de Maximiliano I, pero ahora la situación había cambiado; la fractura religiosa y la presión otomana propiciaron que el Duque de Baviera visitara a Carlos V en Innsbruck, para organizar posteriormente una magna recepción al Emperador en Múnich, donde fue festejado durante cuatro días. Entre las celebraciones realizadas destacó la impresionante parada militar del 10 de junio de 1530, recreada gráficamente por Hans Sebald Beham para ser editada por Niklas Medelmann (*Parada militar para celebrar la entrada de Carlos V en Múnich en 1530, 1532*, xilografía en cinco entalladuras; Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv. KK 1829,2)²¹².



Fig.2.54. Hans Sebald Beham (diseño) y Niklas Medelmann (edición): *Parada militar para celebrar la entrada de Carlos V en Múnich en 1530, 1532*, xilografía en cinco entalladuras; Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, inv. KK 1829,2.

211 Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 215.

212 Checa, *Carolus*, 291; Brigitte Langet y Katharina Heinemann, *Ewig Blühe Bayerns Land. Herzog Ludwig X. und die Renaissance* (Múnich: Bayerische Schlösserverwaltung, 2009), 228-229; Geisberg y Strauss, *The German single-leaf woodcut*, 272-276.

La espectacular imagen resulta una de las obras culminantes del nuevo estilo alemán para la representación de temas marciales, englobando la acción en una única y totalizadora visión espacial –*Kriegslandschaft*–. La escena acontece en un amplio llano ubicado a las afueras de Múnich, cuyos principales edificios son identificados con inscripciones. La maniobra celebrada buscó recrear la toma de una fortaleza, con el bombardeo inicial y consiguiente asalto. Así podemos ver, en el centro, un potente tren artillero dispuesto en dos filas en forma de media luna; en la parte superior varios morteros abren fuego, trazando Beham la trayectoria de las bombas que derruyen la posición enemiga. Las tropas están ordenadas en perfecta formación para lanzar su ataque una vez completado el castigo artillero, apareciendo a la derecha los cuadros de infantes y las divisiones de caballería perfectamente formadas. El grabado se complementa en su parte superior con una cartela explicativa, flanqueada por los escudos de Baviera y Austria.

El 15 de junio Carlos V hacía su entrada triunfal en Augsburgo, donde estaba convocada la Dieta. Allí fue recibido con grandes celebraciones y una nueva parada militar, en la que participaron doce mil hombres incluyendo infantería, jinetes y artillería. El impresionante desfile fue representado en una gran serie de diez grabados firmados por Jorg Breu el Viejo; la escena resulta más convencional que la anterior, inspirándose en ejemplos como el *Cortejo triunfal de Maximiliano I* o las estampas grupales de lansquenets tan frecuentes en el momento. Abriendo el desfile aparece un grupo numeroso de infantes y jinetes, uno de ellos caballero de Santiago; ceden el paso a Carlos V, quien se representa montado y vestido con lujoso traje civil. Le flanquean dos príncipes imperiales, el cardenal Campeggio y una escolta de alabarderos. Tras el César Carlos desfilan más príncipes alemanes, el heraldo y un noble portando la espalda imperial, pajes, el chambelán, lanceros húngaros y un grupo de caballeros fuertemente armados. El grupo lo cierran un trompetero y ballesteros a caballo. Jorg Breu aplicó en la composición toda su experiencia, buscando romper la posible monotonía al combinar la apariencia de un triunfo clásico con un pintoresquismo dinámico que rompe el hieratismo ritual, tan frecuente en este tipo de imágenes (*Entrada de Carlos V en Augsburgo en 1530*, c.1530, serie de diez xilografías; Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig)²¹³.

213 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 167-169; Cuneo, *Art and Politics*, 140-150; Langet y Heinemann, *Ewig Blühe Bayerns*, 229; Geisberg y Strauss, *The German single-leaf woodcut*, 326-336.



Fig.2.55. Jorg Breu el Viejo: *Seis jinetes y un oficial*, en *Entrada de Carlos V en Augsburgo en 1530*, 1530-1531, diez xilografías; British Museum, Londres, inv. E,8.139-149.

Una vez finalizadas las ceremonias, Carlos V se vio forzado a entablar arduas negociaciones con la Dieta imperial, que iba a durar desde el 16 de junio al 22 de noviembre de 1530. Su objetivo era triple: intentar zanjar el problema luterano, asegurar la sucesión en el trono alemán para su hermano Fernando y afrontar la amenaza turca. Durante los meses anteriores se habían producido contactos buscando la paz religiosa por ambos bandos. La convocatoria del *Reichstag* refería explícitamente a una vía de concordia eclesiástica en la que el Emperador actuaría como juez, sin referencias a la autoridad papal ni a la anterior condena a Lutero; por su parte, los protestantes plantearon la conocida como «Confesión de Augsburgo», en la que rechazaban las posturas más radicales como las de los anabaptistas²¹⁴. Pronto se evidenció, no obstante, la negativa de Roma a convocar concilio, así como la imposibilidad de avances definitivos. Según Fernández Álvarez, el mismo cardenal García de Loaysa aconsejaba a Carlos V apartar el debate religioso para centrarse en cuestiones políticas —«Conténtese V.M. con que os sirvan y os sean fieles, aunque a Dios sean peores que diablo»—²¹⁵. Así pues, finalmente el gobierno imperial ratificó de forma unilateral los principios del catolicismo y el edicto de Worms, pero manteniendo en la práctica el *status quo* vigente. La aplicación de las medidas persecutorias se congelaba indefinidamente, obligando un mandato

214 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 174-181; Fernández, *Carlos V. El César*; 429-436; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 217-231.

215 Fernández, *Carlos V. El César*; 438.

posterior de agosto de 1532 a mantener la paz religiosa por parte de los distintos estados del Imperio.

Carlos V era consciente de que no tenía capacidad militar para enfrentarse a unos rivales que, además, iban a reorganizarse con la creación en febrero de 1531 de la conocida como Liga de Smalkalda. Además, y según hemos dicho, en ese momento preocupaban varios problemas de índole político que necesitaban ser resueltos de forma inmediata. En primer lugar, asegurar la sucesión al trono imperial dentro del linaje de los Habsburgo, concretamente en la persona de su hermano Fernando. Tras su coronación en Bolonia Carlos V contaba con la potestad para presentarlo como heredero, según recogía la «Bula de Oro»; era necesario, de forma inmediata, contar con una persona de la máxima confianza capaz de gestionar el día a día dentro del espacio germano, por lo que tras intensas negociaciones finalmente Fernando fue nombrado Rey de Romanos el 5 de enero de 1531 en Colonia, para ser coronado seis días más tarde en la Capilla Palatina de Aquisgrán.

Para celebrarlo Jorg Breu el Joven diseñó una gran xilografía en ocho tacos con la colaboración de Stephan Ganseder y Heinrich Steiner, publicada por Hans Tirol. La obra se articula como una gran vista única de alto horizonte, capaz de permitir la recreación del torneo organizado en el marco de los fastos. Alrededor de los combatientes —ubicados en el centro— aparecen cuerpos de infantería y jinetes: se exhibe de esta forma toda la fuerza de la maquinaria bélica imperial. Al fondo de la composición vemos tiendas de campaña y una especie de gran palco con espectadores, cerrando la escena colinas arboladas que perfilan el horizonte. La entalladura se complementa con una inscripción dentro de filacteria, acompañada a sus lados por el escudo imperial y el de Rey de Romanos (*Investidura de Fernando I como heredero de los territorios austríacos el 5 de septiembre de 1530 durante la Dieta de Augsburgo, 1535-1536, xilografía en ocho tacos*)²¹⁶. Igualmente, la archiduquesa Margarita envió a Augsburgo a su pintor de cámara Vermeyen para que realizase retratos de los más destacados miembros de la familia. De sus pinceles salieron representaciones del nuevo heredero al trono imperial, Fernando, además de su esposa Ana Jagellón y cuatro de sus hijos. Se conservan algunas versiones copiadas por otros artistas, como el retrato de Fernando I conservado en Viena (Anónimo, según Jan Cornelisz Vermeyen: *Retrato del archiduque Fernando*, 1530, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 4059)²¹⁷; o la pareja de tablas donde se recogen la efigies del joven matrimonio uno frente al otro, compartiendo el mismo fondo y formato (Taller de Jan Cornelisz Vermeyen: *Fernando de Austria y Ana Jagellón*, 1531, óleo sobre tabla; Tiroler Lansmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, inv. 114 y 115)²¹⁸.

216 Hans-Martin Kaulbach ed., *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700. Jorg Breu the Elder and the Younger, part I* (Ouderkerk aan den IJssel Sound & Vision Publishers, 2008), 33-35.

217 Checa, *Carolus*, 270.

218 Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 372-373.

El otro problema que debía intentar resolver Carlos V era la creciente presión otomana en sus fronteras; la Cancillería imperial era consciente de que Solimán el Magnífico no iba a contentarse con el fracaso ante Viena de 1529, por lo que pronto desplegaría de nuevo su temible poder sobre el Danubio. Era vital, pues, asegurar el apoyo militar y económico de príncipes, ciudades e Iglesia. Dada la realidad de la amenaza, la Dieta concedió una ayuda financiera para sostener un importante ejército de cuarenta mil infantes y ocho mil jinetes que resultaría vital en 1532. Alonso de Santa Cruz relata de la siguiente forma los acuerdos alcanzados:

Además de esto se concertó y asentó en la dicha Dieta lo que el Imperio de Alemania podría ayudar y hacer para defensa de Hungría y resistir al turco, la cual ayuda hicieron muy cumplidamente, y quedó concluido que en caso de que el turco enviase ejército formado de gente de a pié y de a caballo y artillería, en la cristiandad por parte de Alemania el dicho Imperio ayudaría con 40.000 infantes y 8.000 de a caballo, pagados por seis meses, y que asimismo daría para la guerra contra el turco, ora fuese defensiva u ofensiva, ayudaría con 20.000 infantes y 4.000 de a caballo por tiempo de tres años, [...] Y asimismo acabó su Majestad de concertar en esta Dieta con los Electores del Imperio la elección del Rey de Romanos en el serenísimo Rey de Hungría, su hermano, y mandó enviar sus cartas de llamamiento para que viniesen los Electores y señores del Imperio a la ciudad de Colonia, a día señalado, porque la ciudad de Francfort, donde se acostumbraba a hacer el semejante acto, estaba dañada de pestilencia y de la doctrina de Lutero²¹⁹.

Fernando de Habsburgo había sido el responsable de plantar cara a la Sublime Puerta en la frontera húngara. Tras la derrota turca ante Viena el hermano de Carlos V lanzó un contragolpe capaz de reconquistar varias posiciones danubianas como la estratégica plaza de Gran –hoy Esztergom–, llegando bajo las murallas de Buda, que no pudo tomar. También recurrió a la vía de la negociación, viajando embajadores a Constantinopla con resultados poco halagueños; la estampa de portada en una relación de dicha misión diplomática representa a los enviados –Joseph von Lamberg y Niklas Jurisch– arrodillados ante el Sultán bajo la atenta mirada de dignatarios del *diwan* (Anónimo: *Embajada de Fernando de Austria ante Solimán el Magnífico en 1530*, 1531, xilografía, en Anónimo: *Itinerarium begrans Kun. Man. Pot schafft/gen Constantinopel zudem turckischen beiser Soleyman anno XXX*; British Museum, Londres, inv. 1972, U.82).

219 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 95-96.



Fig.2.56. Anónimo: *Embajada de Fernando de Austria ante Solimán el Magnífico en 1530, 1531*, xilografía, en Anónimo (texto) y Heinrich Steiner (edición): *Itinerarium begrans Kun. Man. Pot schafft/gen Constantinopel züdem turckischen beiser Soleyman anno XXX*; British Museum, Londres, inv. 1972, U.82.

Tras la coronación de Fernando I el Emperador marchó a Flandes, donde importantes cambios políticos reclamaban su presencia: María de Hungría iba a ser la nueva gobernadora tras la muerte de Margarita de Austria. Carlos V recorrió Lovaina, Malinas, Amberes, Gante y Bruselas, donde permaneció hasta la llegada de su hermana. El 4 de marzo recibía a la nueva gobernadora en Lovaina, celebrándose el nombramiento oficial ante los Estados Generales durante el mes de julio. Igualmente se convocó Capitulo de la orden del Toisón de Oro para, ya en enero de 1532, regresar a Alemania²²⁰.

Carlos V había decidido convocar la Dieta imperial en Ratisbona, en gran medida por las preocupantes noticias acerca de los preparativos de guerra retomados por Solimán el Magnífico. Como relata Santa Cruz, ya en Gante el César Habsburgo había «sabido como el gran turco se aparejaba para venir a Hungría con grande

²²⁰ Fernández, *Carlos V. El César*; 442-444.

ejército»²²¹. Muchos temas importantes debían tratarse en la ciudad bávara –gestión política del Imperio, fractura religiosa...– pero la amenaza que se cernía desde Estambul empañaba toda negociación; según Giovio, las noticias del inminente avance turco crearon un clima de pavor en Ratisbona:

*Mientras estas cosas se tractavan y se descubrían los ánimos de los grandes señores, y se determinavan las diferencias de las cosas temporales, vino cierta nueva, Solyman Emperador de los Turcos con innumerables gentes haver partido de Constantinopla, y haver allegado en la Servia: y lo mismo affirmavan las cartas del Papa Clemente, y Venecianos. De modo que sobrevino gran miedo a los ánimos de los Tudescos, principalmente a los pueblos de Austria, los quales en las correrías que los Barbaros en las guerras poco antes passadas havian hecho, havian visto llevarse les el ganado: los hijos y mujeres ser cautivados, y hechos esclavos: y sus hermanos y parientes ser por los Barbaros muertos, y sus casas saqueadas, y quemadas, con una destruyción de guerra. Y la fama era por esta causa volver Solyman en Ungría, para tomar por fuerça de armas a Viena, de cuyos muros poco tiempo antes siendo fuertemente echado se havia partido con gran vergüenza*²²².

Carlos V decidió asumir su responsabilidad como cabeza de la Cristiandad afrontando la amenaza otomana, pero el tiempo era precioso y resultaba vital apartar momentáneamente el debate religioso para centrarse en la inmediatez bélica. Santa Cruz refiere como «su Majestad procuró luego de abreviar las Cortes de Ratisbona, pidiendo en ellas le ayudase el Reino de Alemania con gente para contra el turco, diciendo que él quería ir en persona contra él y tomar aquella empresa por suya,»²²³. Así pues, las negociaciones religiosas se trasladaron a Núremberg para retomarse en agosto de 1532, aceptando los representantes imperiales de forma verbal aplazar los procesos judiciales abiertos, además de un reconocimiento momentáneo del credo rival más allá de las condenas formales aprobadas en Dietas anteriores. Pero incluso aquí el peligro turco estuvo presente; el último artículo de este «Aplazamiento de Núremberg» acordaba al apoyo absoluto de los protestantes ante el invasor si el Emperador garantizaba la paz religiosa²²⁴.

En paralelo, el César Habsburgo se dirigía a los embajadores y a los príncipes alemanes solicitando la unión alrededor de sus «victoriosas águilas» para afrontar al infiel enemigo común:

Sabiendo estas nuevas en Ratisbona, el Emperador habló a los grandes señores y embajadores de las tierras francas, y les dio a entender como en

221 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 125.

222 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXVr.

223 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 126.

224 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 180-181.

*aquel común y grandissimo peligro, ninguna cosa podía haver más segura que el consentimiento y concordia común, y ninguna cosa peor que la discordia; por lo qual era bien despertarse al son de aquella trompeta, con la qual el cruel y barbaro enemigo a todos amenazava cadenas, grillos, y a las yglesias y ciudades grande ruyna. Y que el estava aparejado con un ánimo constantíssimo para yr contra su enemigo, para defender la causa de la religión y la dignidad de su nombre, quando ellos quisiessen fuerte y alegremente juntando en uno todas sus gentes seguir las banderas de nuestro Señor JesuChristo, y las victoriosas águilas, y cómo él mimso según la costumbre de los antepasados mover la guerra por la salud común de todos, y por la antigua gloria de la nación*²²⁵.

Carlos V, tan imbuido de ideal religioso y caballeresco como consciente de sus compromisos políticos, iba a enfrentarse a su primera campaña militar. Se avecinaba de esta forma el choque entre las dos mayores personalidades y potencias militares de la época. Giovio —fino analista— ya lo entendió como un pulso a muerte por el dominio universal:

*Los Tudescos, teniendo por capitán al Emperador, se fuesen venidos delante para dar batalla, peleasse con ellos de la possessión y imperio de quasi todo el mundo, porque se dezia por cosa cierta que el Turco tenía constumbre de alabarse, ser el sólo a quien pertenecía legítimamente el imperio Romano, por ser el que poseya la silla, el ceptro, y ciudad de aquel imperio del gran Constantino que havia sido Emperador de todo el mundo*²²⁶.

2.4.2. CARLOS V AL RESCATE DE VIENA

Desde Constantinopla el embajador veneciano iba remitiendo en secreto a la Corte imperial informes cada vez más preocupantes acerca de los preparativos militares allí organizados. El 6 de abril Carlos V escribía en Ratisbona a su mujer, Isabel de Portugal, trasladándole las amenazadoras noticias:

*Las nuevas de la venida del Turco se continúan y por todos los avisos que se tienen se certifica y averigua que hace muy grandes aparejos, así de armada de mar para enviar en los nuestros reinos de Nápoles y Secilia, como de ejército de tierra, para venir su persona por la parte de Hungría*²²⁷.

El golpe que se avecinaba desde el Bósforo iba a ser terrible, por lo que la maquinaria imperial se puso en funcionamiento para reunir el mayor número de

225 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXVv.

226 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXVr.

227 Fernández, *Carlos V. El César*, 450.

tropas, apoyos diplomáticos y financieros. Los preparativos se desarrollaron, además, en un ambiente de fuerte tensión escatológica y visionaria; el choque que se avecinaba se entendía como el momento definitivo en el duelo secular entre el Bien y el Mal, la Cristiandad y el Islam. Giovio narra la difusión de profecías que vislumbraban el triunfo definitivo de la fe cristiana bajo el liderazgo de los elegidos Habsburgo:

Porque entonces havia llama entre las fieles personas, y confirmada también de algunas profecias, que solamente estos hermanos de la casa de Austria havian de ser aquellos que podían detener, y vencer, las fuerças de los Barbaros, las quales cada día crecían más para nuestro daño. La qual cosa era lícito pensarla y creerla, pues que el Rey don Fernando, Príncipe de piedad grande, y de conocida virtud, poco antes havia añadido a su patrimonio de Austria los reynos de Ungría y Bohemia, y reynos de muy guerreras gentes. Y finalmente era señalado successor y heredero, de la dignidad Imperial. Y Carlos habiendo ajuntado en uno un grande concurso de virtudes y de grandísimas riquezas, siendo vencedor por todas partes, habiendo con una felicidad nunca vista conquistado las tierras de las Indias, puestas en el mar Océano de poniente, en las quales se halla gran abundancia de oro, havia alargado y ensanchado los términos de su imperio hasta las Antípodas²²⁸.

Inmediatamente se remitieron cartas y embajadores solicitando a los territorios italianos, Flandes y los reinos peninsulares el envío de tropas y ayuda, así como a otros estados: el Papado, Francia, Portugal, Inglaterra... Giovio describe así la intensa actividad diplomática, bajo la dirección del mismo Carlos V:

Escribió pues el Emperador a don Alfonso Marqués del Vasto en Italia, convocasse los antiguos capitanes, y por ellos hiziesse gente, y proveyesse de mayor número de arcabuzeros que pudiesse, y se truxesse lo más presto que fuesse posible todos los Españoles que pudiesse por los Alpes de Trento en Austria. Dando también a Andrea de Oria que con semejante diligencia armasse galeras, y muchas naves, y pasasse en Grecia contra la armada turquesca, y hizo también juntamente venir de Flandes, y de Borgoña, una hermosa cavallería de hombres de armas, y de España muchos cavalleros y soldados viejos, y también para su persona particularmente por guardia propia tomó a sueldo doze mil Tudescos de aquellos que havian exercitado la guerra por mucho tiempo en Italia²²⁹.

La acción desplegada tuvo importantes éxitos y, aunque Inglaterra y Francia no colaboraron en la acción, el monarca Habsburgo si consiguió el respaldo

228 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXIVv.

229 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXVv.

de los príncipes protestantes y del Papado —trasladándose a Ratisbona como legado el cardenal Hipólito de Medici, con respaldo financiero y militar—, así como del reino luso. Finalmente, el Emperador pudo reunir un gran contingente plurinacional superior a los cien mil hombres, «el mayor y más bello ejército que nadie haya visto en medio siglo» en palabras de uno de los personajes presentes, el noble del Franco Condado Féry de Guyon²³⁰. El nervio del ejército serían las tropas enviadas desde Italia, soldados reclutados *ex profeso* más un importante escuadrón español bajo la eficaz dirección del Marqués del Vasto y Antonio de Leyva; aunque reducido en número, fue muy valorado por su experiencia y arrojo. En opinión del cronista Juan Ginés de Sepúlveda «aunque eran pocos numéricamente, pues no pasaban de ocho mil, sin embargo, infundían no poca confianza a los nuestros e inspiraban no poco temor al enemigo, tanto por su experiencia bélica y porque los más de ellos iban armados de mosquetes de mayor tamaño, llamados arcabuces, y eran muy diestros en su manejo»²³¹. A estas tropas habría que sumar una larga representación de la nobleza española, escoltada por su séquito y más combatientes. Cereceda, en su crónica, enumera a los siguientes:

De la nación de España había estos señores: el Duque de Alba, el Duque de Béjar, el Conde de Cifuentes, el Conde de Castañeda, el Conde de Santisteban, el Conde de Altamira, el Conde de Palma, y se esperaban al marqués de Cogolludo y al Conde de Monterrey. Estaban el Comendador mayor de Castilla, el Comendador mayor de León, el Comendador mayor de Alcántara y el Comendador mayor de Calatrava; prelados, el obispo de Barri, el obispo de Palencia, el obispo de Orense, y de otras dignidades: caballeros, comendadores y cortesanos, no los podría describir»²³².

Entre estos cortesanos cabría destacar, claro está, al soldado y poeta Garcilaso de la Vega, tan cercano al Gran Duque de Alba a quien acompañó en esta aventura heroica.

María de Hungría envió en ayuda de sus hermanos un importante número de soldados flamencos, encabezados por el Conde de Buren y el Príncipe de Condé; e igualmente acudieron al socorro imperial tropas polacas, conformando en total un contingente de treinta mil infantes y veinte mil jinetes. A ellos habría que sumar los veintinueve mil soldados de infantería y cinco mil montados con los que colaboraban los estados imperiales al mando de Federico del Palatinado; así como los treinta mil guerreros que consiguió reunir Fernando I en sus reinos de Hungría y Bohemia, destacando la temible caballería ligera magiar²³³. El resultado fue, pues, una formidable fuerza de choque, afirmando Giovio que no se había visto semejante

230 Kamen, *Carlos emperador*, 162.

231 Fernández, *Carlos V. El César*, 452.

232 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 309.

233 Fernández, *Carlos V. El César*, 451; Sellés, «El primer asedio turco», 112.

ejército desde la Antigüedad: «No sufrió encima de sí el Danubio desde el tiempo de los Romanos hasta entonces tantos navíos ni tantos soldados»²³⁴.

Mientras tanto, Solimán el Magnífico lanzaba, desde su trono en Constantinopla, un desafío directo a Carlos V: «El rey de España ha declarado desde hace tiempo su deseo de combatir a los turcos: pero soy yo, por la gracia de Dios, quien marchó con mi ejército contra él. Si de verdad su corazón es grande, que me espere en el campo de batalla y entonces será lo que Dios quiera»²³⁵. En abril de 1532 las puertas de Estambul se abrían de nuevo, liberando una fuerza de más de doscientos mil hombres bajo la férrea dirección del mismísimo Sultán y el gran visir, Ibrahim Pachá. Las crónicas de la época, como la de Santa Cruz, describen la inmensidad del ejército otomano, exagerando de forma considerable su tamaño:

*El gran turco después de tener las cosas aparejadas para su viaje, se partió de Constantinopla, muy acompañado de 3.000 jenízaros de su guardia, con mucha artillería y municiones, que serían 120 piezas, 46 cañones y 44 culebrinas, y todos los tiros demás eran sacres y otras piezas semejantes e infinito bagaje cargado sobre más de 400 camellos y otras tantas carretas, que á cada una tiraban cuatro caballos, y sería por toda la gente que consigo traía de cerca de 400.000 personas, y más de las de 300.000 de gente de guerra*²³⁶.

En Belgrado se les iba a unir su aliado Juan Zapolya, incrementando aún más las fuerzas a disposición del Sultán. Así, cuando la Dieta de Ratisbona se cerraba el 27 de julio de 1532, Solimán el Magnífico ya había cruzado Croacia profundizando en tierras húngaras. Allí iba a encontrarse, no obstante, con un escollo inesperado capaz de alterar todos sus planes: la férrea resistencia de Güns —en húngaro, Kőszeg—, fortaleza situada a unos cien kilómetros al sur de Viena. Al igual que otros enclaves anteriores, se esperaba una rendición rápida; de hecho, la descripción de Giovio nos habla de unas defensas más bien débiles: «En aquel camino está Guins [...] asentada en un lugar llano, y no muy grande, y cercada de un débil muro, pequeña tierra y no nombrada, sino fuera ilustrada y señalada de la verguença que en ella recibieron los Turcos»²³⁷. El gran responsable de la defensa fue su comandante, el diplomático y coronel croata Nicolás Jurisic, quien apenas dirigía a unos setecientos soldados sin apenas artillería: contra esta reducida guarnición los otomanos lanzaron diecinueve asaltos complementados con un intenso bombardeo y minado, fracasados de forma reiterada. Las noticias de los héroes de Güns resonaron por toda la Cristiandad, corriendo incluso rumores de que contaban con la protección divina: «y que ellos havian visto en el ayre un cavallero con una espada desnuda; el qual hazia grandes

234 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXVIIv.

235 Crowley, *Imperios del Mar*, 81.

236 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 137.

237 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXVIIv.-LXXVIIIr.

amenazas a aquellos que querían entrar dentro, y que sin duda aquel cavallero era sant Martín»²³⁸.

Finalmente, la plaza tuvo que rendirse tras resistir esta posición entre el 3 y el 28 de agosto. En el marco de los combates en torno a la ciudad Fernando I envió emisarios a Solimán buscando una solución pactada. Giovio ofrece en su relación interesante información acerca del exquisito trato cortesano que recibieron, así como de las hermosas cartas que les fueron entregadas; se evidencia con ello la magnificencia con la que la Corte otomana quería rivalizar –y superar– a sus rivales europeas:

*Los embajadores del rey Fernando, a los quales haviendoles dado una ropa de seda larga hasta los pies, y una taça de plata a cada uno, los havia despedido de Guinz porque llevassen sus cartas al Rey Fernando y al Emperador, las quales nosotros vimos entonces y eran de pergamino cortado a la larga, y muy estrecho, y cogido en muchos dobles, escritas en Arábigo con letras de oro, y plata, y selladas con sello de oro, y puestas dentro de un saquito de seda carmesi*²³⁹.

Mientras sus guerreros se estrellaban contra los muros de Güns, Solimán el Magnífico envió a sus temidos *akinci* a saquear la zona de Estiria y la Baja Austria. Giovio describe la dureza de sus ataques y los temibles estragos sufridos por la población civil:

*Partiéronse pues quinze mil cavallos en tres partes, muy poco lexos la una de la otra, los quales por la campaña y especialmente por los lugares, y huyendo la gente llena de temor, sin orden ni concierto, siendo cogidos y acometidos impensadamente, en un súbito mataron una gran multitud de personas, hombres y mujeres de toda edad, los viejos débiles, y las mujeres siendo traídos y arrastrados con cuerdas, y cadenas, eran forçados a igualar la carrera de los cavallos, y con una bárbara crueldad quemaron las casas, con los niños que estaban dentro; de tal manera que casi por ciento y cinquenta millas por derecho y por través, todo reluzia de fuego, llama y humo*²⁴⁰.

Importantes contingentes del ejército imperial, encabezados por militares de la talla del Marqués del Vasto, Sebastian Schertlin von Burtenbach o Federico del Palatinado, partieron en su caza; el resultado sería la derrota de los jinetes otomanos, primero en los estrechos de Leobersdorf y, posteriormente, cerca de Wiener Neustadt ya en su desesperada huída. Representaba la primera victoria en campo abierto alcanzada por las tropas de Carlos V ante el gran enemigo islámico, de forma que el hecho iba a ser subrayado por panegiristas como Cereceda:

238 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXIXr.

239 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXVIIIr.

240 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXXXr –v.

Los cristianos de Nove-estate [Wiener Neustadt] y los turcos del llano salieron de la sierra y valle, yendo la vuelta de su campo con su cabalgada, donde á la salida del valle se encontraron con Gozian, que era el general de los caballos ligeros que estaban en el campo de los cristianos, el cual iba en su busca con tres mil caballos. Ansí como tan valeroso caballero se va para los turcos con su gente con tan determinado ánimo, que en breve espacio mató pasados de cinco mil turcos y les quita toda la presa que llevaban, y los demás turcos que quedaron vivos fueron feridos y presos, y de los que de allí se pudieron salvar fueron muertos de la gente de las villas comarcanas²⁴¹.

La situación se complicaba cada vez más para el señor de la Sublime Puerta: el estancamiento de sus tropas ante Güns retrasó en exceso el avance, con la estación demasiado avanzada para plantear seriamente un nuevo asedio de Viena; su ejército había sido diezmado considerablemente con el descalabro de los *akinci*; y también era evidente la cercanía creciente del ejército habsbúrgico, ante el cual un enfrentamiento podría tener un resultado incierto. Así pues, finalmente a mediados de septiembre el Sultán decidió replegarse hacia Belgrado y, desde allí, a Estambul. Todas las crónicas incidirían en la humillante retirada del orgulloso Solimán el Magnífico que, de nuevo, se vio forzado a abandonar el camino a Viena. Santa Cruz lo narraba de la siguiente manera:

Y como el turco supo el desbarato de su gente, y viendo que no podrán tan fácilmente tomar á Viena por estar 12.000 alemanes y 2.000 españoles e italianos con la caballería, y que el Emperador estaba junto a Viena con tan poderoso ejército como dicho habemos y con pensamiento de darle batalla, levantó su campo sobre la villa de Guinzo con determinación de volverse á Constantinopla²⁴².

Por su parte Cereceda se expresa en términos parecidos, no dudando en afirmar que «la principal causa porque el turco dejó ir sobre Viena fue porque sabía que el Emperador y el rey de Hungría, su hermano, venían a más andar la vuelta de Viena para verse con él y dalle la batalla donde lo hallasen»²⁴³. Giovio incidió en los escasos resultados prácticos obtenidos por el Sultán, en comparación con el gigantesco despliegue de medios utilizados en la campaña:

Después que fue bien informado del aparejo y determinación del Emperador, passó el río Mura [...] Assí Solyman el qual havia casi comovido todo el mundo con la fama de aquella guerra que havia emprendido, sin haver hecho cosa alguna notable, desbaratado y roto se salió de la Styria, y se

241 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 307.

242 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 141.

243 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 308.

*volvió a Belgrado dexando por todo señales de su crueldad, y mirando muchas veces atrás, si el Emperador le venía a las espaldas*²⁴⁴.

Tras abandonar Linz, finalmente Carlos V y su hermano entraban triunfalmente en Viena el 23 de septiembre «e les fue hecho un gran recibimiento y salva con el artillería de la cibdad y de las galeras que en el Danubio estaba»²⁴⁵. Durante los días siguientes se celebraron grandes fiestas y ceremonias, destacando una parada militar de dos jornadas de duración en honor del Emperador victorioso. El primer día maniobraron ante Carlos V los soldados españoles e italianos encabezados por el marqués del Vasto, quien se cubrió con una magnífica coraza dorada:

*Assí que el Emperador se fue con su armada a Viena, y con gran plazer y maravilla vio los Españoles e Italianos, los quales hizieron reseña puestos en esquadron: y la arcabucería hizo una muy hermosa salva. Yva delante de todo el esquadron el Marqués del Vasto blandiendo una hermosa pica de fresno que llevaba en su hombro estando a pié armado de su coselete y celada; y todas las otras piezas hermosamente doradas siendo él de muy alto cuerpo y hermosa disposición le hazia muy lindo ver. El qual apretando estrechamente las compañías, y con presteza alargándolas haciendo en diversas maneras esquadron, mostraba con quanto artificio se havia combatido en las guerras passadas*²⁴⁶.

Veinticuatro horas más tarde serían los alemanes los que tuvieron el honor de desfilas ante el soberano Habsburgo; bajo la dirección del Conde Palatino pasó la infantería, se realizaron salvas con los cañones y también se exhibieron los integrantes de la caballería pesada completamente armados:

El otro día el Emperador vió la reseña de los Tudescos haviéndose vestido aquel día una ropa enforrada de pieles de lobo por hazerles conoscer, usando el hábito de aquella nasción con aquella cortesía de soldado, el amor y voluntad que les tenía. Entonces el conde Palatino de fortaleza de ánimo y de aspecto de rostro muy semejante a los antiguos capitanes Tudescos, los quales dieron tanto trabajo a los Romanos, junto a los esquadrones de la infantería, haviendo con maravilloso orden disparado la artillería, passó delante dellos de una parte a otra los esquadrones quadrados de la cavallería. Allí se veían cavallos grandísimos encubiertos de piezas grandes de hierro, y grandes cuerpos de hombres armados; los quales tenían todas las barbas reluzientes y rojas, y unas caras de hombres muy guerreros, con las quales representavan los

244 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXXIII v.

245 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 308.

246 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXXIII v.

*antiguos Teutones o Cymbros de los quales hazen mención las historias de los tiempos pasados*²⁴⁷.

Orgullosa de su victoria ante el gran enemigo de la Cristiandad, el Emperador abandonaba la capital austríaca el 4 de octubre con dirección a Italia. Tras él dejaba un territorio empobrecido por los saqueos sistemáticos y una ciudad diezmada por la peste —causa de la muerte del señalado humanista Alfonso de Valdés—. Pero de nuevo, al igual que tres años antes, Viena había conseguido librarse del yugo otomano, salvada ahora además gracias a la intervención de su legítimo soberano, Carlos V.

2.4.3. IMÁGENES PARA UN EMPERADOR CRUZADO

Concluidas las acciones bélicas, la campaña de 1532 tuvo su continuación inmediata en una intensa guerra diplomática y propagandística. Solimán celebró victoriosas fiestas en Estambul, transmitiendo como versión oficial que, mientras el Sultán buscó decididamente el combate, Carlos V era un «miserable fugitivo» que «había huido para salvar su vida y había abandonado a sus incrédulos súbditos»²⁴⁸. La lectura de los acontecimientos realizada por el bando imperial era radicalmente contraria. López de Gómara, por ejemplo, resume la jornada bélica de la siguiente forma:

*[Solimán] puso cerco a Viena: fue contra él el emperador don Carlos, recién coronado en Bolonia, con muy poderoso ejército y más consejo que ánimo. El Turco en una áspera batalla no osó venir a las manos con su enemigo, temió las fuerzas de los nuestros, el aparato de la guerra, y sobre todo la ventura que entonces tenía nuestro Emperador; huyó en fin muy lindamente. Una de las mayores y mejores cosas que el Emperador ha hecho fue aquella resistencia que hizo al Turco en Viena, porque si los turcos tomaran entonces aquella ciudad, que es la llave de Alemania y la defensa de la Cristiandad, por ventura estuviera ya en Francia. ¡Hay de nosotros si la toman!*²⁴⁹.

Giovio exalta la valentía y el honor del César Habsburgo, al tiempo que llega a ridiculizar al otrora temido Solimán el Magnífico:

*De tal manera que reservando el Emperador la Magestad de su nombre, habiendo puesto su campo y su Imperial tienda, parecía podía ver las correrías de poco y de ningún momento, y hazer burla del estruendo grande del superbo enemigo; el qual lo desafiava habiendo grande espacio de tierra en medio, y juntamente con esto y en un mismo tiempo se retirava*²⁵⁰.

247 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXXIII v.

248 Crowley, *Imperios del Mar*, 83.

249 Martínez, *La guerra del Turco*, 59.

250 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXXIII v.

Las referencias literarias a la victoria se complementaron con una importante producción artística destinada a exhibir el triunfo imperial. Para Carlos V la campaña frente a los turcos resultaba muy importante; más allá de su rivalidad con Francia – que cada vez escondería menos su proximidad a Estambul– el soberano Habsburgo, recién coronado emperador, había asumido su responsabilidad como cabeza de la Europa cristiana derrotando al Imperio otomano, el infiel y hasta ahora invencible enemigo exterior que amenazaba a toda Europa. Y la maquinaria propagandística pro-Habsbúrgica no lo iba a desaprovechar.

2.4.3.1. GRABADOS, DIBUJOS Y ESCULTURAS

Al igual que en 1529, la estampa iba a ser el medio de difusión por excelencia para dar a conocer el nuevo fracaso otomano. En este sentido brilla especialmente la representación debida a Erhard Schön del avance de Solimán el Magnífico hacia la capital imperial (*Avance del Turco*, 1532, xilografía en tres tacos; British Museum, Londres, inv. V 1849-10-31-255). La escena se configura de forma similar a un triunfo clásico, contrapunto siniestro de la cabalgata protagonizada por su gran rival, Carlos V, en Bolonia. De hecho, y de acuerdo con la política representativa de inspiración occidental ideada por el visir Ibrahim Pachá, el soberano turco había protagonizado en su marcha hacia el norte fastuosas entradas triunfales de carácter antiquizante en las ciudades de sus dominios: «y de Belgrado se partió camino de la ciudad de Buda, y en todas estas ciudades le fueron hechos gran recibimiento con muchos arcos triunfales, pintadas y esculpidas en ellos todas sus victorias»²⁵¹. Según Necipoglu, en Belgrado se celebró una gran recepción con un desfile militar entre arcos, con soldados, pajes, estandartes... destacando la exhibición del ya referido gran casco dotado de cuatro coronas. El asombroso e inquietante espectáculo que ofrecía el avance del ejército lo contemplaron emisarios imperiales desde un minarete quedando, según un testigo veneciano, «como cadáveres sin habla»²⁵².



Fig.2.57. Erhard Schön: *Avance del Turco*, 1532, xilografía en tres tacos; British Museum, Londres, inv. V 1849-10-31-255.

251 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 137.

252 Necipoglu, «Solimán el Magnífico y la representación», 48-50.

A nivel plástico es evidente su relación con las escenas triunfales vinculadas a los soberanos Habsburgo, desde el *Cortejo Triunfal de Maximiliano I* a las realizadas para celebrar la coronación de su nieto, Carlos V. Pero aquí el protagonista ya no es el principal adalid de la Cristiandad, el Emperador, sino su mayor y más terrible enemigo: el Sultán otomano. La xilografía se articula como una imponente y larga fila de guerreros, cercana en su concepción a los relieves clásicos. El desfile lo abre un grupo perfectamente alineado de jinetes cuyas lanzas portan trofeos macabros: cabezas de enemigos vencidos, como clara advertencia del terror que se avecina. Tras ellos cabalgan músicos, cerrando la vanguardia un general con gran alfanje y una larga pluma en el tocado, quizá representación del Gran Visir. El centro de la composición —especialmente destacado— se reserva a Solimán el Magnífico, quien avanza flanqueado por su guardia sobre una especie de trono cubierto. El Sultán aparece de perfil, grueso y con bigote, vestido con lujosos ropajes. Su apariencia es muy similar a otros retratos contemporáneos debidos al mismo Schön y a Sebald Beham. Le siguen tres dignatarios por delante de una larga cuerda de cautivos acompañados por las inabarcables filas de jenízaros.

La escena acontece ante un paisaje desolado, evidencia gráfica de la voluntad de Solimán por «dexar una mortalíssima y llorosa memoria de su venida»²⁵³. En la parte derecha de la estampa se aprecia el asedio de la ciudad de Güns, como premonición del fracaso al que la expedición se encamina. El espacio central queda más vacío, con la pretensión de centrar la atención en la figura del Sultán; en la parte izquierda podemos ver fuegos y altas columnas de humo, huellas de la destrucción sembrada a su paso por el ejército invasor. La escena responde, así, a la idea establecida del ejército turco como una fuerza invencible:

*Antigua costumbre de los Othomanos: los quales solían para exercitar los soldados hazer nascer y salir de una guerra otra, no dexando corromper del perezoso ocio cosa ninguna de la antigua disciplina y poner en cuenta de enemigos todos los pueblos vecinos, y tenerlos como materia de robo, de victoria y de loor. Con el qual uso cada tercer año sacando fuera todo su exercito, haviendo vencido todas las naciones con las quales havian peleado, exceptando los Scythas que agora nombran Tártaros, han añadido a su imperio más de treynta reynos de Assia y de Europa*²⁵⁴.

Pero ahora, después de cientos de años aplastando reiteradamente a cualquier enemigo, los otomanos habían encontrado a un rival de su talla: Carlos V²⁵⁵.

Como resulta lógico, las escenas estrictas de combate también fueron importantes. Podemos citar en este sentido el grabado de Hans Schäufelein *Batalla*

253 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXXXr.

254 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXVv.

255 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 43-71.

contra los turcos (1532, xilografía en dos tacos; British Museum, Londres —hoja derecha— y Albertina, Viena —hoja izquierda—)²⁵⁶, probablemente acompañado en origen por un texto de Hans Sachs titulado *Historia des Türkischen Scharmützens bey der neuen stat in Osterreich. Anno 1532*.



Fig.2.58. Hans Schüfelein: *Batalla contra los turcos*, 1532, xilografía en dos tacos; British Museum, Londres, inv. 1874, 0711.1865, y Albertina, Viena, inv. DG 1937/320.

²⁵⁶ Falk, *The Illustrated Bartsch*, 122-125.

Esta composición resulta semejante a la estampa ideada por el mismo autor para representar la batalla de Pavía —ya estudiada—, pero con una apariencia de mayor cohesión espacial. Los combates acontecen en un amplio escenario natural definido por colinas, bosquecillos, ruinas y corrientes de agua, donde los combatientes otomanos son asaltados por todos lados hasta su derrota final. Así, la escena viene definida a partir de dos planos de profundidad. En el inferior podemos ver, de izquierda a derecha, cómo un contingente de lansquenets fuerza a abandonar sus posiciones a invasores musulmanes parapetados entre ruinas, probablemente fruto de sus sanguinarias correrías; en su huida se encuentran, no obstante, con un gran escuadrón de caballería pesada que los aniquila definitivamente. La mitad superior muestra a un grupo de jinetes *akinci* sorprendidos en un estrecho paso por arcabuceros; a su derecha se representan tiendas del campamento imperial, con una amplia selección de las distintas tropas que componían el ejército de Carlos V: potentes jinetes, cañones y lansquenets con largas picas.

Precisamente las fuerzas del Emperador también protagonizan una estampa atribuida al artista de origen itálico Agostino *Veneziano* (*Vista topográfica de la campaña militar de 1532*, 1532, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1846, 0509.78). La escena compone un gran alzado cartográfico del área centroeuropea ubicada entre Ratisbona— identificable a la izquierda— y Buda —a la derecha—, con Viena en el centro de la composición; sobre una de las torres de la ciudad ondea orgullosa la bandera imperial con el águila, signo de la decidida resistencia de la urbe ante el invasor. Más allá se extiende el Danubio, sus islas y afluentes, dividiendo en dos la composición. Se trata, por tanto, de una representación del escenario geográfico donde se desarrolló la campaña bélica de 1532. A ambos lados del río se disponen los campamentos de los ejércitos, definidos a partir de las convenciones representativas de la guerra propias de la época: tiendas de campaña delimitadas por gaviones y trincheras, entre las que se adivinan cañones, cuadros de soldados, carreras de jinetes, etcétera. La xilografía cuenta con una gran cartela en la parte inferior, escrita en italiano. En ella se explica cómo la imagen es una representación de la zona de Austria y Hungría donde fijaron sus posiciones Carlos V y Fernando I, esperando el ataque de Solimán el Magnífico; hace, además, una larga referencia a la presencia del legado papal —el cardenal Hipólito de Medici— y su aportación a la causa de los Habsburgo.



Fig.2.59. Agostino Veneziano: *Vista topográfica de la campaña militar de 1532*, 1532, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1846, 0509.78.

Las distintas relaciones impresas sobre la victoria imperial se acompañaron, en ocasiones, con ilustraciones más o menos sencillas. Un ejemplo especialmente destacable por su calidad es la representación de una batalla diseñada por Jorg Breu el Joven para una publicación del editor Heinrich Steiner, especialista como hemos visto en este tipo de textos breves centrados en hechos contemporáneos (*Batalla entre turcos y lansquenetes*, 1532, xilografía, en Anónimo (texto): *Warhafftige Anzaygung der geschicht des Turckischen kriegs, wie es sich in disem 32. Jar des Monats September In Osterreich und Steyrmарck zu getragen*; British Museum, Londres, inv. 1949, 0411.4983)²⁵⁷. Desde la derecha de la composición irrumpe de forma decidida un cuerpo de lansquenetes, fácilmente reconocibles por su equipo: trajes acuchillados, mandobles, arcabuces...; ante este formidable ataque sus rivales no pueden hacer nada, de forma que los vemos caer muertos, arrodillarse en actitud suplicante o picar espuelas en cobarde retirada.

²⁵⁷ Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 98.



Fig.2.60. Jorg Breu el Joven: *Batalla entre turcos y lansquenets*, 1532, xilografía, en Anónimo (texto) y Heinrich Steiner (edición): *Warhaftige Anzayung der geschicht des Turckischen kriegs, wie es sich in disem 32. Jar des Monats September In Osterreich und Steyrmarcht zu getragen*; British Museum, Londres, inv. 1949, 0411.4983.

Otros relatos de la campaña contaron con ilustraciones en las que se pretendió dar protagonismo a la apariencia de los combatientes. Así, por un ejemplo, un breve listado de las tropas reunidas por Carlos V se acompaña en la portada con la imagen de un poderoso caballero pesadamente armado. Se trata de una xilografía reutilizada, presente en otras publicaciones como una edición de la relación de Frundsberg acerca de la batalla de Pavía de la que ya hemos hablado (Anónimo: *Caballero*; xilografía, 1532, en anónimo Georg von Frundsberg (texto) y Heinrich Steiner (edición): *Hernach volgend die Zehen Krayß, wie vnd auff welliche art die inn das gantz Reych außgethaylt, vnd im 1532. jar Röm. Kay. Maye. hilf wider den Türckeu zû geschickt haben : Auch welliche Ständ in yeden Krayß gehörend nach altem herkom[m]en*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 307139-B).

Por su parte, los guerreros de la Sublime Puerta también tuvieron papel destacado en estas publicaciones. En el frontispicio de una impresión del taller de

Heinrich Steiner podemos ver, de perfil, la imagen de un jinete turco tocado con turbante y dotado de equipo ligero —arco, carcaj y cimitarra—. Presumiblemente el trote de su caballo le dirige hacia Viena (Anónimo: *Jinete turco*; 1532, xilografía, en Anónimo (texto) y Heinrich Steiner (edición): *Warhafftige neue zeittung von dem Türckē, welliche eyn gefangner Türck zů Wien, auff die Fragstück, so hierin begriffen, geantwort*, Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 2911).

La segunda ofensiva lanzada por Solimán el Magnífico para tomar Viena también tuvo un escenario menos conocido: el Mediterráneo y el mar Adriático. Con la finalidad de confundir al mando imperial acerca de cuál era el lugar donde se iba a descargar el grueso del ataque, las galeras y fustas otomanas lanzaron una serie de *razias* sobre las costas cristianas. Carlos V se vio forzado, de esta forma, a atender también el frente marítimo, como explica en las instrucciones dadas al embajador enviado ante la corte gala para reclamar apoyo:

*Habiendo entendido como el dicho turco apareja dos armadas, una por mar y otra por tierra, con voluntad de enviarlas, como hay nueva, en esta primavera, la de mar en las partes de Italia, en Capitanía; lo cual aunque es incierto, habernos proveído para hacer que se hagan las fortificaciones y reparos y otras provisiones necesarias, así de gentes como de vituallas, artillería y municiones, de la parte de Nápoles y de Sicilia, por donde se cree que la dicha armada de mar tirará más verosímilmente. Demás de esto hacemos aderezar con las galeras que ya tenemos para una armada de hasta 25.000 hombres, y con el aderezo necesario, y nos parece que con aquella nuestra armada de mar y las provisiones sobredichas habrá buen medio de resistir al dicho turco*²⁵⁸.

La flota imperial dirigida por Andrea Doria respondió a los ataques otomanos, ocupando Corón y otros enclaves en la zona del golfo de Lepanto. Esta guerra paralela también iba a contar con sus propios medios escritos de difusión en forma de relaciones, en ocasiones acompañados con grabados. Es el caso de un texto italiano dedicado a la defensa de la inexpugnable fortaleza de Klis, en la costa dalmata de Croacia. Ubicada sobre un espolón rocoso desde el que se domina el mar, resistió bajo la dirección del comandante Petar Kruzic innumerables asedios otomanos desde 1515 hasta su caída definitiva en 1537. La relación celebra su resistencia en 1532, sumando otro éxito a la victoria imperial en Austria; Gazi Husrev-Beg, señor otomano de Bosnia, la intentó tomar en cuatro ocasiones —1526, 1528, 1531, 1532— fracasando en todas ellas. La relación contiene un grabado tosco de una ciudad costera fortificada, muy probablemente reutilizado pues no guarda excesivo parecido con la realidad de la posición defensiva (Anónimo: *La ciudad de Klis*, 1532, xilografía, en Anónimo (texto) y A. Blado (editor): *La solenne Vittoria de Christiani. Contra la armata del Turcho: La recuperatione de la Citta de Clissa. Profetia de un santo*

258 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 128.

huomo in una foresta ritrovato. Altri advisi bellissimi del signor de Clissa mandati allo Illustrissimo signor Alvisi Gonzaga; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 304238-B).

Por lo que respecta a la plasmación de las acciones bélicas de 1532 en otras artes, debemos destacar el dibujo de Erhard Schön representando el *Avance del ejército turco bajo el liderazgo de Solimán el Magnífico* (1532, pluma y tinta marrón sobre papel; The J. Paul Getty Museum, Malibu). En realidad se trata de un trabajo preparatorio para la xilografía en tres bloques titulada *Avance del turco*, ya analizada aquí. La gran calidad y detallismo en la representación permite, no obstante, considerarla como una obra autónoma de elevado valor artístico. La escena se correspondería con la pieza central de la estampa, que recrea la figura del Sultán sobre un lujoso palanquín portado por caballos primorosamente aparejados y con la escolta de varios guerreros. Solimán se dirige hacia Viena recorriendo un escenario devastado, en el que destacan iglesias y fortificaciones en llamas.



2.61. Paolo della Stella: *Las tropas imperiales socorren Viena*, 1548-1552, relieve; Belvedere, Praga.

A nivel escultórico podemos citar un relieve integrado en la decoración del palacio del Belvedere, en Praga. El edificio fue un encargo de Fernando I para su mujer, Ana Jagellón, responsabilizándose de su construcción los maestros italianos Giovanni Spatio y Giovanni Maria del Pambio a partir de 1538; el incendio de la ciudad en 1541 provocó que se detuvieran las obras, reemprendidas por Paolo della Stella y su taller entre 1548 y 1552. Este artista también se iba a encargar de la decoración del conjunto, ideando un largo friso con escenas figurativas, capiteles toscanos decorados y tallas entre los arcos. Las escenas se destinan a la exaltación de la Casa de Austria, destacando uno de los relieves de las enjutas que muestra a

las tropas imperiales, fuertemente armadas, derrotando y haciendo huir a los turcos. La representación del hecho histórico –combatientes reconocibles por sus uniformes, un soldado portando una cabeza cortada-se entremezcla con elementos mitológicos como el centauro herido que aparece en primer plano (Paolo della Stella: *Las tropas imperiales socorren Viena*, 1548-1552, relieve; Belvedere, Praga).

2.4.3.2. EL RELATO VISUAL DE MICHAEL OSTENDORFER

La mejor relación gráfica de la campaña de 1532 la componen, sin duda, las siete xilografías creadas por el buril de Michel Ostendorfer para ilustrar un texto anónimo titulado *Warhafftige beschreibung des andern Zugs in Osterreich wider den Turcken gemeyner Christenheilt Erbfeinde, vergangens funffzehenhundert zwey vnd dreissigten jares, thatlich beschehen* (1539, xilografías; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich Inv. Rar.370). Este artista se formó, a partir de 1515, en el taller de Albrecht Altdorfer, apareciendo ya en 1519 como maestro pintor autónomo residente en Regensburg. Años más tarde, en 1536, se trasladó a Neumarkt para entrar en el círculo artístico del Príncipe Palatino del Rin. Allí pudo realizar gran número de entalladuras centradas en temas como el retrato o escenas religiosas, además de mapas e ilustraciones topográficas como las aquí referidas.

La obra en que se enmarcan estas estampas se dedica al conde palatino Federico II, uno de los más destacados integrantes del mando imperial durante las campañas frente al turco de 1529 y 1532; en esta última su acción fue determinante para truncar la correría de los *akinci* en la Baja Austria, tema central del texto. El noble, del linaje de los Wittelsbach, se ganó la confianza de Carlos V al punto de llegar a ocupar el cargo de *statthalter* o delegado imperial en Alemania. Tras la muerte de su hermano mayor Luís V heredó el título de conde palatino del Rin en 1544; al año siguiente se sumó a las filas protestantes, reconciliándose finalmente con el Emperador antes de su muerte en 1556²⁵⁹.

La cuidada edición conservada en Múnich se ilustra con siete estampas en blanco y negro a doble página. La primera muestra, en su parte izquierda, las armas del Elector Palatino enmarcadas dentro de un arco triunfal de gusto manierista, con inscripción identificativa y angelotes en las enjutas. El escudo está rodeado por el collar del Toisón de Oro como forma de exhibir su vínculo con los Habsburgo. En el lado derecho -y de forma inmediata- vemos el segundo grabado, con el retrato de Federico II a quien -como hemos dicho- está dedicado el libro. El príncipe aparece en su condición de gran general imperial, por lo que porta una vara de mando y se viste con arnés, además de lujosas mangas de tela y sombrero; monta un caballo de guerra protegido por una decorativa gualdrapa metálica con las iniciales «ZC»,

259 Bartrum, *German Renaissance Prints*, 199-204.

referencia a su *motto* personal. La nobleza de la composición se enriquece aún más con la introducción de dos escudos y el emblema del Toisón, colgados de los arboles que flanquean al poderoso señor de la guerra.



Fig.2.62. Michel Ostendorfer: *Retrato ecuestre del Elector Palatino Federico II*, 1539, xilografía, en Anónimo: *Warhafftige beschreibung des andern Zugs in Osterreich wider den Turcken*. British Museum, Londres, inv. 1845, 0809.1667.

Las siguientes xilografías reproducen visualmente pasajes del conflicto bélico. Tal y como plantea Checa, la composición de estas escenas deriva de las convenciones paisajísticas y de la representación bélica establecidas por la Escuela del Danubio; en ellas se atiende de forma realista al despliegue de las tropas y a las distintas fases de la guerra, sin dejar margen a ensoñaciones caballerescas o antiquizantes²⁶⁰. De esta forma, la tercera estampa es una gran vista a doble página del campamento imperial ubicado en Nusdorf, cerca de Viena. En primer plano vemos escenas propias de la vida diaria en la milicia: los lansquenetes entrenan, juegan a los dados sobre un tambor, montan guardia, se mueven entre bagajes de provisiones... Estas actividades tienen lugar dentro de un gigantesco mar de tiendas que cubre tres cuartas partes de la composición; algunas de ellas son de mayor tamaño y cuentan con emblemas heráldicos y estandartes, correspondientes al gran número de nobles que habían puesto su brazo al servicio del Emperador. En la parte superior aparece el Danubio recorrido por la flotilla que acompaña al ejército, así como un horizonte definido por colinas boscosas y fortificaciones.



Fig.2.63. Michel Ostendorfer: *El campamento imperial en Nusdorf*, 1539, xilografía coloreada; Albertina, Viena, inv. DG1959/276/3.

En su avance en busca del enemigo, Carlos V conoció la noticia de que Solimán el Magnífico había enviado al general Kazim-bey al frente de ocho mil *akinci* para saquear las tierras de Estiria y la Baja Austria: «Solyman embió a

²⁶⁰ Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 227.

correr la campaña a Campson, con una multitud de cavallos aventureros [...] gastando todas las cosas, y mandole que no se detuviesse punto porque corriese toda aquella tierra al largo, y al través, que está entre el Danubio y los Alpes»²⁶¹. Tras devastar amplias zonas y, ante la posibilidad de un contragolpe imperial, Kazim-bey «haviendo hecho un grande robo y haviendo destruydo toda aquella tierra, matando todos los villanos que se juntavan a tomar armas, o engañándolos, se bolvió casi por el mesmo camino, pensando hallar a Solyman en Guinz, o en la campaña junto a Neustat»²⁶². Así, la cuarta estampa muestra el avance de las tropas imperiales en busca de los temibles saqueadores. Giovio explica como

*Después que se supo (por los muchos fuegos) que los Turcos cruelissimamente saqueavan toda la tierra hasta Linz de todo el campo salieron fuera soldados para hallar los enemigos que se bolvian. Por que los Tudescos eran en gran manera inflamados a cobrar, y tomar el robo, y vengar sus injurias, [...] Assí que el Marqués del Vasto por Crems pasó el Danubio, y fue por el bosque hacia la tierra de Ynps, a buscar los enemigos. Federico Conde Palatino General de toda la gente de socorro que Alemania havia juntando, pasando el Danubio se acerco con su campo a Viena*²⁶³.

En la escena vemos, pues, el progreso del ejército de Carlos V entre Baden y Laxenburg, identificadas por inscripciones. Sobre un amplio paisaje natural -en el que aún vislumbramos los incendios provocados por los asaltantes islámicos- se despliega el abrumador poder de las tropas de los Habsburgo. Aparecen organizadas en dos columnas paralelas: en primer plano progresa lentamente el tren artillero, arrastrado por mulas; lo protege un disciplinado cuerpo de lansquenetes dotado de picas y arcabuces, con los estandartes al viento. Como cierre de este grupo vemos los carros del necesario bagaje. En segundo plano Ostendorfer ubicó el grandioso contingente de caballería pesada, fuertemente armado y protegidos con arneses completos tanto los jinetes como sus monturas. Uno de los poderosos jinetes porta un gran estandarte con un ángel vengador y la inscripción «*DE CAELO VICTORIA*», referencia a la ayuda divina que protege a estos nobles -fieles a la fe cristiana y a su Emperador- frente al enemigo infiel²⁶⁴.

261 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXXXr.

262 Giovio, *Historiarum sui temporis* LXXXXv.

263 Giovio, *Historiarum sui temporis* LXXXXv.

264 Checa, *Carolus*, 290.

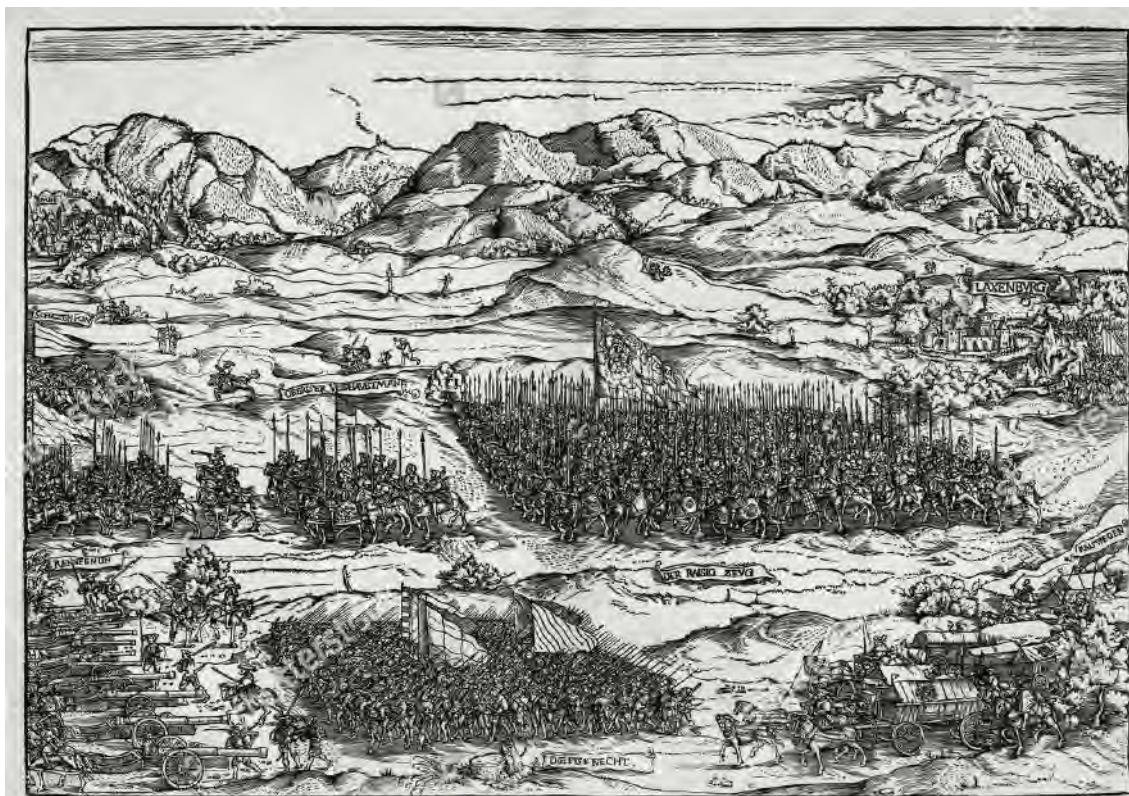


Fig.2.64. Michel Ostendorfer: *Avance del ejército imperial*, 1539, xilografía, en Anónimo: *Warhaftige beschreibung des andern Zugs in Osterreich wider den Turcken*; Bayerische Staats Bibliothek, Múnich, Inv. Rar. 370.

En su retirada la caballería otomana se refugió en una cordillera montañosa de difícil orografía - «un camino muy angosto para cavallos, y para carretas»²⁶⁵-, pero que realmente escondía una trampa mortal conocida perfectamente por el mando cesáreo, dotado de mayor conocimiento de la zona; los valles únicamente contaban con tres salidas, dos de las cuales fueron bloqueados por troncos y piedras mientras que en la tercera les esperaba un potente escuadrón armado. Un destacamento austriaco bajo Sebastian Schertlin von Burtenbach logró conducir mediante escaramuzas a los turcos al único valle abierto restante, a la zona conocida como Leobersdorf. Allí iban a encontrarse con un gran contingente integrado por más de diez mil lansquenetes, dos mil hombres montados y artillería bajo la dirección de Federico II, el conde Bálint Török y Johann Katzianer. De esta forma, en el quinto grabado podemos ver a la expedición otomana emergiendo con las primeras luces de la mañana del agreste valle montañoso donde creían protegerse; pero al llegar al llano se encuentran con una mortífera sorpresa: el ejército cristiano perfectamente formado en orden de batalla²⁶⁶. En su centro destaca la figura del Conde Palatino, identificable gracias a una filacteria con la inscripción «*PHALTGRAF FRIEDRICH OBERST VELTHAVPTMON*». Lo flanquean dos

265 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXXV.

266 Bartrum, *German Renaissance Prints*, 203-204; Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 98; Cavazza, *Divus Maximilianus*.

potentes coronelerías de mercenarios a pie y de caballería. La trampa mortal se cierra por las alas con cañones ligeros y jinetes húngaros. Giovio explica así la celada tendida: «Cassone, saliendo de Storamberg se encontró con el Conde Palatino; el qual se avia puesto en batalla a Lapoldo (Leobersdorf) con doze mil infantes, y dos mil hombres de armas, y con veinte piezas de artillería de campaña»²⁶⁷.



Fig.2.65. Michel Ostendorfer: *Las tropas imperiales bloquean el avance turco*, 1539, xilografía coloreada; Albertina, Viena, inv. DG1959/276/3.

La sexta estampa representa dos momentos distintos del combate: la batalla a la salida del valle, donde moriría el mismísimo Kazin-bey junto a miles de sus hombres; y la desesperada persecución consiguiente que iba a devenir en matanza. Así pues, en la parte derecha de la composición se reconoce un escenario muy similar al anterior, pero ya con los dos ejércitos contendientes enfrentados en dura pugna. Los cañones abren fuego al tiempo que la caballería húngara carga contra el improvisado frente otomano, que es completamente desbordado. Incluso en el cielo el astro solar del grabado anterior parece ahora luchar con las nubes que lo rodean, como trasunto cósmico del pulso que se sostiene en la Tierra -aunque de forma más modesta, esta visión cósmica recuerda a la ideada por su maestro Altdorfer en *La batalla de Isos-*. Giovio explica con total crueldad la batalla representada en la imagen:

²⁶⁷ Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXXXIr.

Luego el Palatino mandó disparar la artillería contra sus enemigos; de lo qual en gran manera se espantaron los Turcos. Y queriendo apartarse a una parte por desviarse de las pelotas de la artillería, sin mirar en ello, se pusieron en el lago que estava allí cerca, muchos perescieron habiéndose entrado los cavallos en aquel pegajoso lodo, otros teniendo los cavallos cansados por el mucho correr y flacos no pudiendo salir con ellos se salvaron a pié. Aún que con todo esto la mayor parte de aquellos revolvió para los esquadrones de los nuestros, cubriéndose solamente de sus escudos, y con los alfanjes desnudos sobre sus hombros tan animosamente que corrían delante una batalla y esquadron de muy espesas picas [...] Entonces el Palatino [...] arremete reziamente los cavallos, y pone luego lanças en ristre porque nosotros rompamos los esquadrones de nuestros enemigos que pasan adelante. Y así dando señal de arremeter con la trompeta, los cavalleros armados haziéndose un tropel yendo muy juntos arremetieron por el lado, y se hizo una gran matança de hombres y de cavallos. La retaguardia de los Turcos siendo cercada de los primeros, y apretada por todas partes de los otros hombres de armas, fue toda muerta y desbaratada, pocos escaparon, y su estandarte fue echado por el suelo y llevado al conde Palatino²⁶⁸.

Por su parte, la parte izquierda de la estampa recoge la consumación del descalabro otomano.



Fig.2.66. Michel Ostendorfer: *Batalla de Leobersdorf*, 1539, xilografía coloreada; Albertina, Viena, inv. DG1959/276/6.

268 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXXXIr.

Diezmados por el devastador combate de Leobersdorf y sin líder, los *akinci* supervivientes se reagruparon bajo la dirección de Osman Agá, quien intentó dirigirlos hacia el sur buscando la protección de las estribaciones montañosas. Los comandantes carolinos no estaban dispuestos a dejar escapar a ninguno de ellos, por lo que lanzaron a la caballería en su persecución encabezados por el capitán Johann Katzianer. En la escena contemplamos como las tropas de los Habsburgo masacran en las cercanías de Wiener Neustadt a los contingentes rivales, que aún ofrecieron una dura resistencia. Giovio narra el desesperado furor de los *akinci*, que alcanza casi cotas inhumanas:

Haviendo perdido los cavallos, assí a pie como estaban, con tanta furia, y animo vinieron a arremeter a los nuestros, que no dudavan nada de investirse en las picas, y ponerse en frente de la artillería, con tal que medio vivos y traspasados pudiesen herir los nuestros, tanto menosprecio hazian de la muerte aquellos ánimos desesperados [...] morían a manos de los nuestros como bestias, porque ellos no tenían coseletes, ni celadas ningunas, y tenían pocos arcos, y pocas lanças, assí como aquellos que por diversos casos las habían perdido, y rompido por aquellos bosques.»²⁶⁹

A pesar de la devastadora matanza –según las crónicas más de tres mil fueron encontrados muertos- aún pudieron escapar cerca de seiscientos jinetes turcos. Finalmente fueron barridos completamente junto al río Schwarza por las tropas del comandante Londron y del margrave Joaquín de Brandeburgo²⁷⁰.



Fig.2.67. Michel Ostendorfer: *Persecución de los turcos*, 1539, xilografía coloreada; Albertina, Viena, inv. DG1959/276/3.

²⁶⁹ Giovio, *Historiaqrum sui temporis*, LXXXXIV.

²⁷⁰ Buttlar, *Katalog des Stadsmuseums Wiener Neustadt*, 198; Gerhartl, *Die Niederlage der Türken*, 17-27; Norbert Koppensteiner, ed., *Ferdinand I. Herrscher zwischen blutgericht und Türkengriegen* (Wiener Neustadt: Staturstad, 2004), 114-115.

El séptimo y último grabado ideado por Ostendorfer recoge la triunfal salida de Carlos V de la ciudad de Viena, en dirección a Italia. El Emperador aparece con un suntuoso traje negro y montado sobre un caballo con gualdrapa recamada en oro, en el momento en que acaba de cruzar uno de los ramales del Danubio por el puente *A Tabor*. Le sigue una larga hilera de soldados y cortesanos que abandonan la capital imperial por la puerta meridional ubicada en la llamada Torre Roja –*Roter turm*-. Este desfile se enmarca en una grandiosa vista espacial donde se reconocen las distintas colinas cercanas a la ciudad, así como el Danubio con sus afluentes, ramales y barcazas. Preside la imagen, en su centro, una realista visión de Viena. La rodean las murallas medievales, viejas pero aún capaces de resistir la ofensiva turca de 1529, destinadas a proteger las casas, palacios e iglesias; entre ellas descuella la seo-*Stephansdom*-, con su techo cerámico y la orgullosa aguja del campanario²⁷¹.



Fig.2.68. Michel Ostendorfer: *Salida de Carlos V de Viena*, 1539, xilografía coloreada; Albertina, Viena, inv. DG1959/276/7.

La relevancia del texto, de poco más de sesenta páginas, y la alta calidad de las estampas que lo enriquecían propiciaron que tuviera cierta difusión. Además de la referida edición conservada en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich existe otra similar en Núremberg, en el Germanisches Nationalmuseum (inv. HB 26712 Kaps 1340). La Österreichische Nationalbibliothek vienesa guarda una versión breve,

271 Cavazza, *Divus Maximilianus*; Seipel, *Kaiser Karl V*, 192-194.

acompañada únicamente por la imagen heráldica y el retrato ecuestre del Conde Palatino. Otras instituciones atesoran series sueltas y parciales de los grabados de Ostendorfer: es el caso del British Museum de Londres o de la Albertina de Viena, cuyas copias están además coloreadas.

El alcance de estas escenas se evidencia también gracias a su uso como fuente de inspiración para otras obras; de esta forma, el taller de Jorg Breu reprodujo la estampa de la batalla de Leobersdorf entre las miniaturas que acompañan al lujoso libro titulado *Historia heráldica y origen de la nobleza de los Austrias*, (Hans Tirol (texto) y taller de Jorg Breu el Joven (iluminación), 1547-8, miniatura sobre pergamino, 3 vol.; Biblioteca del Real Monasterio del Escorial)²⁷². El responsable de su encargo fue el cardenal de Augsburgo Otto Truchsess von Waldburg; miembro de un linaje cercano al Imperio desde tiempos de Federico II, participó activamente al lado de Carlos V en su pulso con la Liga de Smalkalda. La preciosa obra fue un regalo para el príncipe Felipe, a quien se entregó en Augsburgo el 24 de febrero de 1549 -en coincidencia con el aniversario del Emperador-, acompañado además por una mesa en la que se había grabado al ácido el árbol genealógico de la *Domus Austriae*. El autor del texto fue el humanista, político y artista Hans Tirol, de Augsburgo. Provenía de un linaje prestigioso, como muestra su rango de heraldo imperial. También fue firme partidario de los Habsburgo, por lo que estuvo presente en la coronación de Fernando como rey de Hungría y Bohemia, además de participar como mensajero en la guerra contra el *voivoda* Juan Zapolya. Por matrimonio tenía ligazón con la familia Breu, de reconocidos artistas. Precisamente fue el taller encabezado por Jorg Breu el Joven el responsable de realizar los libros. El resultado de su trabajo fue una obra preciosa en tres volúmenes de tamaño folio escrito en alemán y latín, con más de cuatrocientas miniaturas de gran detallismo; dichas ilustraciones se definen por su riqueza narrativa, incluyendo atractivas imágenes heráldicas, recreaciones de personajes ilustres y escenas históricas de tratamiento realista.

Por lo que respecta a su contenido, el texto realiza un recorrido por la historia de la Humanidad desde tiempos bíblicos, la geografía del mundo y el orden social; su eje vertebrador es la legitimación del dominio universal de los Habsburgo, a quienes otorga la misión de renovar la moral entre los cristianos así como liderar la defensa frente al Turco. De hecho, dedica un capítulo a la agresiva y destructiva política del Imperio otomano –*Crudelitas Turcae*–, exhortando a la unión de los reinos europeos bajo la bandera imperial. Como hemos dicho, su destinatario fue el príncipe Felipe, a quien se entregaba un lujoso manual útil para conocer los pueblos que debía gobernar. Con ello se lanzaba un mensaje de clara lectura política en un momento -final de la década de 1540- en que la sucesión al trono cesáreo era motivo de desgarradores debates en el mismo seno de la Casa de Austria.

²⁷² Scheicher, *Historia heráldica y origen*.

Entre sus escenas nos interesa aquí la que dedica a la batalla de Leobersdorf, inspirada en el analizado buril de Ostendorfer. De hecho, la correspondencia visual es casi completa con algunos cambios como la desaparición de la artillería y del Sol entre nubes; como compensación, la imagen se enriquece gracias al intenso colorido y a la inclusión de un campamento con tiendas muy decorativas en primer plano. También cabe destacar la atención prestada a la heráldica, con detalles tan significativos como la presencia en el cuadro de caballeros de dos estandartes, uno junto al otro, con las armas imperiales y un ángel con espada, quizá el arcángel san Miguel: se evidencia con ello el compromiso y el liderazgo de los Habsburgo en la lucha frente al infiel invasor otomano —ver Conclusiones fig.2—.

2.4.3.3. LOS RETRATOS DE LOS PROTAGONISTAS

Las campañas centroeuropeas contra la Sublime Puerta coincidieron con la consagración de Carlos V como monarca hegemónico en Europa. La coronación imperial en Bolonia lo legitimaba como cabeza simbólica de la Cristiandad, papel de líder reforzado en la práctica con su victoria frente a Solimán el Magnífico —y también ante Francia, con el consiguiente dominio de Italia—. Este momento de madurez política coincide, a nivel artístico, con la búsqueda de una imagen oficial convincente y adecuada a su nueva condición cesárea. Así, a los primeros retratos debidos a artistas como Bernard van Orley (*Carlos V*, 1516, óleo sobre tabla; Museo del Louvre, París), Bernard van der Stock (*Carlos V*, c.1517, óleo sobre tabla; Galería Caylus, Madrid) o Conrad Meit (c.1520, terracota y escayola policromadas; Museum voor schone Kunste, Gante, inv. 1985-E) -aún un tanto impersonales-, se sumaban ahora nuevas aportaciones provenientes tanto del medio nórdico como del italiano. En Alemania se realizaron retratos del Emperador generalmente de medio cuerpo, con lujoso traje cortesano y de carácter realista, como es el caso de los pintados por Lucas Cranach el Viejo (*Carlos V*, 1533, óleo sobre tabla; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 112) o Christoph Amberger (*Carlos V*, c.1532, óleo sobre tabla; Gemäldegalerie, Berlín, inv. 556), cuyo fondo sencillo se complementa con símbolos heráldicos²⁷³. En Flandes la estela de Van Orley fue continuada por otros pintores como Joos van Cleve, quien siguió apostando por un formato tradicional: la efigie de medio cuerpo enriquecida semánticamente mediante elementos como la cadena del Toisón de Oro (*Carlos V*, 1530-1532, óleo sobre tabla, Stichting Historische Verzamelingen van Het Huis Oranje-Nassau, La Haya)²⁷⁴.

El entorno de los Habsburgo intentó buscar una nueva presencia visual más autoritaria y plena del César Carlos, capaz de dejar atrás de estos modelos de carácter aún tradicional y conservador. La retórica oficial presentaba a Carlos V como un soberano en el que convergían la línea española y el linaje de los Austrias,

²⁷³ Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 31-36 y 170-177.

²⁷⁴ Portús, *El linaje del Emperador*, 220.

convirtiéndolo en una figura predestinada al dominio universal; su elección imperial le ungía de derecho divino para alcanzar tal aspiración. Acababa de alcanzar, además, una importante victoria frente al gran enemigo de la Cristiandad, el Imperio otomano, en la primera campaña bélica en que participaba. Con ello Carlos V demostraba su compromiso pleno y efectivo con la misión que se le había encomendado: más allá de sus intereses particulares, la obligación de un sacro emperador romano era buscar la unión de los distintos reinos occidentales para derrotar al Turco, el gran enemigo infiel que -tras conquistar los Santos Lugares y Constantinopla- amenazaba ahora a Roma y, con ello, a toda la Europa cristiana. El arte debía funcionar en este sentido como un instrumento persuasivo, útil en el diseño y afirmación de esta estrategia política: la solución a esta búsqueda iba a encontrarse finalmente en Italia, fundamentalmente a través de los pinceles de Tiziano.

La primera estancia de Carlos V en los estados trasalpinos, entre 1529 y 1530, marcó indiscutiblemente su visión sobre la cultura y el arte. Hasta el momento sólo había tenido contacto directo con la plástica nórdica, también muy influyente en los reinos españoles desde época de los Reyes Católicos. Tras desembarcar en Génova el 12 de agosto el monarca llegaba a una Italia donde las formas clásicas -definidoras de la renovación renacentista y manierista- habían llegado a su plenitud, desarrollando modelos de alto valor persuasivo al servicio de los gobiernos de Florencia, Roma, Mantua, Venecia o Ferrara.

Un primer –y fallido- intento por adaptar la imagen del Emperador a las fórmulas representativas italianas fue la pintura de Francesco Mazzola *il Parmigianino* conocida como *Retrato alegórico de Carlos V* (1529-1530, óleo sobre lienzo; Rosenberg & Stiebel, Nueva York)²⁷⁵. La obra fue comisionada en Bolonia por el cardenal Hipólito de Medici como regalo para el pontífice Celestino V, de su misma familia florentina. Se trata de un retrato de fuerte componente alegórico –se ha hablado incluso de una posible influencia de Aretino- dirigido claramente a la mitificación imperial. Según Vasari

*Francesco, después de observar detenidamente al Emperador mientras comía, le hizo una gran pintura al óleo, pero sin retratarlo. Pintó la personificación de la Gloria coronándolo con laurel y a un niño, representando un pequeño Hércules, que le ofrecía la esfera terrestre, otorgándole así el dominio del Mundo*²⁷⁶.

Carlos V aparece revestido con una imponente armadura y una lujosa capa, depositando el bastón de mando sobre el globo terráqueo como evidencia de su dominio universal. Una Niké alada le corona con laurel y palma, signos ambos de su condición

²⁷⁵ Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 178-188 y *Carolus*, 430; Sassu, *Il ferro e l'oro*, 107-113.

²⁷⁶ Vasari, *Las vidas*, 676.



Fig.2.69. Francesco Mazzola, *il Parmigianino*: *Retrato alegórico de Carlos V*, 1529-1530, óleo sobre lienzo; Rosenberg & Stiebel, Nueva York.

victoriosa. El orbe planetario es soportado por un Hércules niño: no es casualidad, pues el héroe clásico se identificaba con la fuerza dotada de valor moral, a diferencia del destructivo Marte. Su figura estaba vinculada, además, a la monarquía hispana y a la Casa de Austria; de hecho, ya el mismo Maximiliano I se había representado como *Hercules Germanicus* (Anónimo, c.1500, xilografía; Albertina, Viena, sign. 1948/224). Más allá de su lectura en el marco de la coronación imperial, la pintura también podía entenderse desde la óptica de otro tema de actualidad más preocupante: la amenaza otomana. Como acertadamente plantea Santiago Arroyo, la figura alegórica no sería la Fama referida por Vasari, sino una personificación de la Victoria²⁷⁷. Dicho ser mitológico indica a Carlos V, *Miles Christi* armado y

dispuesto a liderar a la Cristiandad, dónde debía alcanzarse el triunfo: sobre el globo terráqueo se observan claramente los territorios de Centroeuropa –lugar donde se focalizaba de forma inmediata la amenaza turca- y, más allá, Constantinopla y Jerusalén, destino último de su misión guerrera. La obra resultante no fue del gusto del entorno cesáreo, contrario en principio a la excesiva carga retórica de este tipo de representaciones. La vía fallida planteada por *Il Parmigianino* iba a ser, no obstante, sobradamente compensada por otro pintor italiano, en este caso integrado en la escuela veneciana: Tiziano.

El primer encuentro entre el monarca Habsburgo y el artista cadorino también se produjo, al parecer, durante esta estancia de Carlos V en Italia entre 1529 y 1530²⁷⁸. Probablemente aconteció en Bolonia o Parma, aunque las informaciones

277 Santiago Arroyo, «El Carlos V de Parmigianino», en *El imperio y las hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, eds. Sandro De María y Manuel Parada (Bolonia: Bononia University Press, 2014), 155-162; Mínguez, *Infierno y gloria*, 517-520.

278 Hope, «La produzione pittorica di Tiziano» 49-72; Checa, *Tiziano y la monarquía hispánica y Tiziano y las cortes*,

conservadas son contradictorias y dudosas. El resultado pictórico tampoco está claro, ya que no ha quedado ninguna obra con garantías de haber sido realizada en ese momento. Tradicionalmente se considera, además, que Carlos V no resultó demasiado satisfecho con el trabajo del artista; Vasari cuenta en sus *Vite* cómo Tiziano pintó un «bellísimo retrato de su majestad todo armado», pero mezcla en su texto este primer contacto con el segundo acaecido en 1532 o 1533. Por ejemplo, indica a Hipólito de Medici como responsable de su presentación, cuando al parecer fue el señor de Mantua Federico II Gonzaga. De hecho, en una carta datada el 10 de octubre de 1529 éste ya menciona su intención de llamar a Tiziano «*per retratare l'Imperatore*»²⁷⁹.

No queda claro, pues, en cuál de las dos estancias boloñesas del César Carlos se pintaron sus primeros retratos portando coraza; igualmente queda abierta la duda de si fueron dos trabajos o uno solo, siendo las copias posteriores versiones simplificadas...o incluso de si en este primer encuentro finalmente no se llegó a realizar ninguna pintura. Silvia Ferino plantea que quizá fuera en 1530 cuando Tiziano realizó el retrato de medio cuerpo con armadura y espada al hombro, conocido por las estampas de *Veneziano* y Britto y otras copias como la conservada en



Fig.2.70. Anónimo flamenco: *Carlos V, Sacro Emperador Romano*; c.1520, óleo sobre tabla; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 32.100.46.

El Escorial²⁸⁰. Se trataría de un modelo representativo de tradición nórdica, elegido por el pintor por su proximidad a los parámetros artísticos en que se formó Carlos V. De hecho, éste ya había sido retratado, siendo niño, revestido de arnés y con espada alzada (Anónimo: *Carlos V niño con espada en alto*, 1512-1515, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 5618)²⁸¹; y también posteriormente, en coincidencia con su elección imperial, en una pintura poco conocida del MET. El recién elegido César Carlos aparece aún barbilampiño y con la boca semiabierta; porta un lujoso traje civil con pelliza y gorra, además de destacados símbolos de poder como la cadena del Toisón de Oro, el orbe y -de nuevo- la espada descansando sobre su

192-220; Mancini, *Tiziano e le corti*.

279 Checa, *Tiziano y las cortes*, 195-204.

280 Silvia Ferino-Pagden, «La imagen ideal y natural del poder: los retratos de Carlos V por Tiziano», en Checa, *Carolus*, 69-72.

281 Checa, *Carolus*, 188.

hombro (Anónimo flamenco: *Carlos V, Sacro Emperador Romano*; c.1520, óleo sobre tabla; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 32.100.46).

El posterior encuentro entre el soberano Habsburgo y Tiziano tuvo lugar en 1533, durante la nueva visita de Carlos V a Bolonia tras retornar de Austria y su campaña contra los otomanos. El objetivo de su presencia en tierras trasalpinas era volver a encontrarse con el Papa, ya que existían rumores acerca de nuevas negociaciones entre Clemente VII y Francia, además de seguir presionando para arrancarle la convocatoria del anhelado Concilio; igualmente, buscaba ratificar la liga defensiva con las señorías italianas rubricada en 1530²⁸². El responsable del nuevo contacto artístico fue -una vez más- Federico Gonzaga de Mantua. Cercano a la órbita cesárea, el Emperador ya visitó su fastuosa corte en 1530 cuando -según Vasari- Giulio Romano «realizó los preparativos en Mantua y encargó un escenario en el cual ideó una nueva disposición de luces durante la interpretación, de manera que el sol vagaba mientras se recitaba, iluminándolo todo, y una vez acabada la comedia se escondía detrás de las montañas»²⁸³. En 1532 el soberano Habsburgo residió otra vez en los palacios mantuanos durante un mes, ocupando el arte un papel relevante durante dichas jornadas -la mejor evidencia fue el regalo que recibió del ciclo de *Los amores de Júpiter* pintado por Correggio-.

Tiziano había realizado para el príncipe transalpino dos importantes obras recientemente: un retrato con armadura -desaparecido- y otro de tres cuartos, con un perro y jubón azul, hoy conservado en el Museo del Prado (*Retrato de Federico II Gonzaga*, 1529, óleo sobre tabla; Museo del Prado, Madrid, inv. 408). Carlos V quizá pudo contemplar dichas pinturas durante su larga estancia en Mantua -del 6 de noviembre al 7 de diciembre de 1532-, y probablemente desde el entorno imperial se buscara realizar un encargo parecido. Se pretendería representar con ello la dualidad convergente en el perfecto soberano del Renacimiento: la acción guerrera y la refinada práctica cortesana, tal y como Baldassare de Castiglione ya había teorizado en su exitoso libro *Il Cortegiano* de 1528. De hecho, una carta de Pietro Aretino a Isabel de Portugal parece confirmar que, efectivamente, fue la contemplación del cuadro del duque de Mantua armado lo que convenció a Carlos V para ser retratado por los pinceles del genial véneto:

Noble Isabel, Tiziano (amado por el mundo gracias a la vida que su estilo otorga a las imágenes de la gente, y odiado por la naturaleza porque avergüenza a los sentidos vivos con sus espíritus artificiosos), inflamado por el deseo de presentar por la virtud de sus manos ante el mismo César al propio César, consiguió su objetivo con el gran favor del retrato en el que respira el pintado duque de Mantua, pues el altísimo Carlos, al verlo, consintió que representase su potente efigie al ser bien consciente de los

282 Fernández, *Carlos V. El César*, 463-464.

283 Vasari, *Las vidas*, 708.

*milagros que debía hacer la unión de los colores que él desplegaría en el sujeto imperial*²⁸⁴.

Es posible, por tanto, que fuese en este momento cuando Tiziano pintó su perdido cuadro de Carlos V en tres cuartos con armadura. Según Hope del taller del artista salieron unas cinco versiones de la obra, aunque hoy su apariencia sólo se conoce por una copia de Rubens en colección privada inglesa (1603, óleo sobre lienzo) y otra interpretación anónima hoy en Viena (sin datar, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 2746)²⁸⁵.



Fig.2.71. Rubens: *Carlos V con espada*, 1603, óleo sobre lienzo; Colección privada inglesa.

En la versión del flamenco el Emperador se nos muestra de tres cuartos y parcialmente perfilado, mirando al espectador; una de las manos se apoya en su cadera, mientras que en la otra empuña una espada. Su monumental figura se recorta sobre un fondo oscuro con un bufé cubierto con tela roja, donde se dispone una celada con vistosas plumas blancas. El hábil juego de luces y sombras resaltan el rostro del gobernante Habsburgo, así como los brillos de la fastuosa armadura que porta.

Tiziano realizó por las mismas fechas otros retratos de importantes personalidades cubiertos de arnés, como el ya citado de Federico Gonzaga –hoy desaparecido- y el magnífico *Retrato de Francesco Maria della Rovere* de la florentina Galleria degli Uffizi (1536-1539, óleo sobre tela). El efigiado también aparece aquí de tres cuartos, ofreciendo Tiziano una auténtica lección pictórica mediante el fulgor y los brillos de la reluciente armadura. No debemos olvidar tampoco, aunque no sean retratos como tales, la también perdida serie de los *Césares* pintada para los señores mantuanos.

284 Checa, «The language of triumph», 99-101.

285 Hope, *Titian*, 88-89.

Cuando hablamos de los tapices de la Pavía ya comentamos su probable relación ideológica con los paños de *Las cacerías de Maximiliano*, componiendo entre ambos una especie de «espejo de príncipes» donde reflejar las dos prácticas nobiliarias por excelencia, la guerra y la caza. Quizá acerca de estas primeras pinturas de Tiziano sea posible realizar una lectura similar si analizamos en conjunto este retrato con armadura –prestigioso y costoso signo de la práctica bélica– y el otro cuadro que realizó, *Carlos V con un perro* (1533, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. 409). El Emperador aparece aquí vestido con un lujoso traje y acompañado por un lebel de caza. La efigie del César Carlos, de cuerpo entero y gran prestancia y majestad, deviene en la plasmación misma del ideal cortesano que se venía definiendo durante el Renacimiento. A la tradicional actividad preferente del soberano –la guerra– con que se vincularía el retrato armado, se sumaba a través de este lienzo la compleja y ritualizada vida cortesana, que tendrá en el entorno de la Casa de Austria una de sus más altas concreciones. Así pues, en el óleo Carlos V aparece dotado de gran monumentalidad y distancia, con el rostro idealizado y un traje de seda plateada y oro con estola de piel negra, representado con gran atención los detalles y ornamentos. Se trata de una práctica poco común en Tiziano, partidario de una técnica más somera; probablemente aquí –al igual que en el referido retrato de Federico Gonzaga del Prado– el cadorino buscó reflejar con la mayor minuciosidad posible la magnificencia de las suntuosas galas del efigiado. La obra prescinde de cualquier elemento heráldico o simbólico, e igualmente también el espacio está simplificado al máximo: todo el protagonismo reside en el mismo Carlos V, cuyo distanciado porte se convierte en sí mismo en marca de majestad.

El resultado es, de esta forma, una pintura de gran calidad, hito esencial en la creación de la



Fig.2.72. Tiziano: *Carlos V con un perro*, 1532-1533, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. 409.

imagen imperial de Carlos V y en la gestación de lo que después se conocerá como «retrato de aparato». Los altos valores tanto plásticos como representativos de este óleo se evidencian aún más si la comparamos con la pintura muy similar debida a los pinceles de Jacob Seisenegger (*Carlos V con un perro*, 1533, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG A114). Durante mucho tiempo se consideró a este lienzo como el modelo seguido por Tiziano, aunque los estudios radiográficos realizados permiten apuntar que la versión original sería la del creador italiano: la tela del pintor alemán apenas cuenta con arrepentimientos, mientras que la de Tiziano evidencia cambios en la posición de las piernas del retratado, en la cabeza del can, etcétera²⁸⁶. Más allá de estas cuestiones de datación, la creación de Seisenegger -con un fondo perfectamente definido y una apariencia más compacta del Emperador- carece de la dignidad mayestática de la obra ticianesca.

Carlos V quedó muy satisfecho con estas pinturas, pagando quinientos ducados a un Tiziano a quien, además, concedería el título de conde palatino y de caballero de la Espuela Dorada, en cuya bula –en una clara referencia a la cultura clasicista del momento- se compara la relación entre ambos con la de Alejandro Magno y Apeles. El pintor mostró su agradecimiento en varias cartas a Federico Gonzaga, quien había posibilitado el inicio de esta fructífera relación con el Emperador. El 30 de abril de 1533 refiere su voluntad de invertir en tierras «los escudos que Vuestra Excelencia me ha hecho ganar con el Emperador»; poco antes, el 10 de marzo, otra misiva de Tiziano informaba al señor de Mantua de su dedicación a «acabar la copia del retrato de Su Majestad que traigo conmigo en nombre de Vuestra Excelencia», aunque lamentablemente no indica qué retrato de Carlos V estaba versionando²⁸⁷.

Lo realmente importante, no obstante, es que la Corte imperial por fin encontraba al artista genial capaz de dotar a la figura del Emperador de la tan buscada «*Heroica Maestà*», según definición del literato veneciano Ludovico Dolce en su *Dialogo della pittura* de 1557²⁸⁸. A partir de este momento Tiziano pasó a ser el artista «oficial» de Carlos V, a quien le interesaba sobre todo por su actividad como retratista y pintor religioso; así al menos lo afirmaba el embajador Lope de Soria en 1533, cuando intentó persuadir al gobierno de la Serenísima para que permitiese al cadorino visitar la corte española, argumentando que «las Magestades del Emperador y Emperatriz no quieren si no para hacer retratos, y por eso no deven negar tal licencia»²⁸⁹.

En paralelo a estas representaciones de Carlos V Tiziano también pintó a otras figuras presentes en la expedición contra los turcos de 1532. En su biografía

286 Chea, *Carolus*, 269; Falomir, *Tiziano*, 178; Hope, *Titian*, 89-90; Humfrey, *Tiziano*, 94-96.

287 Checa, *Natura Potentior Ars*, 39-40.

288 Santiago Arroyo y Elena Vázquez, «Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las fuentes impresas de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla», *Pecia Complutense*, año 8 n. 15 (2011): 38.

289 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 180, y *Tiziano y las cortes*, 206-214.

del pintor, Vasari enumera todos estos cuadros conjuntamente, vinculándolos con el retorno a Italia del Emperador y sus militares más alegados:

No mucho después, cuando Carlos V, que venía con el ejército de Hungría, volvió a Bolonia para conferenciar con el papa Clemente, quiso de nuevo ser retratado por Tiziano. Antes de partir de Bolonia, el pintor también retrató al mencionado cardenal Hipólito de Medici vestido a la húngara, y en cuadro más pequeño al mismo hombre todo armado. Ambos retratos están hoy en el guardarropa del duque Cosme. Retrató en aquella época al marqués del Vasto Alfonso de Ávalos²⁹⁰.

Es el caso, pues, del *Retrato del cardenal Hipólito de Medici vestido a la húngara* (c.1532, óleo sobre lienzo; Palazzo Pitti, Florencia). Hijo ilegítimo de Juliano de Medici, fue educado en la corte de su tío León X por lo que entró en la Iglesia para alcanzar los cargos de arzobispo y cardenal de Aviñón. En 1532 fue enviado por su primo Clemente VII Medici como Legado papal a la expedición de Carlos V en el Danubio. El noble florentino fue muy bien recibido por el mando imperial debido al contingente armado que lo acompañó, además de una importante inyección económica que hizo posible pagar la soldada a ocho mil jinetes húngaros. Hipólito iba a brillar por su liberalidad, ofreciendo costosos presentes a los principales comandantes. Giovio relata el intercambio de regalos con dos destacados capitanes magiares que, tras servir a Juan Zapolya, habían cambiado de bando:

A estos dio el Legado Hipólito de su mano propia, por honrarlos una bandera a cada uno en las que estaba pintada la ymagen del Crucifixo Salvador nuestro, por comover los ánimos de hierro de los Lutheranos. Dioles también vestidos de soldado de brocado, y de terciopelo carmesín, y dagas hermosísimas Ytalianas, y cadenas de oro. No empero sufrieron sus grandes ánimos de ser vencidos de liberalidad, habiendo ellos poco después igualado lo que havian recebido, dándole al Legado un hermosísimo cavallo ligero, y corredor, y algunas alfanjas a su usança, y costumbre²⁹¹.

Realmente el joven prefería la vida militar a la carrera eclesiástica a la que los intereses familiares le habían abocado. Giovio explica cómo «por la flor y fuerza de su edad, fuesse más apto para menear las armas que para ser hombre de cargo alguno de Yglesia, [...] (y) escogió para que fuessen consigo más hombres de guerra y soldados que Obispos y hombres de Yglesia»²⁹². Sus ansias de gloria mundana le llevaron, al parecer, a intentar contratar a unos soldados italianos amotinados con la presunta finalidad de conquistar Florencia; Carlos V conoció estos rumores por lo que se vio forzado a encarcelarle durante cinco días, con la consiguiente tensión

290 Checa, «The language of triumph», 343.

291 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXVI v.

292 Giovio, *Historiarum sui temporis*, LXXVI r.

diplomática con el Santo Padre. De esta forma, en la pintura de Tiziano no se refleja a Hipólito de Medici como hombre de Iglesia, sino como un joven ansioso de entrar en combate. Probablemente quedó impresionado ante la dureza de la salvaje caballería húngara, con cuyos líderes – como hemos visto- mantuvo contactos e intercambió presentes.

Lo vemos, pues, ataviado con un rojo uniforme de jinete magiar. Se cubre la cabeza con una gorra con pluma de gusto orientalizante, y en sus manos porta una vara de mando y un sable –quizá uno de los alfanjes regalados por los nobles húngaros-. Como es propio de los retratos realizados por Tiziano a principios de la década de 1530, el efigiado aparece de tres cuartos y en pose ligeramente lateral, mirando fijamente al espectador en una postura similar a la del referido retrato de Carlos V armado. La obra fue pintada poco después del retorno del Cardenal a Italia, cuando pasó dos semanas en Venecia con la compañía de la cortesana Angela Zaffetta, amiga de Pietro Aretino²⁹³. Como hemos visto, Vasari cita además la existencia de otro cuadro –hoy desaparecido- del Legado papal en armadura, fórmula representativa del poder tan común en la pintura ticianesca del momento.



Fig.2.73. Tiziano: *Retrato del cardenal Hipólito de Medici vestido a la húngara*, c.1532, óleo sobre lienzo; Palazzo Pitti, Florencia.

Otro integrante del alto mando habsbúrgico durante la campaña, Alfonso de Ávalos, también posaría para los pinceles de Tiziano (*Retrato de Alfonso de Ávalos en armadura con un paje*, 1533, óleo sobre lienzo; J. Paul Getty Museum, Malibú, inv. 2003.486)²⁹⁴. Conocido igualmente por su título nobiliario como el Marqués del Vasto, este militar italiano fue uno de los hombres de máxima confianza del Emperador. Tuvo una actuación destacada en acciones de guerra como la batalla de Pavía o la *Jornada* de Túnez, donde encabezó las fuerzas de desembarco terrestre; a nivel diplomático protagonizó igualmente gestiones brillantes, especialmente la que hizo posible en 1528 el paso de Andrea Doria y su flota de galeras genovesas al bando carolino, abandonando a Francisco I. Carlos V premió su fidelidad incorruptible nombrándole caballero del Toisón de Oro en 1531. En el cuadro de Tiziano -realizado gracias a la

293 Checa, *Tiziano y las cortes*, 205; Hope, *Titian*, 88.

294 Checa, *Carolus*, 432, y *Tiziano y las cortes*, 144.



Fig.2.74. Tiziano: *Retrato de Alfonso de Ávalos en armadura con un paje*, 1533, óleo sobre lienzo; J. Paul Getty Museum, Malibú, inv. 2003.486.

mediación de Aretino²⁹⁵. Alfonso de Ávalos aparece según los principios formales de las pinturas ya citadas, es decir, de tres cuartos, aunque en este caso su mirada se dirige a un lugar exterior indeterminado. Se trata de una representación de tipo heroico, en la que el noble italiano evidencia su condición de señor de la guerra portando una reluciente armadura. La genialidad tizianesca en el dominio del color y los juegos de luces le permitieron recrear con gran intensidad los reflejos del arnés negro y dorado, paradigma del llamado en aquel momento «*ultimo fulgore*»²⁹⁶. Este tratamiento prioritario ofrecido a los equipos bélicos no debe entenderse únicamente como un recurso técnico, sino también como una cita semántica destinada

a resaltar el prestigio del representado. A su derecha aparece un niño que le entrega el casco, quizá un paje o su hijo Francesco Ferrante, quien también le acompaña en otro lienzo fruto igualmente de los pinceles del genio afinado en Venecia, *La alocución del Marqués del Vasto* (1540-1541, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. 417).

Y es que Tiziano realizó varios encargos en forma de retrato para Alfonso de Ávalos. En París se conserva la titulada *Alegoría nupcial del Marqués del Vasto* (c.1530, óleo sobre lienzo; Museo del Louvre, París, inv. 754) como ejemplo de un género bastante exitoso en la ciudad de la laguna, los «cuadros de matrimonio» (c.1530, óleo sobre lienzo; Museo del Louvre, París, inv. 754). Ávalos y su mujer aparecen representados como Marte y Venus acompañados por otras personificaciones matrimoniales: Cupido, Vesta e Himeneo; la condición como gran militar del noble italiano propició que fuese transmutado aquí en el dios de la guerra, reconocible de nuevo por su brillante armadura. Diez años más tarde Tiziano pintó un nuevo retrato de Alfonso de Ávalos, en este caso integrado

295 Falomir, *Tiziano*, 186.

296 Matteo Mancini, «El brillo del poder», en *El Renacimiento en Venecia. Triunfo de la belleza y destrucción de la pintura*, ed. Fernando Checa (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2017), 217.

dentro la representación histórica que conocemos como La alocución del marqués del Vasto, a la que ya nos hemos referido. Tal como demostró Gentilli la obra recrea un suceso acaecido en 1537, cuando el militar trasalpino pudo sofocar un motín de las tropas de Lombardía gracias a su discurso y ofreciendo a su hijo como rehén. Durante un tiempo se pensó incluso que podía vincularse con las acciones bélicas de 1532, cuando según las crónicas también tuvo que contener a las tropas rebeldes. La obra destaca por su clasicismo –se inspira el modelo de la *ad locutio* romana-, así como por la atenta y brillante representación, una vez más, de las armas y corazas²⁹⁷. Aretino -en carta al Marqués fechada el 20 de noviembre de 1540- incide, precisamente, en la cegadora representación del arnés que porta el protagonista del lienzo:

*Ese hierro con el que tan buen pintor os arma y que es tan parecido al hierro que ni la misma Verdad sabría distinguir el natural del fingido, puesto que los reflejos de tales de tales planchas relampaguean y fulguran; y fulgurando y relampagueando dañan de tal manera los ojos que la miran que, más que fulminados, quedan ciegos*²⁹⁸.

Este conjunto de obras de Tiziano vinculadas a destacadas figuras de la campaña de 1532 resultan pues, de gran importancia. Si *Carlos V con un perro* representó una aportación clave en la gestación inicial del retrato oficial cortesano y «de aparato», las efigies revestidas con brillantes armaduras crearon un modelo también muy repetido y exitoso en la imaginería del poder. Ambas posibilidades plásticas definen, según hemos visto, la cristalización icónica de los paradigmas de acción militar y vida cortesana propias del príncipe ideal del Renacimiento.

2.4.4. LOS HABSBURGO COMO BASTIONES DE LA CRISTIANDAD: LA IMAGEN CONJUNTA DE CARLOS V Y FERNANDO I

Carlos V tuvo claro desde el primer momento su posición como cabeza dirigente de la *Domus Austriae*, así como del papel activo-pero supeditado a su voluntad- del resto de sus integrantes, piezas claves a nivel diplomático y matrimonial para asegurar la hegemonía universal de los Habsburgo. Fernando I fue una de las figuras más afectadas por esta concepción de la política familiar, condicionando sistemáticamente el vínculo con su hermano mayor en edad y rango. Desde la Corte se quiso ofrecer, ya en un primer momento, una imagen conjunta y unitaria de ambos, como podemos ver en la vidriera datada en 1511 donde Nicolás Rombouts representó a Felipe el Hermoso y los príncipes Carlos y Fernando con sus santos protectores (1511, vidriera; coro de la iglesia de Sainte Waudru, Mons)²⁹⁹. La familia también

297 Falomir, *Tiziano*, 186.

298 Checa, «The language of triumph», 109.

299 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 30.

aparece reunida, igualmente, en el grabado de fecha cercana titulado *Retrato de Maximiliano I con sus hijos y nietos* (Anónimo: 1500-1520, xilografía; Stadtarchiv, Aquisgrán, inv.III 18)³⁰⁰.

La realidad, no obstante, fue que la compleja relación entre los dos príncipes Habsburgo arrancó desde su misma infancia. Ya en 1509 -cuando no llegaban a los diez años de edad- fueron usados en las disputas por la sucesión en los reinos peninsulares. Fernando el Católico perdió al único hijo habido de sus segundas nupcias con Germana de Foix; en otoño, además, debía encerrar a su heredera Juana en Tordesillas bajo vigilancia. Desde el primer momento el soberano Trastámara evidenció su preferencia por el segundo vástago de Juana de Castilla y Felipe el Hermoso, Fernando. El infante se había formado cerca de él, frente al primogénito Carlos quien se encontraba desde su nacimiento en el distante Flandes.

La situación era observada con preocupación desde Bruselas, enviándose en 1515 a Adriano de Utrecht rumbo a España con la misión de asegurar la herencia de Carlos. Meses antes de la muerte de Fernando el Católico -acaecida el 23 de enero de 1516-, se llegó a un acuerdo según el cual el gobernante aragonés confirmaba a su nieto mayor como heredero, a cambio de garantizarse la regencia mientras viviera y una ayuda de cincuenta mil ducados anuales. Muerto el Rey católico, la situación en Castilla era realmente compleja: la reina Juana reclusa con problemas mentales; el heredero legítimo a miles de kilómetros y con un desconocimiento absoluto del país; un candidato alternativo como Fernando completamente viable y con importante respaldo nobiliario...Al frente del estado, el octogenario cardenal Cisneros fue capaz, a pesar de todo, de superar la tensión evitando la guerra civil. La situación, no obstante, siguió enmarañándose debido al retraso en la venida de Carlos por la tensión con Francia; sólo tras el tratado de Noyon -13 de agosto de 1516- el nuevo soberano pudo embarcar, tocando tierra en Tazones el 19 de septiembre de 1517. Tras pasar por Tordesillas para ver a su madre, finalmente se produjo el esperado encuentro entre los dos hermanos en Mojados, cerca de Valladolid. Ambos acudieron acompañados por importantes nobles y un contingente militar, pero finalmente el infante educado en Castilla evitó cualquier tensión acatando plenamente la autoridad del mayor: bajó del caballo e hizo la reverencia que le debía como su señor; la respuesta de Carlos fue convocar de forma inmediata capítulo de la orden del Toisón de Oro para investirle caballero, entrando los dos juntos en Valladolid. Finalmente, y contraviniendo los deseos de las Cortes castellanas, en 1518 el menor de los hermanos abandonó Castilla en dirección a Flandes, liberando al nuevo rey Carlos de su amenazante presencia³⁰¹.

300 Mario Kramp, *Krönungen. Könige in Aachen- Geschichte und Mythos* (Mainz: Philipp von Zabern, 2000).

301 Fernández, *Carlos V. El César*; 67-78 y 85-87; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 34-39 y 47-56.

En 1519 iban a producirse nuevas tiranteces tras la muerte de Maximiliano I y el consiguiente vacío en el trono imperial. Kohler ha publicado cartas de Carlos V a su tía Margarita, quien -al parecer- planteó la posibilidad de conservar tan prestigioso cargo dentro de la familia, pero en la figura de Fernando³⁰²; y también otras dirigidas a su hermano, pidiéndole que no escuchase a aquellos que planteaban tal opción e intentando satisfacerlo con un posterior reparto de la herencia³⁰³. La solución parcial se alcanzó con la concesión a Fernando I de los estados patrimoniales de los Habsburgo en Centroeuropa. La decisión de Carlos V vino condicionada, en gran medida, por la evidencia de la difícil gestión del territorio germano durante sus reiteradas ausencias. En la Dieta de Worms de 1521 se produjo un debate acerca de las estructuras gubernativas del Imperio: los estados alemanes defendían el mantenimiento del tradicional consejo de regentes, mientras que Carlos V -siguiendo la estela de su abuelo- apostaba por crear un gobierno más permanente. Su cabeza visible debía ser Fernando, a quien se cedieron los territorios de Austria, Estiria, Carintia y Carniola, además del ducado de Württemberg. Al parecer fue Hans Maler el responsable del primer retrato del nuevo archiduque, pintado tras estos acuerdos de Worms (Hans Maler: *Archiduque Fernando*, 1521, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena; inv. 831)³⁰⁴.

La cuestión familiar se siguió negociando arduamente durante el invierno de 1522 en Bruselas y Gante, con la participación de diversos integrantes del linaje. Finalmente, a los territorios cedidos se sumaron también los dominios adriáticos –Gorizia, Friuli, Trieste-, la Alta Alsacia y el Tirol; e igualmente se decidió acometer el matrimonio con los herederos húngaros pactado anteriormente por Maximiliano I. Como ya hemos visto, el desastre de Mohács acabó propiciando que Fernando I pudiese sumar a este feudo inicial los amplios estados de Bohemia y Hungría, además de incrementar su prestigio al alcanzar con ello la dignidad regia. De esta forma el menor de los dos hermanos se convertía en un poderoso príncipe, capaz de representar y llevar adelante con eficacia la política decidida desde el trono imperial en Alemania³⁰⁵. Es en este contexto de pactos y alianzas familiares donde debemos enmarcar algunas obras destinadas a mostrar una

302 Fragmento de carta de Carlos V a Margarita de Austria (Barcelona, 5 de marzo de 1519): «*Si nos decidimos a presentar la propuesta relativa a nuestro hermano, o a un tercero, como nos habéis escrito, entonces podríamos terminar sin Imperio, sin honra y sin reconocimiento; eso es lo que más desean los franceses, dividir la fuerza conjunta de nuestras casas de España, Austria y Borgoña, dividirnos y separarnos, y nombrar emperador a un tercero, o si no, en caso de que no puedan serlo ellos y debido al efecto ya mencionado, ver a nuestro hermano o a cualquier otro en el puesto.*» (Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 65).

303 Fragmento de carta de Carlos V a Fernando I (15 de febrero de 1519): «*Lo que a mi entender no debierais hacer, pues no serviría ni a vuestro honor ni a vuestra ventaja, y tampoco a los míos.*» Para después de su elección, Carlos afirma que «*Estaré dispuesto a hablar de vuestra parte de la herencia y a discutirlo con arreglo a la razón y como un auténtico hermano; pues tal encontraréis en mí, y os ruego que no deis crédito a nadie que afirme lo contrario*» (Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 64).

304 Checa, *Carolus*, 189.

305 Fernández, *Carlos V. El César*, 252; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 87-89 y 161.

imagen de feliz comunión en el seno de la estirpe, como la escultura de Hans Daucher *Encuentro de Carlos V con su hermano Fernando I* (1523, relieve en piedra; The Pierpoint Morgan Library, Nueva York)³⁰⁶. La talla, de estética caballeresca, representa a los dos hermanos sobre monturas de guerra, revestidos con coraza y, lo más importante, dándose la mano como evidencia de su inquebrantable unión. También podríamos realizar una lectura en este sentido de la serie de tapices de *Las cacerías de Maximiliano*. Como hemos visto, los paños recogen amplias vistas de los dominios de los Habsburgo cerca de Bruselas, donde aparecen retratados los principales miembros del linaje; escenas que, precisamente, podríamos ubicar perfectamente en el marco de las citadas reuniones acaecidas en Flandes en el invierno de 1522, claves para el futuro político de la Casa de Austria.



Fig.2.75. Hans Daucher: *Encuentro de Carlos V con su hermano Fernando I*, 1523, relieve en piedra; The Pierpoint Morgan Library, Nueva York.

El momento de máximo desarrollo de este tipo de representaciones conjuntas iba a ser, no obstante, los inicios de la década de 1530, en coincidencia con dos cuestiones políticas de gran magnitud: las guerras contra los turcos y la elección de Fernando I como Rey de Romanos. Ya se ha analizado aquí cómo las gestiones políticas y militares de este último resultaron providenciales para

306 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 74-76.

que Viena resistiese el embate otomano de 1529, e igualmente para la campaña danubiana de 1532. El Emperador valoró en gran medida la capacidad de maniobra de su hermano menor, al punto de diseñar una estrategia conjunta destinada a frenar a Solimán el Magnífico: él mismo se centraría en el frente mediterráneo desde sus posesiones en Italia y España, al tiempo que encomendaba la tarea de frenar el expansionismo turco en el Danubio a Fernando I.

Entre ambas acciones militares se produjo un importante cónclave familiar -de dos meses de duración- a mediados de 1530. Tras cruzar los Alpes por Bolzano y el majestuoso paso del Brenner, Carlos V entraba en Innsbruck el día 4 de mayo. Allí, en la ciudad preferida de Maximiliano I, corazón del patrimonio de los Habsburgo, iba a reunirse con sus hermanos Fernando y María. Las decisiones tomadas resultaron claves para el futuro del linaje, definiendo unas líneas de acción conjunta tan sólidas que perduraron hasta la gran crisis familiar de 1551. De hecho, pocos meses después la reina viuda se iba a responsabilizar del gobierno de los Países Bajos tras la muerte de la querida tía Margarita; por lo que respecta a Fernando, su hermano Carlos V lo propuso como Rey de Romanos al año siguiente y -con ello- le aseguraba la corona imperial en un futuro.

El grabado fue instrumento preferente para la difusión visual de esta política de unidad familiar, resultando frecuente la representación conjunta de Carlos V y Fernando I. En ocasiones en estampas diferentes, como las debidas a Bartel Beham en las que aparecen en forma de busto vestidos con traje cortesano y sombrero, con el Toisón como único signo evidente de majestad (*Carlos V y Fernando I*, 1531, xilografías coloreadas; Herzog Anton Ulrich- Museum, Braunschweig, inv. Port. Illum. 3.46 y 3.47)³⁰⁷; aunque fue más frecuente su aparición integrada en una misma obra. Buen ejemplo de esta segunda tipología es un retrato compartido que imprimió Christoffel Brockstorffer, donde los vemos en plena conversación y -de nuevo- vestidos con lujoso ropaje civil, portando al cuello la cadena de la orden borgoñona. Las dos figuras, representadas de busto, se enmarcan dentro de una arquitectura propia del gusto renacentista nórdico, de cuyo centro pende un escudo con la cigüeña. Los bestiarios medievales y el libro de jeroglíficos del Horapollo identificaban a este animal con una virtud tan propia de los Habsburgo como la Piedad, en clara oposición a sus grandes antagonistas turcos y protestantes; e igualmente con el amor filial, probable alusión a la ayuda prestada por el Emperador ante el cerco de Viena de 1529 (*Carlos V y Fernando I*, post.1530, estampa calcográfica; Biblioteca Nacional, Madrid, Inv. IH/1709-9)³⁰⁸.

307 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 174, y *Carolus*, 302; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 436-437.

308 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 92-93; y *Carolus*, 301; Portús, *El linaje del Emperador*, 228.



Fig.2.76. Christoffel Brockstoffer: *Carlos V y Fernando I*, post.1530, estampa calcográfica; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. IH/1709-9.

La obra de Friedrich Nausea *Sermones adventuales* se ilustró, por su parte, con una estampa que resulta especialmente interesante dado su claro vínculo con la lucha liderada por la Casa de Austria frente a los enemigos del Cristianismo. La imagen, cuadrada, cuenta en las esquinas con los símbolos tetramórficos; en su centro Carlos V y su hermano aparecen coronados y cubiertos con armadura, espada al hombro y escudo con sus blasones heráldicos. Se disponen bajo los brazos de una cruz ocupada por Cristo muerto: son, pues, protegidos de Dios –en la parte inferior aparece el fragmento bíblico del Salmo 36, 8 *Sub umbra alarum tuarum protege nos-*; pero al mismo tiempo sus protectores, idea confirmada por la presencia del lema constantiniano *In hoc signo vinces*. Los soberanos Habsburgo actúan de esta forma como los *Defensores fidei* de los que habla el texto del predicador alemán, obsesionado toda su vida por la conciliación entre católicos y protestantes (Anton Woesman: *Retrato de Carlos V y Fernando I flanqueando la cruz*, 1536, entalladura a fibra; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. 3/76598)³⁰⁹. Más originales resultan otras estampas como la entalladura de Jorg Breu el Viejo donde los dos soberanos ocupan un decorativo trineo junto a sus esposas (*Paseo en trineo de Carlos V, Isabel de Portugal, Fernando I y Ana de Hungría*, c.1530, xilografía; Albertina, Viena, Inv. 1958/93)³¹⁰; o el curioso retrato anamórfico -propio del gusto manierista- diseñado por Erhard Schön en el que sus efigies se complementan con la del Papa y la del monarca galo (*Acertijo gráfico con cuatro retratos: Carlos V, Fernando I, Clemente VII y Francisco I*, 1531-1534, xilografía; Staatliche Museum, Berlín)³¹¹.

309 Checa, *Carolus*, 298.

310 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 174; y *Carolus*, 303; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 462-463; Geisberg y Strauss, *The German single-leaf woodcut*, 337.

311 Checa, *Carolus*, 299.

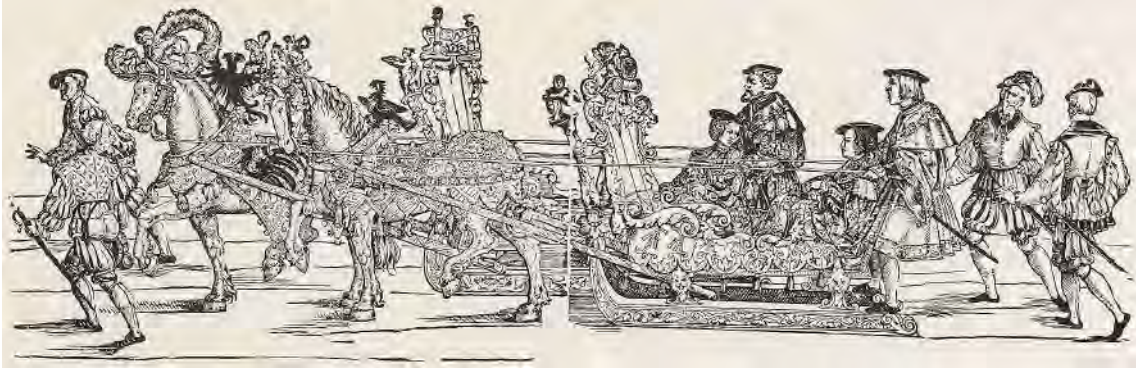


Fig.2.77. Jorg Breu el Viejo: *Paseo en trineo de Carlos V, Isabel de Portugal, Fernando I y Ana de Hungría*, c.1530, xilografía; Albertina, Viena, inv. 1958/93.

El campo de la medalla también fue un soporte muy utilizado en la configuración de esta imagen de alto valor dinástico, conservándose numerosos ejemplares donde aparecen de forma conjunta varios miembros de la estirpe. Podemos verlo, por ejemplo, en una acuñación anónima en cuyo anverso se reconocen de forma muy realista las efigies de Carlos V y Fernando I, dispuestos de perfil uno detrás de otro. Como reza la inscripción del reverso la pieza fue realizada para celebrar la elección del menor como Rey de Romanos, por lo que ambos aparecen coronados (Anónimo: *Medalla con los retratos de Carlos V y Fernando I*, 1531, plata; Museum Burg Frankenberg, Aquisgrán)³¹².

Mayor complejidad presenta un medallón circular en madera firmado por Hans Kels, donde los dos soberanos se nos desvelan en traje cortesano acompañados por sus esposas -Isabel de Portugal y Ana de Hungría- perfectamente reconocibles gracias al verismo en los retratos y la inscripción presente en el borde exterior. Ambas parejas aparecen dispuestas simétricamente y mirándose, evidenciando así los lazos entre ellas; sus figuras se disponen debajo de un escudo con el Toisón de Oro, la corona imperial y el águila de los Habsburgo, flanqueado además por el emblema personal de Carlos V -las columnas de Hércules y la inscripción *PLVS OVLTRE*-. Se trata de un conjunto heráldico de fuerte valor semántico destinado a exaltar la cercanía entre las dos ramas de la familia, integradas en el mismo proyecto político al servicio de los Habsburgo y dirigido por el Emperador (Hans Kels: *Medallón con las efigies de Carlos V, Isabel de Portugal, Fernando I y Ana de Hungría*, 1537, madera; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo, inv. 1891.280)³¹³.

La medalla se consideró desde época clásica un medio capacitado para dotar de gran dignidad a personalidades ilustres, recuperándose esta tradición con el Renacimiento. La Casa de Austria dio un uso preferente a este género artístico, de forma que podemos ampliar el conjunto ya visto con otras piezas donde los

312 Kramp, *Krönungen. Könige in Aachen*.

313 Checa, *Carolus*, 306; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 2003.

hermanos se acompañan con miembros directos del linaje como María de Hungría, especialmente dotada para la gestión política y siempre dispuesta a mediar en pos de la tan necesaria integración familiar. Peter Flötner retrató a los tres hermanos en una medalla conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena; los soberanos varones aparecen en el anverso, de riguroso perfil y superpuestos, con Carlos V en primer plano dada su condición como cabeza de los Habsburgo. El reverso se destina en exclusiva para la reina viuda, tocada con sombrero y ricamente vestida. La clara intención de esta pieza de orfebrería es mostrar la solidez del vínculo entre los tres miembros más importantes de la estirpe: Carlos V en el papel de emperador, y sus hermanos como responsables de territorios tan significativos para la familia como Austria –Fernando I- y los Países Bajos –María de Hungría (Peter Flötner: *Medalla*, c. 1532, bronce; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 733 bss)³¹⁴.

Este tipo de retratos conjuntos se amplió a otras generaciones del linaje, como vía para legitimar el dominio de la *Domus Austriae* sobre amplios territorios y su monopolio sobre la corona imperial. Así, por ejemplo, ya hemos hablado de una medalla de Fernando I donde figura junto a su padre Felipe el Hermoso, explicitando así sus recién adquiridos derechos sobre los feudos centroeuropeos que ahora pasaba a gobernar. Ambos portan un traje muy similar y el Toisón de Oro, e incluso la apariencia física es muy cercana –jóvenes, rostro sin barba y cabello largo-, como marca de continuidad política y familiar (Anónimo alemán: *Medalla con el retrato de Fernando de Austria y Felipe el Hermoso*, 1529-1530, plata fundida; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 210 bss)³¹⁵.

Maximiliano I fue plenamente consciente del valor persuasivo de las artes, dando primacía al uso de la medalla; además, su ambición y gestiones políticas fueron responsables en gran medida de la hegemonía europea alcanzada por los Habsburgo a principios del siglo XVI, que eclosionó en las figuras de sus nietos Carlos V y Fernando I. Nos es de extrañar que éstos acompañen a su abuelo en un medallón en madera tallado por Veit Kels (*Medallón con las efigies de Maximiliano I, Carlos V y Fernando I*, 1536, madera de boj y engarce de plata sobredorada; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 4242). Probablemente su comitente fue el patricio y humanista Georg Hormann de Kaufbeuren, quien entró al servicio de Fernando I en 1536, fecha incisa en la pieza. En el centro del medallón aparecen los tres emperadores sucesivos — el anterior, Maximiliano I; Carlos V como César vigente; y su hermano menor, ya nombrado sucesor— Sobre ellos pende un escudo con las armas imperiales en clara referencia semántica a la continuidad del título —anteriormente electivo— dentro de la familia de los Habsburgo³¹⁶. Ejemplo culminante de dicha tipología de imágenes sería medio talero fundido en el Tirol donde el retrato en perfil de estas tres figuras,

314 Checa, *Carolus*, 301; Romhányi, Spekner y Rethelyi, *Mary of Hungary*.

315 Giménez y Calvo, *Todas las historias del arte*; Moreno y Rudolf, *Fernando I, un infante*.

316 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*; 174; Moreno y Rudolf, *Fernando I, un infante*; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*.

en el anverso, se complementa en la parte trasera de la moneda con la efigie de Federico III. Padre de Maximiliano I, su papel resultó vital al conseguir el retorno de la corona imperial para los Habsburgo tras su coronación por el Papa en marzo de 1452. Los cuatro gobernantes aparecen, pues, representados con toda la pompa cesárea: de perfil -propio de las prestigiosas representaciones *all'antica*-, con armadura y coronados (Anónimo tirolés: *Medio talero dinástico*; post. 1531, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. Nz 1295)³¹⁷.



Fig.2.78. Veit Kels: Medallón con las efigies de Maximiliano I, Carlos V y Fernando I, 1536, madera de boj y engarce de plata sobredorada; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 4242.

Estos retratos de valor dinástico también pueden rastrearse sobre otros tipos de soporte, desde la talla de alabastro con las efigies de Carlos V y su abuelo (Anónimo: *Retrato de Maximiliano I y Carlos V*, 1529, talla en alabastro; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 4405)³¹⁸; a la vasija cerámica con medallones dedicados al Emperador, Fernando I y su esposa, Ana de Hungría (Anónimo: *recipientes con retratos en medallones*, c.1530, cerámica; Ruth Blumka Collection, Nueva York)³¹⁹; pasando por la vidriera circular según diseño de Jorg Breu con retratos de los dos hermanos, su padre Felipe el Hermoso y el abuelo Maximiliano I. En ella los rostros en grisalla y toques dorados enmarcan un escudo de los Habsburgo con el Toisón de Oro, evidencia visual de los lazos de unión y continuidad en el poder de tres generaciones de la Casa de Austria (Jorg Breu: *Retratos de Maximiliano I, Felipe el Hermoso, Carlos V, Fernando de Austria*, 1531, vidriera; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. 899)³²⁰.

Dentro de este conjunto de artes decorativas, la pieza probablemente más destacada por su complejidad simbólica y alta calidad es el tablero de *langen puff* conservado en la Kunstkammer de Viena (Jorg Breu el Viejo y el Joven (diseño) y Hans Kels el Viejo (realización): *Tablero de langen puff*, c. 1537, roble, nogal,

317 Kramp, *Krönungen. Könige in Aachen*.

318 Alfred Kohler y Lukas Madersbacher, eds., *Hispania- Austria. Die katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien. Kunst um 1492* (Viena-Innsbruck: Kunsthistorisches Museum, 2000), 398; Kohler, *Carlos V/ Karls V*, 164.

319 Gerhard Bott y Philippe De Montebello, dir., *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550* (Nueva York y Múnich: Metropolitan Museum of Art y Prestel Verlag, 1986), 430-431.

320 Seipel, *Kaiser Ferdinand I*.

palisandro, caoba, brezo y bronce; Kunsthistorisches Museum, Viena, Inv. KK3419). El exterior, realizado en maderas nobles, ilustra el linaje y los territorios de los Habsburgo a través de retratos en medallones, escudos, emblemas heráldicos e inscripciones. La parte delantera está presidida en su centro por un tondo destinado a albergar el retrato ecuestre de Carlos V completamente armado, flanqueado por imágenes circulares en perfil de Alberto de Austria, Federico III, Maximiliano I y Felipe el Hermoso -es decir, la figura más destacada en los orígenes de la familia y los antecesores directos del César vigente-. Los espacios intermedios, por su parte, se completan con elementos heráldicos, concretamente el águila imperial, el vellocino del Toisón y las columnas de Hércules; para definir la cenefa exterior los Breu diseñaron una exuberante decoración vegetal en la que se alternan escudos territoriales y perfiles de gobernantes romanos, de los cuales Carlos V sería sucesor legítimo.



Fig.2.79. Jörg Breu el Viejo y el Joven (diseño) y Hans Kels el Viejo (realización): *Tablero de langen puff*, c. 1537, roble, nogal, palisandro, caoba, brezo y bronce; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK3419.

La parte trasera del tablero se articula de forma similar, pero presidida por la imagen montada de Fernando I, a quien flanquean familiares como Luís de Hungría o Ladislao II de Polonia. Su presencia se explica por la voluntad de asentar su reciente dominio sobre los espacios centroeuropeos –Austria, pero también Bohemia y Hungría–, representados mediante sus respectivos escudos. En los ángulos exteriores vemos nuevos perfiles en medallones; en este caso ya no son césares, sino otras personalidades clásicas cuya aparición podemos vincular con la aspiración habsbúrgica al dominio universal puesto que retratan a los fundadores de los grandes imperios históricos: Asiria, Persia, Macedonia y Roma. Ciro el Grande, impulsor del Imperio aqueménida, recuerda por sus facciones a Solimán el Magnífico, único soberano contemporáneo capaz de poner en jaque la hegemonía de los Habsburgo en el tablero de la política mundial³²¹.

2.5. LA GUERRA QUE NO CESA

La retirada de Solimán el Magnífico en 1532 no significó, ni mucho menos, el fin de las ambiciones otomanas en el área danubiana. La paz de Constantinopla de 1533 no satisfacía a ninguno de los contendientes, situación enturbiada aún más por la presencia de Juan Zapolya, cuyo conflicto con Fernando I seguía abierto; así, el Archiduque decidió acabar definitivamente con su enemigo lanzando un gran ataque en 1537, pero sus tropas fracasaron en el intento de tomar Osijek para ser barridas en el gran desastre de Gorlani, con la consiguiente pérdida de estratégicos enclaves como Kliš y Poiega.

Los hechos de esta «Pequeña Guerra de Hungría», que se alargaría hasta la década de 1560, fueron recogidos en relaciones dotadas con frecuencia de ilustraciones en forma de estampa. Es el caso de la xilografía presente en un breve de 1535 donde, sobre un campo de cadáveres, chocan con sus lanzas la caballería pesada imperial y los jinetes de Solimán -perfectamente reconocibles por sus alfanjes, escudos truncados, turbantes y sombreros cónicos- (Anónimo: *Combate de caballería cristiana y turca*, 1535, xilografía, en Anónimo: *Neue Zeitung von Keiserlicher Maiestat von dem Türcken und von dem grossen Sophi. Aus Venedig gen Augspurg*; Österreichische Nationalbibliothek, sign. 41.898-B)³²². Este modelo convencional de representar el combate se repite en un relato posterior debido a la pluma de Sicoli Goriano, publicada por Heinrich Steiner. La calidad general de las ediciones de este impresor de Augsburgo se reconoce, no obstante, en la estampa de la portada; dicha composición resulta más dinámica que la anterior, gracias a la introducción de un caballo encabritado y herido que ha perdido a su jinete muerto; representado en escorzo, divide claramente a los dos cuerpos de combatientes vestidos en ambos casos de modo orientalizante (Anónimo: *Combate de caballería cristiana y turca*, 1537, xilografía, en Sicoli Goriano (texto) y Heinrich Steiner

321 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 175; Messling, *Occident and Crescent Moon*, 60-62.

322 Seipel, *Kaiser Karl V*, 195.

(edición): *Von der erpärmlichen ellenden, hart widerpringlichen, auch der gantzen Christenheit, sonderlich aber Teütscher nation nachthayligen erlegung des Christlichen und Niderösterreichischen Kriegßvolcks, von dem Türcken (etc.)*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 77. F.124).

La década de 1540 fue especialmente contraria a los intereses de los Habsburgo en su permanente pulso con Estambul. En 1538 Fernando I y un Jan Zapolya sin descendencia firmaron el tratado de Várad confirmando que, tras la muerte de este último, el soberano Habsburgo recibiría el reconocimiento de toda Hungría. En 1540 la situación cambió radicalmente ya que el *voivoda* transilvano recibía -muy poco antes de morir- la noticia de que por fin tenía el esperado hijo, Juan Segismundo, nombrándolo nuevo rey. La noticia de estas maniobras y acuerdos secretos llegó a Solimán el Magnífico que, enfurecido, ocupó Buda expulsando a los contingentes fieles a Zapolya. Fernando I intentó aprovechar esta situación enviando en 1541 tropas para intentar tomar la estratégica ciudad sobre el Danubio, pero los lansquenetes de un ya anciano Wilhelm von Rogendorf fueron finalmente derrotados, con la muerte de más de siete mil soldados incluyendo la del mismo comandante.



Fig.2.80. Erhard Schön: *Asedio de Budapest*, 1541, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG 1950-401.

El fracaso imperial se representó en una amplia vista grabada por Erhard Schön, que preside un gran escudo del reino de Hungría dominando la urbe. Buda abarca todo el horizonte, rodeada por murallas y bajo la protección del castillo, con el Danubio y los arrabales de Pest al otro lado. A sus pies se producen los dramáticos sucesos que propiciaron la ocupación definitiva por parte de los turcos: en primer plano vemos como la llegada de nuevos contingentes otomanos han convertido a los asediadores imperiales en asediados; su campamento, a pesar de estar protegido con parapetos y nidos de artillería, se ve asaltado por todos lados por los jenizaros, reflejando Schön un intenso combate ya en su interior (Erhard Schön: *Asedio de Budapest*, 1541, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG 1950-401). Al parecer la estampa fue comisionada por los familiares o el entorno de Wilhelm von Rogendorf con la pretensión de hacer entendibles las razones de su fracaso, contando para ello con el refuerzo explicativo de un texto escrito por Hans Sachs. El veterano *obrist* fue un destacado comandante al servicio de Carlos V y de su hermano menor, conservando la Hofjagd-und Rustkammer

de Viena una de sus imponentes armaduras inspirada en los trajes acuchillados con mangas abullonadas de los *landsknetche* a su servicio (Kolman Helmschmid (forja) y Daniel Hopfer (grabados): *Armadura de lansquenete de Wilhelm von Rogendorf*, 1523, acero con partes grabadas y ennegrecidas; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 374)³²³.

La misma institución conserva otros arneses de importantes comandantes al servicio del Imperio frente a los otomanos; es el caso, por ejemplo, de una coraza estriada propiedad de Joaquín II de Brandemburgo (Taller de Núremberg, 1525, acero; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 312), o de otro arnés poseído por Konrad von Bemelberg, en cuyo peto aparece su comitente de rodillas ante Cristo (Taller de Landshut, 1535-1540, acero; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 376). Existe igualmente un retrato de este veterano general portando la misma armadura, representado en pose orgullosa, barbado, con las varas de mando de sus numerosas campañas esparcidas a los pies (Petrus Dorisy: *Retrato de Konrad von Bemelberg*, 1582, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 3849). Fernando I también encargó en 1537 dos arneses de guerra ante la inminente guerra contra el Turco; fraguados en los importantes fuegos de Innsbruck, se hicieron juegos completos con distintas variedades de piezas enriquecidas con cenefas vegetales (Jorg Seusenhofer y Leonhard Meurl (grabados), c.1537, acero; Kusnthistorisches Museum, Viena, inv. A 472a).

La caída de Buda en manos otomanas se narró igualmente en crónicas escritas, como la publicada en Augsburgo por Heinrich Steiner el mismo año del desastre. Probablemente la celeridad en su edición y la búsqueda de un coste reducido propiciaron que se repitiese en la portada la estampa ya vista en un texto anterior de Sicoli Goriano. La última página contiene otra xilografía -quizá también reutilizada- donde se muestran los tópicos comunes acerca de las atrocidades turcas: saqueos, campos quemados y asesinato de mujeres y niños (Anónimo: *Atrocidades turcas*, 1541, xilografía, en Anónimo (texto) y Heinrich Steiner (edición): *Warhaftige Anzeigung wie es im Leger vor Ofen ergangen ist*, Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 5906).

Además del descalabro sufrido ante la capital húngara, el Rey de Romanos también tuvo que volcarse en contener una nueva ofensiva encabezada por Solimán en 1543. La pérdida de importantes enclaves como Bran, Szekesfehervar, Siklós y Szeged llevaron a que, en la práctica, casi toda Hungría quedara en manos del Sultán, tal como se vio forzado a reconocer Fernando I en la paz de Adrianópolis de 1547. El traslado de la frontera más al norte -de la llanura magiar hacia el área más tortuosa del Transdanubiano- propició, no obstante, una paulatina mejora de las defensas por parte del mando habsbúrgico. La evidencia de esta nueva realidad quedó clara cuando, una vez rota la tregua en 1552, los turcos no pudieron tomar las plazas fuertes de

323 Krause, *Mode in Stahl*.

Eger y Szigétvar. Tras años de duros combates, finalmente los Habsburgo lograban consolidar la frontera mediante la creación de una cadena de más de cien castillos extendidos, en forma de gran semicírculo, desde el Adriático a la frontera transilvana; este amplio frente se organizaba en seis regiones militares coordinadas desde 1556 por el *Hofkriegsrat* –Consejo de Guerra-, del cual dependían cerca de veinte mil soldados.

Las referidas acciones bélicas de mediados del siglo XVI fueron recogidas, como no podía ser de otra manera, en relatos y breves acompañados de imágenes estampadas. Un buen ejemplo es la relación que escribió el bávaro Bernhardin Türck para ser publicada en 1542 por Heinrich Steiner; la xilografía de la portada figura un roleo con el busto en perfil de un turco, reconocible por su bigote y turbante, ya vista en un texto de 1526. Más interesante resulta la escena recogida en las páginas interiores, donde se muestra el avance otomano por una región montañosa cruzando un puente. En primer plano vemos un ordenado grupo de jenízaros montados, encargados de abrir paso a una destacada figura tocada con un exótico sombrero, quizá el Sultán. Tras las montañas se intuye la inabarcable extensión del ejército invasor, con jinetes, camellos de carga, etcétera (Anónimo: *Busto otomano (reutilizado) y avance de la caballería turca por desfiladero y puente*, 1542, xilografías, en Bernhardin Türck (texto) y Heinrich Steiner (edición): *Getrewe vnd wolmeinende kurtze erjnnung, von der Türcken ordnung inn jren Kriegen vnnd Veldschlachten, An meinen gnädigsten Herrn Churfürstē, Marggraffen Joachim von Brandenburg [et]c. des heyligen Reychs obristen Veldhauptmann [et]c.*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 33. L. 54).



Fig.2.81. Anónimo: *Avance de la caballería turca por desfiladero y puente*, 1542, xilografía, en Bernhardin Türck (texto) y Heinrich Steiner (edición): *Getrewe vnd wolmeinende kurtze erjnnung, von der Türcken ordnung inn jren Kriegen vnnd Veldschlachten.*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 33. L. 54.

En 1566 Solimán el Magnífico, ya anciano, decidió arremeter de nuevo contra los estados centroeuropeos de la Casa de Austria. Sus tropas iniciaron el asedio de la estratégica ciudad de Szigétvar, muriendo el Sultán bajo la sombra de sus murallas. Los jenízaros acabaron por tomar la fortaleza, en un último homenaje al gran guerrero que había aterrorizado Europa. Agotados por igual los Habsburgo como el Imperio otomano, finalmente se firmaría una larga tregua. De hecho las negociaciones y aproximaciones diplomáticas se habían iniciado tiempo atrás, como muestra la monumental estampa en ocho tacos debida al buril de Jost Amman que se dedica a la llegada de la delegación turca a Frankfurt con motivo de los fastos derivados de la elección de Maximiliano, hijo de Fernando I, como Rey de Romanos (Jost Amman: *Llegada de la embajada otomana a Frankfurt el 23 de noviembre de 1562 para la elección de Maximiliano como rey de Romanos*, 1562, xilografía en ocho planchas, Ashmolean Museum, Oxford, inv. LO1408.1)³²⁴.



Fig.2.82. Jost Amman: *Llegada de la embajada otomana a Frankfurt el 23 de noviembre de 1562 para la elección de Maximiliano como rey de Romanos*, 1562, xilografía en ocho planchas, Ashmolean Museum, Oxford, inv. LO1408.1.

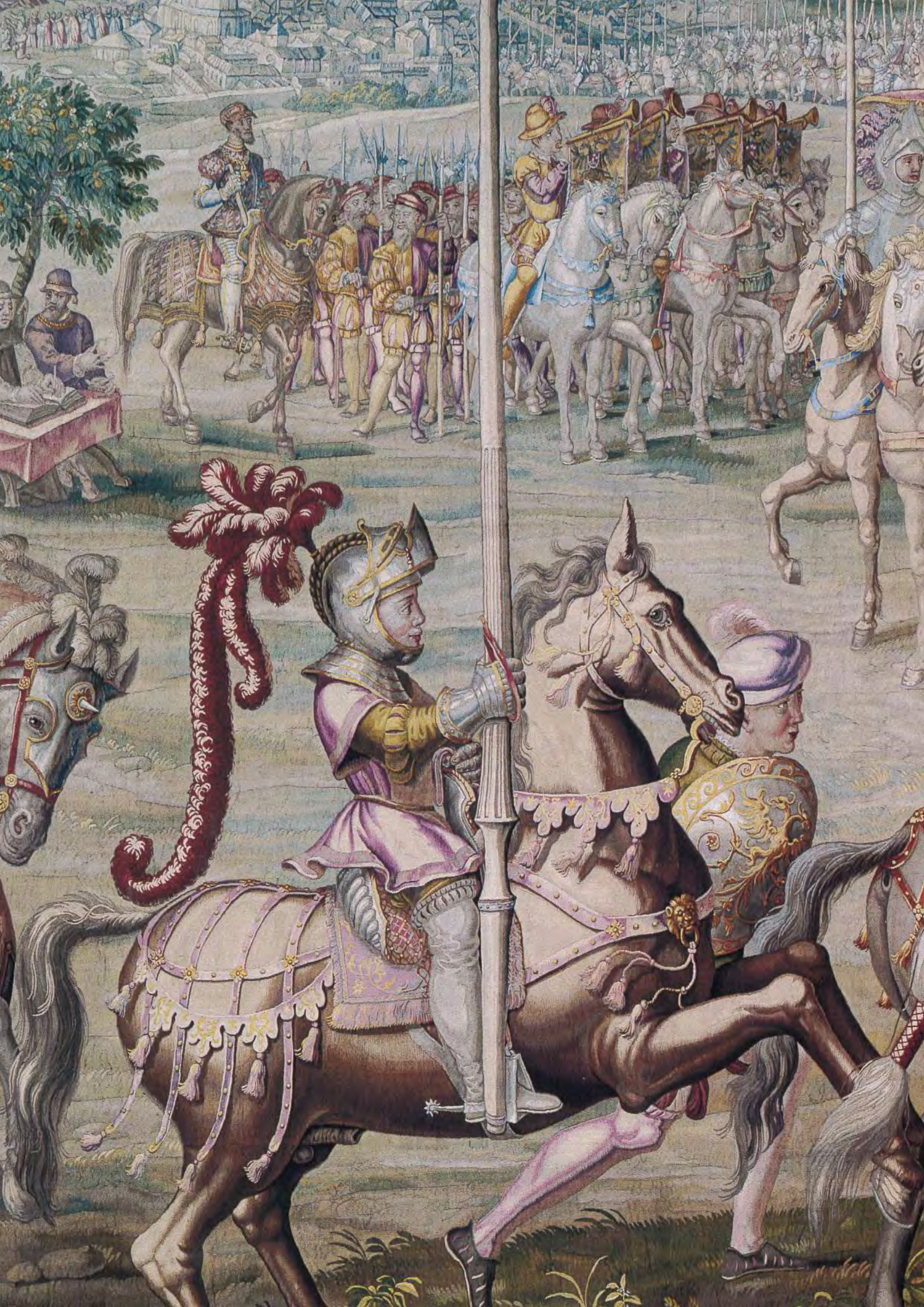
Así pues, el avasallador empuje otomano parecía frenarse después de largas décadas de combates intermitentes, aunque el saldo final tampoco resultaba positivo para los Austrias, incapaces de recuperar Hungría. El duelo volvió a recrudecerse durante el mandato de Rodolfo II para resolverse ya en el siglo siguiente, y de nuevo bajo los bastiones de Viena. En 1683 los jenízaros de Mehmed IV, guiados por el gran

324 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 140.

visir Kara Mustafá, fueron vencidos por las tropas leales a Leopoldo I. La decidida dirección de Carlos V de Lorena y la carga de los húsares alados del rey Jan III Sobieski de Polonia acabaron inclinando definitivamente la balanza a favor de los Habsburgo.

Para ello aún faltaba, no obstante, más de un siglo de sanginario enfrentamiento. Y es que al escenario danubiano habría que sumar un nuevo frente. Diez días después de que, en 1529, Solimán el Magnífico partiese desde Constantinopla dispuesto a conquistar Viena, un hecho fundamental ocurría en la otra orilla del Mediterráneo: como consecuencia del desinterés y el abandono, el enclave español que controlaba Argel desde el cercano peñón se quedaba sin pólvora; la información fue transmitida por espías al corsario musulmán Hayreddin Barbarroja, quien no perdió la ocasión de tomarlo al asalto. Tras demoler el fuerte se construyó un paso elevado para conectar la isla del peñón con la ciudad, con lo que se garantizaba un puerto seguro de inmenso valor estratégico³²⁵. Allí iba a fraguarse una amenazadora república pirata dispuesta a saquear las costas españolas e italianas, peligro incrementado tras los acuerdos firmados en 1533 con Solimán el Magnífico. A Carlos V se le habría, pues, un nuevo escenario en su duelo con el Imperio otomano por dominar el Mundo. La siguiente partida de este juego mortal iba a disputarse sobre un tablero distinto: el Mediterráneo.

325 Crowley, *Imperios del Mar*, 84-86.



3 *La Jornada de* Túnez (1535)

3. LA JORNADA DE TÚNEZ (1535)

3.1. LA CRUZADA ATRAVIESA EL MAR

En el año 204 a.C. las galeras del procónsul Publio Cornelio Escipión «Africano» hundían sus espolones en las blandas arenas de Útica, a escasos treinta kilómetros de la gran enemiga de Roma, la ciudad de Cartago. Tras zarpar de Lilibeo –la actual Marsala, en Sicilia–, el brillante general al frente de sus treinta mil legionarios pretendía derrotar al invencible Aníbal Barca. Las tropas romanas alcanzaron una aplastante victoria en Zama –19 de octubre del 202 a.C.–, poniendo fin a la Segunda Guerra Púnica y, con ello, salvando a Roma del mayor rival al que debió enfrentarse nunca¹. Dieciocho siglos más tarde, en 1535, de nuevo una gigantesca flota de trescientos buques –galeras, galeones, carabelas y otros tipos de navíos– llegaba a la costa tunecina proveniente de Europa. De la galera capitana desembarcó un emperador romano, Carlos V, con la finalidad de exorcizar el terror pirata que atenazaba a sus dominios litorales; le escoltaba para ello un descomunal ejército cercano a los cuarenta mil guerreros, provenientes de todos los rincones de su dominio².

La *Jornada* de Túnez frente a Hayreddin Barbarroja representó uno de los momentos culminantes del dramático pulso mantenido por los Habsburgo y el Imperio otomano por imponer su hegemonía sobre el Mediterráneo y Europa, como hemos visto en el capítulo anterior. Sus efectos reales fueron más bien limitados, pero sí que resultó clave para Carlos V como experiencia vital e igualmente en la definición plena de su

¹ Pedro Barceló, *Aníbal de Cartago* (Madrid: Alianza, 2000), 188.

² Fernández, *Carlos V. El César*, 502–503.

imagen de poder. Desde el punto de vista personal, la primera mitad de la década de 1530 define una línea divisoria clara en su compromiso militar. Anteriormente siempre había confiado en sus principales generales, estando únicamente presente en el asedio de Torurnai en 1521, el cual siguió desde una prudente distancia en Oudenaarde. Tras participar en la campaña húngara de 1532, en 1535 iba a estar de forma activa, en primera línea, en una guerra real. Desde entonces su vida fue un guerrear casi constante, dirigiendo personalmente las acciones en Provenza (1536), Gante (1540), Argel (1541), Güeldres (1543), Alemania (1546–1547) y Metz (1552)³. Pero para el soberano Habsburgo la conquista de Túnez siempre ocupó un lugar preferente como victoriosa concreción práctica de su anhelado ideal, la unión de la Cristiandad bajo su dirección para enfrentarse al común enemigo infiel.

Esta carrera política definida en gran medida por la actividad bélica resultó clave para la articulación del imaginario visual de Carlos V, donde su mitificación como héroe militar invencible ocupó un papel destacado. En este sentido las consecuencias visuales y artísticas de la conquista norteafricana resultaron fundamentales: Checa ha demostrado con gran acierto cómo la conquista de Túnez marcó un momento clave en la creación de la imagen de poder carolino, al actuar como transición entre unas primeras formas de gusto aún tardomedieval y una nueva definición visual renacentista de raíz antiquizante⁴. De esta forma, la concreción plástica y laudatoria de la *Jornada* de Túnez simbolizaría un gran salto a todos los niveles, en cantidad y cualitativamente, respecto al despliegue visual de victorias anteriores como las ya estudiadas de Pavía y Viena.

Por primera vez podemos afirmar la existencia de un plan sistematizado para fijar, visualizar y difundir los resultados y mensajes a transmitir. Así pues, estuvieron presentes en los arenales de Túnez los cronistas Felipe de Guevara y Alonso de Santa Cruz –también cosmógrafo–, y el artista flamenco Jan Cornelisz Vermeyen. Las distintas cartas y relaciones emitidas por el mando imperial informando del desarrollo de la guerra fueron redactadas en exclusiva por Antoine Perrenin, en francés, y Francisco de los Cobos, en lengua castellana. Por encima de ellos Luís de Ávila y Zúñiga junto al Ayuda de Cámara de Carlos V, el latinista Guillaume de Mâle, se responsabilizaron de fiscalizar toda la producción artística derivada de la campaña⁵. Su objetivo era claro: crear un entramado literario e icónico de alto valor persuasivo favorable a los intereses imperiales.

Al mismo tiempo, también cabe destacar en este momento el paso del predominio representativo centroeuropeo a un mayor número de obras de origen italiano, el territorio más beneficiado por la empresa militar. Este hecho resultó

3 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 289.

4 Checa, *Carlos V y la imagen del héroe*; Checa, *Carlos V. La imagen del poder*.

5 González y De Bunes, *Túnez 1535. Voces*, 14; González, «Pinturas tejidas», 24–27; Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 15, 75 y 157.

clave, pues culminaba el proceso de creación de una nueva imagen cesárea clasicista según los parámetros renacentistas, ya iniciado en 1530 con la coronación de Carlos V en Bolonia. Las cortes italianas habían propiciado la eclosión de un arte laudatorio de creciente complejidad narrativa y lenguaje anticuario, que alcanzaba ahora su plenitud. El abanico visual resultante es ciertamente deslumbrante: abarcaba desde las armas *all'antica* de los Negrolí a las joyas y medallas acuñadas por Giovanni Bernardi y los Leoni, o los ciclos de frescos de Julio Aquiles, los Zuccaro o Giulio Romano; el manierismo cortesano llegaba aquí a su cenit.

La producción de obras destinadas a exaltar la gesta africana de Carlos V no se limitó, no obstante, a Italia, pudiéndose rastrear en todo el Imperio. Como culminación de este conjunto iba a descollar la deslumbrante serie de doce paños ricos de *La conquista de Túnez* diseñados por Vermeyen, el conjunto artístico más complejo y costoso impulsado desde la Corte carolina. Indiscutiblemente con ellos se alcanza la concreción más lograda de la imagen de poder de Carlos V, identificando su figura con la del principal paladín de la Cristiandad frente al enemigo infiel, un héroe militar cuya imagen debía trascender a la historia.

3.1.1. CAMPAÑAS EN BERBERIA

La tensión bélica en el Mediterráneo entre los reinos de la Península Ibérica y los estados islámicos había estallado, no obstante, mucho antes. La irrupción de la Corona de Aragón en el Mar Interior con la conquista de Sicilia en 1276 y la posterior incorporación de Cerdeña, Nápoles y zonas en Grecia evidenciaron pronto el creciente problema de la piratería berberisca. Pocos años más tarde, en 1291, las potencias peninsulares –Portugal, Castilla y Aragón– signaban el tratado de Monteagudo, por el que se repartían sus respectivas áreas de influencia más allá del estrecho de Gibraltar. Con ello se buscaba controlar a los corsarios y frenar invasiones como las protagonizadas por los almorávides y almohades, cristalizando pronto en acciones concretas: en 1399 Enrique III de Castilla atacaba Tetuán, aunque las principales ofensivas iban a ser protagonizadas por Portugal, con la toma de Ceuta por Juan I en 1415 y las campañas de Alfonso V, culminadas con la conquista de Arcila y Tánger en 1471. Estas acciones lusas se representaron en la deslumbrante serie de tapices de *La conquista de Arcila y Tánger*, hoy en la colegiata de Pastrana tras ser cedidos en 1657 por los duques del Infantado (Paschier Granier, c.1475, cuatro paños en lana y seda; colegiata de Nuestra Señora de la Asunción, Pastrana). Los paños fueron comisionados por el mismo Alfonso V –apodado «Africano»– como vía de exaltar su política expansionista en Berbería. Y no se reparó en gastos para ello: el precio de cada colgadura equivaldría al de tres carabelas... Probablemente se realizaron en la ciudad flamenca de Tournai, en el prestigioso taller de Paschier Grenier, quien ya había explorado la narración bélica en algunos encargos para la corte borgoñona

como los paños de *La historia de Alejandro* o *La guerra de Troya*. El conjunto, de gran tamaño, riqueza de materiales y colorido, recoge en un estilo aún gótico – de apariencia abigarrada, carente de perspectiva y muy atento a los detalles– los principales momentos de la campaña bélica que dan nombre a cada uno de los paños que lo integran: *El desembarco en Arcila*, *El cerco de Arcila*, *El asedio de Arcila* y *La toma de Tánger*⁶.



Fig.3.1. Paschier Granier: *El desembarco en Arcila*, c.1475, lana y seda; colegiata de Nuestra Señora de la Asunción, Pastrana.

Por lo que respecta a Castilla, el punto de inflexión definitivo que acabó lanzándola a la aventura norteafricana fue la conquista de Granada en 1492. Esta gesta militar representó el espaldarazo definitivo para asentar el poder de los Reyes Católicos, por lo que fue motivo de recreaciones artísticas como los ya citados relieves de la sillería baja de la catedral de Toledo (Rodrigo Alemán, madera tallada, 1489–1496), o el retablo de la Capilla Real de la antigua capital nazarí (Felipe Bigarny, madera tallada, 1519–1522). La misma ciudad recién tomada fue motivo de importantes transformaciones urbanas, como ya advirtió Hyeronimus Münzer en su crónica al explicar el impulso otorgado por Fernando el Católico mediante la ampliación de calles, construcción de mercados, hospital y una nueva catedral, donde finalmente se iba a alzar el panteón regio⁷. Dicha Capilla Real fue erigida aún según modelos góticos por arquitectos tan destacados como Enrique Egas, Gil de Hontañón o Lorenzo Vázquez, realizando el sepulcro de los soberanos Domenico Fancelli según las nuevas formas clasicistas italianas.

Los ecos de la victoria alcanzada por los Reyes Católicos resonaron por toda la Cristiandad, atemorizada ante el aparentemente imparable avance del Imperio otomano tras la caída de Constantinopla en 1453 y el desembarco en Otranto, en la misma Italia, en 1480. Precisamente esta gesta propició que Inocencio VIII otorgase

6 Checa, «Imágenes de otros mundos»; Miguel Ángel de Bunes, «Las empresas africanas de las monarquías ibéricas en las tapicerías reales», en Checa, *Los Triunfos de Aracne*, 224–249; Ángel Rodríguez y Germán Dueñas, *Las hazañas de un rey. Tapices flamencos del siglo XV en la Colegiata de Pastrana* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2009).

7 Fernando Checa, com., *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (Madrid: Electa, 1992), 40.

a los monarcas Isabel y Fernando el nombramiento de Reyes Católicos en el mismo año de 1492, ratificado posteriormente por Alejandro VI. Las celebraciones romanas se extendieron a otros miembros de la Curia, como el cardenal Rafael Riario, quien organizó una gran fiesta en su palacio mediante una mascarada a la antigua donde se representó la obra *Historia Baetica*, del humanista Carlo Verardi. Años más tarde Rafael pintaría el retrato del gobernante Trastámara en la Sala del Incendio del Borgo por mandato de León X bajo el lema *Rex Catholicus Christianii Imperii Propagator*, junto a otros héroes de la Cristiandad como Lotario, Astolfo, Carlomagno y Godofredo de Boullion. Por lo que respecta a la teoría política, el fulgurante ascenso de Fernando II de Aragón fue motivo de admiración para el mismo Maquiavelo, quien los presenta en su tratado *El Príncipe* como paradigma del soberano moderno. La posterior conquista de Nápoles y la consecución con ello de la corona de rey de Jerusalén en 1510 no hicieron sino aumentar aún más su prestigio, pero también su necesario compromiso en defensa de la amenazada fe cristiana⁸.

La frontera africana se vería, pues, como el espacio natural para continuar el proceso de expansión sobre los territorios musulmanes, trasladando el frente al otro lado del mar. La necesidad de prestigio por parte de la Corona creando un proto-proyecto nacional teñido de ínfulas religiosas, se complementaría con valores ideológicos – Cruzada, belicosidad nobiliaria– e intereses más prácticos, como la protección de las rutas comerciales, la explotación de recursos económicos o frenar el curso berberisco. El resultado iba a ser el desarrollo de un amplio número de acciones bélicas en el norte de África, buscando hacerse con el control de estos territorios y sus aguas para crear un cinturón de seguridad en Berbería⁹. Así pues, los soberanos impulsaron medidas para expropiar los principales puertos del sur aún en manos nobiliarias –Cádiz 1492, Gibraltar 1502, Cartagena 1503–, destinados a actuar como base para las flotas que debían asaltar el avispero de pequeños reinos islámicos norteafricanos. En 1497 Pedro de Estopiñán tomó Melilla por orden del Duque de Medina Sidonia, iniciando una serie de *razias* que sería continuada con el ataque sobre Bugía en 1504. La ciudad pasaba en aquel momento por una etapa de gran prosperidad, fundamentalmente gracias a su puerto, por lo que contaba con unos veinte mil habitantes. Dicho asedio fue representado años más tarde por Jan Cornelisz Vermeyen en un magnífico aguafuerte, aunque realmente la conquista definitiva no se culminó hasta 1510. En la estampa se dibuja la ciudad a partir de una amplia vista de pájaro, con atención topográfica a sus defensas y entorno natural. Ante el puerto se disponen las galeras españolas bloqueando la entrada, mientras las tropas maniobran cerca de las murallas. Estas estructuras defensivas eran posteriores a la fecha del asedio, alzadas ya en época de Carlos V a partir de 1541. De hecho, muy probablemente la tardía cronología del grabado deba entenderse en el marco

8 Víctor Mínguez, «Fernando II, rey de Granada y Jerusalén, y *Basileus*», en *El linaje del Rey Monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona Aragonensis (1164–1516)*, ed. Víctor Mínguez (Castellón: Universitat Jaume I, 2018), 375–384.

9 Laborda, *En guerra con los berberiscos*, 12.

de la política norteafricana impulsada por el Emperador, presentando sus acciones como la continuación de las ya emprendida por sus abuelos en la misma área. La escena se complementa con elementos clarificadores como la rosa de los vientos y una cartela explicativa, así como con una imagen mitológica de Neptuno sobre un carro tirado por hipocampos, en claro contraste con el verismo riguroso del resto de la composición (Jan Cornelisz Vermeyen: *El sitio de Bugía por los españoles en 1504, 1551*, aguafuerte; Bibliothèque Nationale de France, París, Cc.101)¹⁰.



Fig.3.2. Jan Cornelisz Vermeyen: *El sitio de Bugía por los españoles en 1504, 1551*, aguafuerte; Bibliothèque Nationale de France, París, Cc.101.

Al año siguiente el Alcalde de Los Donceles tomaba Mazalquivir en Argelia, «lugar fuerte y con muy buen puerto»¹¹, al frente de una flota formada por seis galeras, cuarenta fustas y más de cien naves de vela de todo tipo, encargadas de trasladar un contingente de seis mil hombres. El responsable de la dirección bélica fue Ramón Folch de Cardona, militar al servicio de Fernando el Católico y Carlos V; sus innumerables méritos llevaron al Emperador a nombrarlo caballero del Toisón de Oro y virrey de Nápoles. Tras su muerte en 1522 su viuda, Isabel de Requesens,

10 Antonio Bravo y Sergio Ramírez, «Ciudad, guerra y dibujo en el siglo XVI: Imágenes desde Trípoli hasta el Atlántico marroquí», en *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI–XVIII*, ed. Alicia Cámara (Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2016), 221–245; González–Aller, *Carlos V. La náutica*, 332–334.

11 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. I, 17.

encargaría al escultor partenopeo Giovanni da Nola un sepulcro digno de su gloria, realizado en mármol de Carrara según el estilo italiano *a l'antica*. Fue erigido en el convento franciscano de Bellpuig (Lleida), trasladándose en 1841 a su ubicación actual en la iglesia parroquial de la misma población. El monumento se organiza como un gran arco triunfal, en cuyo arcosolio central se ubica el sarcófago con la efigie de cuerpo entero del difunto armado. La decoración responde al gusto anticuario renacentista, con motivos *a candelieri* de temática militar y figuras religiosas combinadas con personificaciones de la Gloria y la Fama. Los relieves ubicados en la base del sepulcro y los frisos muestran escenas bélicas terrestres y navales, recuerdo de sus numerosas batallas en Italia y África¹².

El principal general de Fernando el Católico en el norte de África iba a ser, no obstante, Pedro Navarro. Tras combatir en las interminables *Guerras de Italia* se le encomendó la misión de aplastar la piratería berberisca, tomando en 1508 el estratégico Peñón de Vélez de la Gomera y socorriendo la plaza portuguesa de Arcila. En 1509 acompañó al cardenal Cisneros en la conquista de Orán, al frente de un gran ejército embarcado en ochenta naos y diez galeras. Santa Cruz explica el compromiso del purpurado español en la lucha frente al Islam, presentándolo como el gran impulsor de la conquista:

Como el Cardenal D. Fray Francisco Ximénez tuviese mucha codicia que se hiciese una conquista en África, procuró con el rey Don Fernando para que la hiciese, ofreciéndosele a prestar dineros para ello, el Cardenal lo aceptó de muy buena voluntad, y se fue luego á Toledo donde mandó hacer mucha gente, y de allí se fue a la ciudad de Cartagena para hacer apercebir una muy gruesa armada de navíos llevando en ellos 16.000 hombres de a pie y de a caballo, y por Capitán de ellos al Conde Pedro Navarro y al Adelantado de Cazorla¹³.

La conquista fue recibida como una gran gesta, tal y como narró Martín de Herrera en su *Historia de la divinal victoria de Orán* (Logroño, 1510). El mismo Cisneros encargaría al pintor Juan de Borgoña que decorase la capilla mozárabe de la catedral de Toledo con escenas de la acción militar, de gran importancia al ser la primera representación en suelo español de un hecho bélico contemporáneo desde los nuevos planteamientos veristas y narrativos propios del Renacimiento. El fresco se ubica en un gran arcosolio decorado en la parte superior con casetones de aire antiquizante. En sus laterales se reproduce el embarque de las tropas, bendecidas por el propio Cardenal, y su llegada a África. La escena central, de alto valor narrativo, representa la conquista de Orán liderada por Cisneros, quien aparece sobre una mula

12 Joan Ramón, *Art de Catalunya. Escultura Moderna* (Barcelona: L'Isard, 1998); Joan Yeguas, *El mausoleu de Bellpuig. Història i Art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya* (Bellpuig: Saladriges, 1998).

13 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. I, 37–38.

en la parte inferior derecha de la pintura; en realidad siguió los acontecimientos desde Mazalquivir, pero aquí se representó en primera línea, acompañado por un militar de poderosa armadura –quizá Pedro Navarro– y flanqueado por sus tropas, identificables por el gran pendón cardenalicio. La escena, a vista de pájaro, permite reproducir los distintos movimientos de las tropas. En la parte derecha vemos cómo la artillería y los arcabuceros rechazan a la caballería islámica, que se retira hacia la villa; los muros de Orán son escalados por los infantes españoles, mientras que los defensores los rechazan con ballestas, espadas y piedras. A pesar del carácter imaginario del escenario, con arquitecturas fantásticas y desproporcionadas, y su composición un tanto abigarrada, la obra ya permite adivinar algunos de los rasgos que devendrían en tópicos comunes en la representación bélica del siglo XVI, como el alto horizonte o la atenta reproducción de equipos y armas (Juan de Borgoña: *Conquista de Orán*, 1514, fresco; Capilla Mozárabe de la catedral de Toledo)¹⁴.

El éxito alcanzado en Orán estimuló la prolongación de las campañas sobre enclaves estratégicos bajo la experta dirección de Pedro Navarro: entre 1509 y 1510 se conquistaban Bugía y Trípoli, al tiempo que Argel, Tremecén y Túnez se sometían a vasallaje entrando en la órbita castellana¹⁵. La década de 1510, no obstante, se abriría con una gran debacle: el primer «Desastre de Los Gelves». Djerba es una estratégica isla en la costa tunecina, ubicada en el golfo de Gabés y con un excelente puerto, convertido en aquel momento en nido pirata. En agosto de 1510 un importante contingente de quince mil combatientes encabezado por Pedro Navarro y García de Toledo desembarcaba en su playa. Bajo un terrible Sol las columnas de tropas avanzaron hacia el castillo que protegía la isla, rompiendo la formación al acercarse a unas pozas de agua: era una trampa mortal, pues allí les esperaba la guarnición defensora, acabando con gran parte del cuerpo expedicionario. Santa Cruz explica que:

Como aquel día hacía tanto calor causó en la gente mucha sed, de manera que muchos caían muertos de sed en el camino, y cuando llegaron a los palmares do estaba el agua, era tanta la sed que llevaban que iban los escuadrones desbaratados, y como así llegasen a los pozos del agua salieron a ellos más de 4.000 moros que allí estaban en celada, los cuales denodadamente se vinieron contra los cristianos [...] mucho dieron en ellos de tal manera que mataron a D. García de Toledo y a todos los otros caballeros que con él tuvieron, queriendo antes perder la vida peleando que escapar huyendo, perdiendo a tan buen capitán¹⁶.

14 Diego Angulo, *Juan de Borgoña* (Madrid: Instituto Velázquez del CSIC, 1954); Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450–1600* (Madrid: Cátedra, 1983); Jesús Ángel Sánchez, «Las pinturas de Juan de Borgoña en la sala capitular de la catedral de Toledo. Aproximación crítica a su historiografía», *Anales toledanos*, n. 40 (2004): 149–164.

15 Laborda, *En guerra con los berberiscos*, 17–20.

16 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. I, 42–43.

La operación emprendida por Pedro Navarro en las Querquenas, con sesenta naos y ocho mil hombres, tampoco se saldó con resultado positivo debido a las inclemencias meteorológicas. Pero si hay una fecha que marcó un giro radical contrario a los intereses españoles en la zona fue 1516. Tras la muerte de Fernando el Católico muchos de los pequeños reyezuelos de Berbería consideraron rotos sus pactos de vasallaje y dependencia; para atreverse a lanzar tal desafío contaban con la ayuda de un peligroso protector que acababa de irrumpir en la zona: Aruj Barbarroja había tomado Argel.

3.1.2. TEMPESTAD SOBRE EL MEDITERRÁNEO: LA IRRUPCIÓN DE LOS BERBERISCOS Y OTOMANOS

En agosto de 1397 una flotilla de piratas norteafricanos asaltaba por sorpresa Torreblanca, en Castellón, robando el ajuar de la iglesia en el que destacaba una custodia con la hostia consagrada. Como respuesta ante tal ofensa, el gobernador general Ramón de Boíl solicitó ayuda al rey Martín I el Humano y al papa Benedicto XIII, quien promulgaría bula de Cruzada. Así, en el verano de 1398 una flota de setenta embarcaciones alzó anclas en dirección al enclave corsario de Tedeliz, cerca de Alger. Según la leyenda un león descendió de las montañas en ayuda de los atacantes, matando al ladrón de la custodia para devolverla al capitán cristiano. Así aparece representada la historia en un lienzo de José Orient conservado en la parroquia de dicha población castellonense (*Batalla de Tedeliz*, principios del siglo XVIII, óleo sobre lienzo; iglesia parroquial de Torreblanca)¹⁷.

Esta *razia* sobre la costa levantina es una de las más antiguas con documentación conservada, abriendo una larga etapa de constante amenaza corsaria que duraría hasta el siglo XVII. El peligro norteafricano, por tanto, se originó ya en la Edad Media, pero sufrió un salto exponencial a partir de la conquista de Granada. Tras la caída del reino nazarí la mitad de su población –unas ciento cincuenta mil almas– permanecieron en territorio peninsular, pero pronto los nuevos dominadores cristianos empezaron a incumplir las capitulaciones firmadas, explotando la situación con la revuelta de 1500–1501. Tras sofocarla los Reyes Católicos decretaron la conversión forzosa y, en febrero de 1502, firmarían una orden de expulsión para todos aquellos musulmanes mayores de catorce años que no lo hicieran. Muchos de ellos pasaron a Berbería y, aprovechando su conocimiento de las costas españolas al tiempo que henchidos de rencor, pronto emprendieron acciones de corso. Así, en 1495 una flotilla de fustas piratas asaltaba Cullera tomando ciento cincuenta cautivos: era la primera muestra del terror que se avecinaba¹⁸. La evidencia del creciente peligro fue razón fundamental para explicar la política de creación de «presidios» norteafricanos iniciado por los Reyes Católicos, como ya hemos visto. Igualmente fue necesario la creación de flotas en el Mediterráneo

¹⁷ Mínguez, *Infierno y gloria*, 565.

¹⁸ Martínez, *La guerra del Turco*, 36–39.

con funciones de patrulla y caza de naves piratas, estallando una guerra soterrada salpicada de victorias y derrotas: en 1503 Martín Galindo derrotaba a diecinueve fustas berberiscas ante el cabo de Gata; cuatro años más tarde, en 1507, seis galeras de Sicilia eran capturadas por los piratas en aguas de Cerdeña; en 1515 era Luís de Requesens quien, con nueve galeras y otras naves de vela, desarbolaba a una flota de veinticuatro fustas corsarias cerca de Pantelería...

Mientras estas acciones se sucedían en las aguas del Mediterráneo Occidental, en su otro extremo se asistía al irrefrenable crecimiento de un nuevo y terrible poder: el Imperio otomano. La brisa marina nunca había alcanzado las zonas originarias del pueblo turco, en las estepas centroasiáticas, pero tras su irrupción en Anatolia pronto empezaron a fijarse en las áreas costeras y las islas del Mediterráneo y el Mar Negro. En 1341 intentaron un primer ataque frustrado a Creta, aún carentes de flota propia, pero tras barrer en Kosovo a una alianza de búlgaros, serbios y albaneses en 1390 tomaban Galípoli y, con ella, sus importantes astilleros. Hacia 1420 se iniciaban los combates con Venecia por controlar el Egeo y la zona oriental del Mar Interior, e igualmente durante el siglo XV aparecieron las primeras representaciones gráficas de estas luchas. Quizá la más antigua conservada sea una entalladura donde se representa la batalla de Zonchio –actual Navarino, en la costa del Peloponeso– acaecida en 1499. En ella, y como dramática premonición de lo que iba a acontecer en un futuro inmediato, dos naves de San Marcos fueron vencidas por un buque otomano. La escena es de alta calidad y gran detallismo, mostrándose las tres poderosas naves trabadas entre sí en un combate mortal con lanzamientos de piedras y flechas, heridos en el agua, etcétera. (Anónimo: *La batalla de Zonchio*, 1499, xilografía coloreada; The British Museum, Londres, inv. 1932, 0709.1)¹⁹.



Fig.3.3. Anónimo: *La batalla de Zonchio*, 1499, xilografía coloreada; The British Museum, Londres, inv. 1932, 0709.1

¹⁹ Mínguez, *Infierno y gloria*, 190.

Las escasas dudas que podían quedar entre los reinos cristianos acerca de las intenciones otomanas desaparecieron dramáticamente en 1453. El 7 de abril de dicho año el mayor cañón jamás construido, una gigantesca bombardera turca de nueve metros de longitud que tuvo que ser arrastrada por varios cientos de bueyes, abrió fuego contra las imbatidas murallas teodosianas de Constantinopla frente a la puerta de San Romano. Prácticamente sin apoyo internacional, los poco más de siete mil hombres liderados por Giovanni Giustiniani fueron capaces de resistir los asaltos de cien mil guerreros otomanos durante cerca de dos meses. Finalmente, los agotados defensores se vieron sobrepasados por el asalto masivo del 29 de mayo, muriendo en combate el último *basileus*, Constantino XI Paleólogo. Su cabeza fue presentada a Mehmet II, proclamado *Kayser-i-diyar-i Rum*, legítimo emperador romano²⁰. Entre las numerosas consecuencias de la conquista cabe destacar aquí el consiguiente control por parte de los otomanos de los gigantescos astilleros que la antigua capital bizantina poseía, capaces de crear cientos de galeras con las que lanzarse al dominio del Mar Blanco.

A partir de este momento Europa no iba a tener respiro. El 28 de julio de 1480 llegaba ante Otranto, en Apulia (Italia), una flota de ciento cincuenta naves de la que emergieron dieciocho mil combatientes turcos encabezados por Gedik Ahmed Pasha. Tras quince días de asedio, los asaltantes tomaron la fortificada ciudad desatando el Infierno sobre sus habitantes: todos los varones de más de quince años fueron asesinados bestialmente, al tiempo que los niños y las mujeres eran esclavizados. La gente refugiada en la catedral también fue pasada a cuchillo, tras contemplar como el anciano arzobispo Pendinelli era serrado por el medio, mientras que su cabeza era clavada en una estaca para ser paseada por las calles. Tras una semana de terror, aún ochocientos supervivientes fueron asesinados en una colina cercana ante la aterrorizada mirada de sus familias. En 1539 se abriría su proceso de canonización, pasando a conocerse como los «mártires de Otranto» en homenaje a su compromiso con la fe cristiana²¹. Desde Otranto los turcos emprendieron correrías hacia Lecce, Brindisi y Tarento, forzando a los Reyes Católicos a intervenir aportando tropas al Duque de Calabria, quien finalmente lograría liberar la ciudad en 1481.

El mismo año de 1480 una expedición otomana sería contundentemente rechazada por los caballeros sanjuanistas en un intento por tomar la estratégica isla de Rodas, pero esto no significó un freno en las ambiciones expansionistas turcas. Así, en 1500 Bayaceto II lanzaba a sus jenízaros sobre Modón y Corfú, buscando bloquear el estrecho de Otranto y, con ello, asfixiar a Venecia. Gonzalo Fernández de

20 La relevancia histórica de la conquista de Constantinopla ha propiciado la aparición de numerosa literatura, destacando como primer gran estudio el texto de Steven Runciman *The Fall of Constantinople. 1453*. Entre las publicaciones más modernas cabe destacar las ya citadas de Roger Crowley –*Constantinople. The last great siege. 1453*– y David Nicolle –*La caída de Constantinopla*–.

21 Grazio Gianfreda, *I beati 800 martiri di Otranto* (Lecce: Edizioni del Grifo, 2007); Martínez, *La guerra del Turco*, 34–36.

Córdoba –el Gran Capitán– sería el encargado de comandar la flota de setenta navas y ocho mil hombres que, zarpando desde Málaga, abortó el asalto turco dando cierto respiro a la ciudad de la Laguna.

Selim I ampliaría considerablemente el dominio otomano en el Mediterráneo oriental entre 1515 y 1518 tras aplastar a los mamelucos en Marj Dabiq y Al-Raydaniyya y, con ello, incorporar a sus dominios Siria y Egipto. La extensión de su poder sobre las ciudades santas de La Meca y Medina le permitieron titularse *Jadim ul Haremeyn*, «Criado de los Dos Sagrados Lugares Santos», incrementando aún más su prestigio en el mundo islámico. Estas intensas campañas no significaron una menor atención al mar, impulsando una gran reforma modernizadora de las atarazanas de Estambul entre 1513 y 1515. Además de las acciones militares dirigidas desde el *diwan*, el gobierno turco auspició indirectamente acciones piratas en el Egeo buscando poner contra las cuerdas a venecianos y Hospitalarios. Ejemplo paradigmático de este tipo de figuras vinculadas al corso fueron los hermanos Barbarroja, personajes que despertaron tanto terror como admiración entre sus contemporáneos. Francisco López de Gómara, por ejemplo, entendió a Hayreddin como el factor clave que desequilibró la balanza en el Mediterráneo a favor de los turcos en su pulso con Carlos V:

Tienen los turcos una cosa muy grande en que corren a las parejas con los romanos, y que colma la grandeza de su imperio de señorío del mar; de la cual ha sido total causa Barbarroja, de quien en nuestro principal intento hablar; porque aunque los turcos eran poderosos en el archipiélago, desde el mar mayor hasta la Belona tenían a venecianos por vecinos y por enemigos, como aún se los tienen, y tuvieron a los de Rodas, y no sabían pasar el mar Mediterráneo; empero después que Barbarroja huyendo del Emperador rey de España se fue a Constantinopla a servir al gran Turco, se han hecho dueños absolutos de todo el mar de Grecia, y han aprendido a navegar nuestros mares y saquear nuestras tierras y a matar nuestros hombres, y tan señores son desde el estrecho de Gibraltar hasta el faro de Mesina, como desde allí hasta los Dardanelos²².

Sus orígenes familiares son poco claros; al parecer su padre fue de origen albanés, siendo capturado en la infancia para convertirse al Islam y adoptar el nombre de Mohamed. Tras establecerse en Mitilene –Lesbos– para dedicarse a la actividad comercial, se casó con una cautiva española de nombre Catalina con la que tuvo seis hijos, cuatro de ellos varones. El mayor de ellos, Aruj, marchó a Constantinopla enrolándose en la flota del sultán, pero la galera en que servía fue capturada por los sanjuanistas en aguas de Creta. Durante dos años formó parte de la chusma encargada de bogar en una de las navas de los caballeros de Rodas, hasta que logró escapar:

22 Francisco López de Gómara, *Los corsarios Barbarroja* (Madrid: Polifemo, 1989), 34.

Entre los cautivos que tomaron en aquella rota fue Oruch, el cual anduvo dos años al remo con una cadena al pie. En todo este tiempo nunca quiso decir su nombre, temiendo que si lo decía, lo matarían los cristianos porque Oruch quiere decir renegado. Era hombre más bermejo que de otro color: los de la galera en que él andaba por fuerza, como él no quisiese decir su nombre, viéndole de aquel pelo, le comenzaron a llamar Barbarroja: de aquí le quedo el nombre. Pasados dos años después que Oruch fue preso, fue la galera en que estaba aherrojado a tierra de turcos a hacer, como solía, algún robo: allí tuvo un cuchillo con que se cortó el talón del pie donde llevaba la cadena y, cortado, sacóse la cadena y echóse al agua y salió a tierra nadando²³.

Una vez libre fue contratado como marino en una nave y, tras deshacerse de sus propietarios, se hizo con el mando decidiendo lanzarse al corso. Tras convencer a sus hermanos para que se uniesen a él, fijó su nido pirata en la isla de Djerba. Paulatinamente Aruj incrementó su flotilla y fue capaz de llegar a pactos con el rey de Túnez, por lo que sus razias crecieron en atrevimiento asaltando las Baleares y las costas valencianas. Su creciente poder le llevaría a intentar tomar Bugía, fracasando dos veces e incluso perdiendo un brazo además de la vida de su hermano Ishak. En 1516 sí que consiguió, no obstante, una victoria espectacular: la conquista de Argel. Ciudad satélite de España desde 1510, los elevados impuestos y la muerte de Fernando el Católico propiciaron un clima anti-castellano. De forma hábil el corsario aprovechó las disputas internas en la ciudad para pactar con el desbordado reyezuelo local su protección y, en un atrevido golpe de efecto, acabar asesinándolo:

Dicho y hecho: fue Barbarroja a visitar al rey, le halló sólo, le tomó descuidado como a hombre que no temía ni sospechaba tal, y lo mató de presto y luego le cortó la cabeza; los suyos mataron a los del rey que vinieron a las voces y los ruidos, entretanto acudieron a los conjurados que estaban en armas, y apoderáronse de la ciudad. El día siguiente se alzó con todo²⁴.

Un intento de recuperar la plaza por parte de Diego de Vera acabó en fracaso, perdiendo dos mil quinientos hombres. Asegurada su nueva posición en Argel, Aruj fijó en 1518 su nueva presa en el vecino reino de Tremecén, pero los españoles –en colaboración con el soberano Muley Abdallah– lo derrotaron y, tras una precipitada huida, consiguieron darle muerte en un palmeral para exhibir posteriormente su cabeza ensartada en una pica:

Los cristianos [...] alcanzaron al dicho Barba Roja dentro de un bosque, donde pelearon los de a caballo los unos y los otros muy valientemente antes

23 López de Gómara, *Los corsarios*, 38.

24 López de Gómara, *Los corsarios*, 50.

que llegase la gente de pie de los cristianos, los cuales como llegasen tuvieron luego la victoria y toda la gente de a caballo de Barba Roja fue muerta, y los cristianos gozaron de toda la presa, y cortando a Barba Roja la cabeza y la pusieron en una lanza y así la trajeron a la ciudad de Tremecén donde entraron con muy grande alegría de los cristianos y moros²⁵.

La muerte de Oruj no significó ni mucho menos el declinar de los Barbarroja, pues fue inmediatamente relevado por su hermano menor, Hayreddin. Intentando aprovechar la situación Hugo de Moncada y Gonzalo Marino intentaron el rescate de Argel, pero las adversas condiciones climáticas convirtieron su operación en una completa debacle, al perder veintiséis naves y miles de hombres ahogados, convertidos en prisioneros o asesinados entre terribles torturas.

La agresiva política de Barbarroja en la zona no agradaba a gran parte de la nobleza autóctona, consiguiendo el notable local Ben-Alcalde forjar una alianza con los pequeños soberanos de Berbería para expulsar a Hayreddin de Argel. Tomado por sorpresa, se vio forzado a huir a su feudo de Djerba, donde consiguió sumar a su causa a otros corsarios como Sinán «el Judío» o Cachidiablo. Tras reunir un importante ejército pudo recuperar la capital argelina creando un amenazador reino corsario desde el que devastar las costas cristianas. Santa Cruz explica la compleja situación en los siguientes términos:

Traía este Barbarroja grande armada por la mar de fustas y galeras, con la cual corría toda la costa de Barcelona y Valencia y del reino de Granada; por manera que en espacio de diez años tomó más de 10.000 cautivos, y traía por Capitanes de su flota a uno que se decía Cachidiablo y a otro que llamaban el Judío, ambos dos de nación turcos y hombres muy esforzados y venturosos, y tomaron muchas naos de vizcaínos y de italianos y de genoveses y catalanes y valencianos; por manera que era tanto el miedo que de él tenían todos los del mar Mediterráneo que no osaban navegar sino muchas naos juntas, tanto que en todas las Cortes que el Emperador hacía en Castilla y en Aragón siempre era importunado tuviese por bien de mandar armar contra Barbarroja, porque quitaba la contratación del mar y saqueaba los lugares de la costa²⁶.

Pero el salto exponencial en la dinámica bélica dentro del Mar Interior se produciría en la década de 1520. Los combates entre los estados ibéricos e italianos contra las flotillas piratas iba a dar paso a un colosal duelo por dominar el Mediterráneo entre dos grandes imperios de pretensiones universalistas y sus respectivos señores: Carlos V y Solimán el Magnífico. En 1519 el soberano Habsburgo, dominador de

25 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. I, 186.

26 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. II, 162.

importantes territorios en la Península Ibérica, Centroeuropa e Italia sumaba a sus títulos el de Sacro Emperador Romano Germánico, por lo que pasaba a ser –al menos teóricamente– la cabeza visible de la Cristiandad; al año siguiente moría Selim I sucediéndole en el trono de Estambul su hijo Solimán, conocido con el sobrenombre de «el Magnífico» por sus grandes conquistas e inabarcables posesiones. La ambición de ambos emperadores iba a convertir tierra y mar en el escenario de un intenso pulso por el dominio universal. Así, la ocupación por parte de Hugo de Moncada del escondrijo pirata de Djerba no podía ensombrecer la contundente ofensiva en todos los frentes lanzada desde el Cuerno de Oro: tras ocupar Belgrado en 1521, al año siguiente el Sultán fijó su nuevo objetivo en el Mediterráneo, en la isla de Rodas, sede de los caballeros de San Juan del Hospital desde su expulsión de Tierra Santa a principios del siglo XIV.

Tras la conquista de Egipto todo el Mediterráneo oriental era un «mar turco», en el que la aislada isla de Rodas actuaba como un peligroso espolón de la Cristiandad. Los escasos –pero muy bien entrenados y fervorosamente religiosos– caballeros de San Juan del Hospital acechaban continuamente con sus galeras las rutas comerciales y los puertos otomanos del Levante, por lo que Solimán el Magnífico decidió expulsarlos de su blindado enclave en el Dodecaneso. En 1480 Mehmet II había fracasado en un primer intento por tomar la isla, pero ahora iban a volcarse todos los recursos del Imperio otomano en lograrlo; según Santa Cruz

Muy grande fue el deseo que siempre tuvieron los Emperadores de los turcos de tomar al gran Maestre de San Juan la isla de Rodas, porque les parecía que para querer pasar a Italia o a Sicilia o a otra provincia del poniente les era gran obstáculo e inconveniente por no dejar las espaldas seguras por causa de las grandes armadas que de Rodas salían contra ellos haciéndoles muchos males y daños, y a esta causa los turcos llamaban a aquella isla cueva de ladrones²⁷.

Así pues, a finales de junio de 1522 el Gran Maestre Philip de l'Isle Adam pudo contemplar desde los bastiones de la ciudadela de Rodas el inabarcable despliegue de la flota turca, unos cuatrocientos buques de los que brotaron –según las crónicas, probablemente exageradas– más de doscientos mil combatientes. Los sanjuanistas sabían, no obstante, que aquel día tenía que llegar; para ello habían alzado poderosísimas defensas y contaban con un reducido pero altamente preparado contingente de seiscientos caballeros de todas las nacionalidades, además de un cuerpo de cinco mil combatientes locales. La respuesta del Gran Maestre no se haría esperar:

A 26 del mes de Junio vino a la isla de Rodas Pirro bajá, Capitán del gran turco, con una muy poderosa armada de naos, galeras y carracas y otros

²⁷ Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. II, 23.

géneros de navíos que serían por todas más de 450 velas, las cuales como vieron los de la ciudad de Rodas se pusieron todos en armas y sacaron sus banderas y fueron con muy gran esfuerzo al puerto para defender la entrada, no dejando a la continua de tirar de la ciudad mucha artillería que echaban muchas naos al fondo, pero al cabo tomaron puerto los turcos y saltaron luego en tierra y sacaron los tiros de artillería y los barriles de pólvora y todas las otras cosas necesarias de municiones para el sitio y combate de la ciudad²⁸.

Pocos días más tarde llegaba a la isla el mismo Solimán acompañado por nuevos contingentes de jenizaros, dispuesto a contemplar desde primera línea de fuego su incuestionable triunfo. La heroica resistencia de los defensores se prolongaría, no obstante, durante seis meses, incidiendo las crónicas en la dureza de los intensos combates y reiterados asaltos:

Así el gran turco determinó de apresurar la guerra y combatir con gran furia la ciudad, por manera que con la artillería y alcancías de pólvora que echaban hacían gran daño en las casas y mataban muchas personas, y de esta manera los turcos dieron grandes combates a la ciudad días y noches, y los de la ciudad se defendían como valientes hombres atajando las minas que por debajo de tierra les hacían, haciendo huir los que por ellas venían a entrar en la ciudad, y estos hicieron muchas veces, donde morían muchas gentes de ambas partes²⁹.

La ausencia de ayuda internacional, el largo asedio y la escasez de combatientes obligó finalmente a los Hospitalarios a entregar las armas, embarcando los aguerridos caballeros el día de Año Nuevo de 1523 para dejar atrás definitivamente la isla que les había guarecido durante doscientos años. La noticia creó gran impacto en Europa, tanto por el heroísmo de los defensores como por la creciente sensación de irrefrenable amenaza que avanzaba desde un Levante ahora férreamente dominado por los otomanos. No debe extrañar, pues, que el dramático acontecimiento se narrase en numerosas crónicas, algunas de ellas dotadas de ilustraciones. Es el caso, por ejemplo, de la xilografía que ilustra la portada de la relación escrita por Marcus Bongnol y editada por Johann Singriener. La escena se divide en dos secciones, mostrando la parte superior un choque entre contingentes de caballeros fuertemente armados ante un paisaje de suaves lomas; en la inferior los combatientes son infantes con armadura dotados de espadas y lanzas. El armamento occidental y el carácter indeterminado del paisaje no permiten identificar los hechos narrados con un momento concreto del asedio de Rodas, tratándose por lo tanto de una composición genérica de carácter bélico (Anónimo: *Combate entre turcos y caballeros de San Juan, 1523*, xilografía, en Marcus Bongnol:

28 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. II, 24.

29 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. II, 26.

Ain Sendtbrief So der Cantzler von Rodiss mit Name Marx Bongnol ayn Edelman jn Candia zu geschriben hat, neue zeyttung von Rodiss; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 20.T.182). Por su parte, la relación de Jacobus Fontanus cuenta en su portada con una cenefa de gusto anticuario, dotada de figuras alegóricas y guerreros *a l'antica* (Anónimo: *Cenefa con motivos clásicos de temática bélica*, 1528, xilografía, en Jacobus Fontanus: *Von jungster belagerung und eroberung der Statt Rhodis durch den Türcken im Jahr 1522 [...]*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 65.H.49).

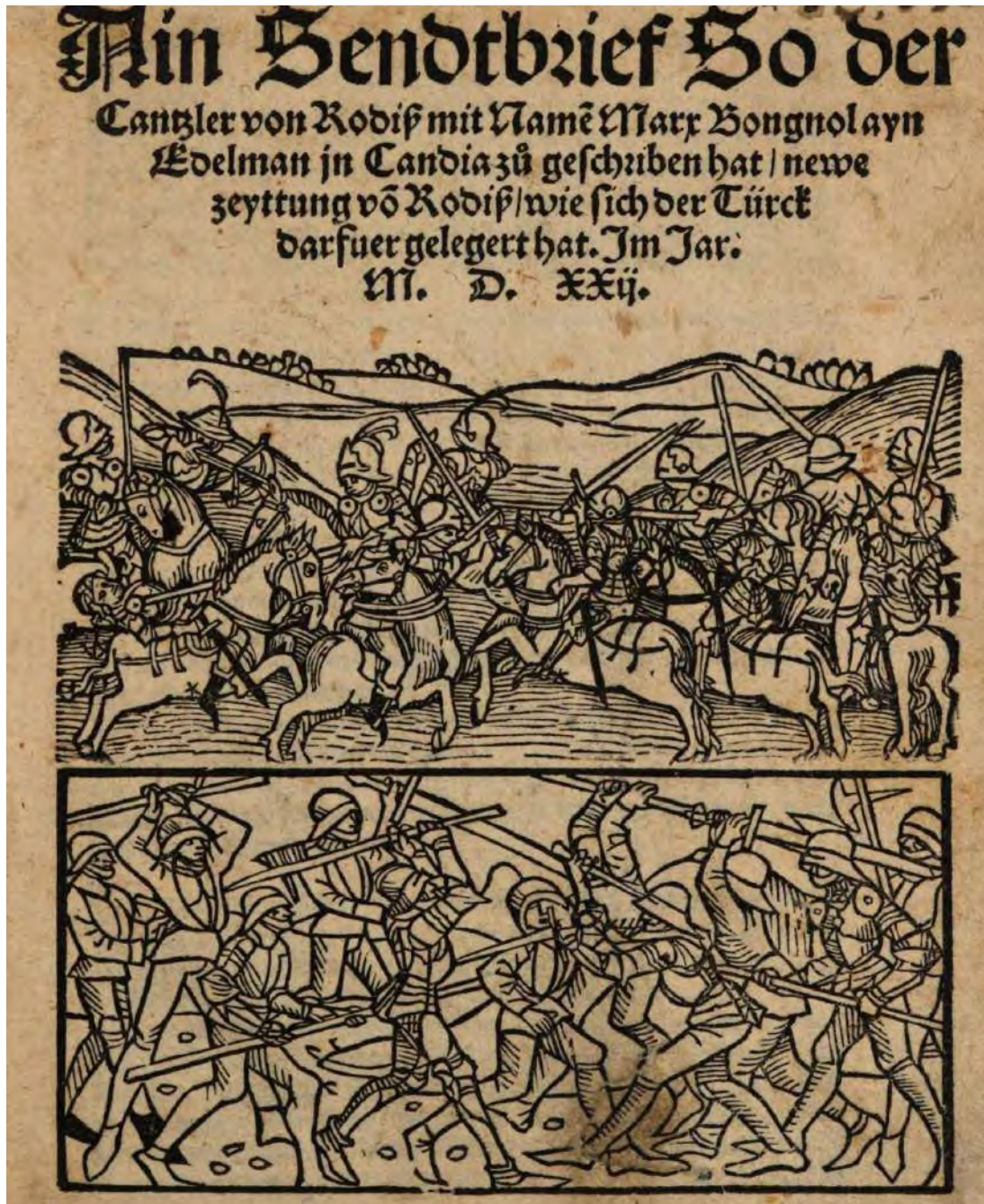


Fig. 3.4. Anónimo: *Combate entre turcos y caballeros de San Juan*, 1523, xilografía, en Marcus Bongnol: *Ain Sendtbrief So der Cantzler von Rodiss mit Name Marx Bongnol ayn Edelman jn Candia zu geschriben hat, neue zeyttung von Rodiss*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 20.T.182.

La gesta protagonizada por los monjes guerreros de Philip de l'Isle Adam pasaría a ocupar una página muy destacada en la historia de la orden militar, dedicándosele largos pasajes en las crónicas que repasaban las hazañas de los sanjuanistas, como la debida a Heinrich Pantaleon publicada en 1581 por Thomas Guarin en Basilea (Heinrich Pantaleon: *Militaris Ordinis Iohannitarium Rhodiorum aut Melitensium equitum*: Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 263897–D). En ella aparece un plano a vista de pájaro de la ciudad–fortaleza de Rodas, representada con tres cinturones concéntricos de murallas y una excelente dársena fuertemente defendida. Igualmente, el capítulo dedicado al ataque otomano de 1522 se acompaña por una convencional escena de combate, formulada como un choque entre piqueros. Entre las xilografías anónimas también aparece un pequeño retrato de perfil de Carlos V, vestido con traje civil pero dotado de atributos de poder como el orbe, el cetro o la corona. No debemos olvidar que fue el soberano Habsburgo quien tras el peregrinar de los hospitalarios supervivientes por Creta, Nápoles y Roma, les cedería ya en 1530 Malta y Trípoli como feudo, a cambio del tributo anual de un halcón de caza. Este gesto no debe ser tomado simplemente como una anecdótica muestra del espíritu caballeresco del Emperador; Carlos V era plenamente consciente del estratégico lugar ocupado por Malta en el estrecho brazo de mar entre Túnez y Sicilia: los aguerridos caballeros sanjuanistas, auténticas máquinas de guerra, serían los guardianes más adecuados para el cerrojo que protegía el Mediterráneo Occidental³⁰.

Solimán el Magnífico iba a descargar su siguiente golpe en el área danubiana, aplastando en 1526 al monarca magiar Luís II en Mohács con la consiguiente integración del territorio húngaro a su imperio. Tras ocupar Belgrado y Buda, la siguiente gran ciudad en su camino hacia el corazón de Europa era Viena, centro de los territorios patrimoniales de los Habsburgo. La «Manzana de oro» de la Casa de Austria sería capaz de resistir el temible embate de 1529, como hemos visto, pero no todas las noticias iban a ser tan tranquilizadoras para Carlos V. El 21 de mayo de dicho año Barbarroja lograba tomar tras varios intentos el Peñón de Argel, islote fortificado en la entrada de dicho puerto que aún permanecía en manos de los españoles; a partir de ese momento nadie iba a controlar la salida de las fustas piratas en sus inesperados asaltos sobre las costas europeas. Y las consecuencias no tardarían en hacerse notar: tras trasladar al Emperador hacia Italia para su coronación en Bolonia, las ocho poderosas galeras de Rodrigo de Portuondo regresaban hacia España cuando, a la altura de Formentera, se lanzó sobre ellas por sorpresa la flotilla corsaria de Cachidiablo. El comandante fue hecho prisionero y sus navíos de combate capturados, sumando un nuevo revés para los intereses imperiales.

30 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*; Canales y Del Rey, *Los halcones del mar*.

La creciente presión combinada de turcos, piratas berberiscos y Francia hacían zozobrar la política carolina destinada a asegurar el dominio sobre el Mediterráneo Occidental, llegando a poner en peligro incluso el dominio sobre Nápoles en 1528. Carlos V necesitaba frenar esta tendencia negativa, y lo haría mediante un importante golpe de efecto: en verano del mismo año el mejor marino de Europa, el genovés Andrea Doria, traicionaba a Francisco I para pasar al servicio de los Habsburgo. Las consecuencias de esta alianza pronto se hicieron evidentes, de forma que ya en 1530 Doria lanzó sus naves sobre Cherchel –Argelia–, aunque sin poder conquistarla. La acción fue representada veinte años más tarde por Hieronymus Cock en una xilografía donde se reconoce la estratégica situación de la ciudad rodeada por mar, sólo accesible desde un estrecho y bien guarnecido tómbolo. Es allí donde el mando imperial ubicaría la mayor parte de tropas y artillería, al tiempo que las galeras del almirante genovés completaban el cerco desde el mar aunque, como ya hemos dicho, la estratégica posición sería capaz de resistir el envite (Hieronymus Cock (impresión) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *El asedio de Cherchell en 1530*, 1550, estampa; Rijksmuseum, Ámsterdam)³¹.

En 1532, ante las noticias de un inminente ataque turco sobre las posesiones de los Habsburgo, Carlos V planteó una doble estrategia: mientras él mismo se pondría al frente de sus hombres para proteger Viena, Andrea Doria debía devastar los dominios otomanos en el Adriático, dando un mazazo sobre la retaguardia enemiga. Así, siguiendo a Cereceda,

*El Príncipe –Andrea Doria, príncipe de Melfi– mandó que se hiciese toda la flota a la vela. La cual flota salió del puerto de Mesina a los diez e ocho andados de Agosto. Era una armada de treinta e nueve galeras y cuarenta naves, en las cuales iban siete carracas y el galeón del Príncipe Andrea Doria y el galeón de Velomo y el galeón de Otranto; entre las carracas iba la carraca de Rodas, y entre las galeras iban las galeras del Papa y las de Rodas*³².

El resultado más destacado de la campaña fue la conquista del enclave de Corón, en el Peloponeso. La hazaña iba a ser representada en un lienzo anónimo conservado en Museo Navale de Génova, donde podemos ver el bombardeo por parte de las galeras junto a las carracas cristianas pegadas a las murallas, desde cuyos castillos los atacantes asaltan las almenas defendidas por los turcos (Anónimo: *La armada de Andrea Doria conquista Corón*, c.1550, óleo sobre lienzo; Museo Navale, Génova).

31 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, im. A123.

32 Cereceda, *Tratado de las campañas*, t. I, 315.



Fig.3.5. Anónimo: *La armada de Andrea Doria conquista Corón*, c.1550, óleo sobre lienzo; Museo Navale, Génova.

Según Santa Cruz la idea había sido del mismo Doria quien, conociendo el carácter inexpugnable de la plaza fuerte, había ordenado «que cada nao tuviese cargo de hacer puentes de madera que fuesen altas para echar desde las naos a las murallas de la ciudad». Y tal como representa el lienzo fue necesario acudir a ellos, de forma que

Viendo el Príncipe que las banderas de los cristianos estaban pegadas a los muros de la ciudad y que no podían entrar por ser cosa casi inexpugnable, conociendo el mucho daño que habían recibido los suyos, con mucha saña

*mandó acostar a los muros del burgo las carracas y naves para que desde las gavias pudiesen tirar a los turcos, porque sobrepujaban el muro y de allí comenzaron a dar gran guerra a los turcos que estaban peleando sobre los muros y en su defensa y a echar los puentes de madera desde las naos a la muralla*³³.

La armada imperial ocuparía también la importante ciudad de Patrás, además de destruir dos fortificaciones en la zona del golfo de Lepanto. Los otomanos intentaron recuperar Corón al año siguiente, pero Andrea Doria fue capaz de socorrerla al frente de cincuenta buques desembarcando el tercio de Rodrigo Machicao para reforzar la guarnición. Finalmente, no obstante, la plaza fue evacuada en 1534.

Las noticias de la impune correría protagonizada por las galeras al servicio de Carlos V preocuparon sobremanera a Solimán el Magnífico; de hecho, Santa Cruz consideró esta acción como determinante para la retirada de los jenizaros del frente danubiano en 1532, al ver peligrar la misma Estambul:

*La nueva de la tomada de Corón por los cristianos la vino a saber el gran turco estando sobre la villa de Hincó, a doce leguas de Viena, y quieren decir que ésta fue la principal causa de su retirada a Constantinopla, porque le informaron de la grande armada que llevaba Andrea Doria, pensando que podía ir a la ciudad y tomársela*³⁴.

Dada la situación, el Sultán iba a apostar por una decisión muy similar a la tomada anteriormente por su gran enemigo Carlos V: buscar al mejor marino posible para comandar su flota. Y el elegido no podía ser nadie más que Hayreddin Barbarroja. De esta forma, el 17 de agosto de 1533 la armada del ambicioso corsario, integrada por siete galeras y once fustas y galeotas, alzaba anclas en Argel con destino a Estambul. Durante el trayecto asaltó las costas de Cerdeña y la isla de Elba, además de tomar trece naos genovesas encaminadas a cargar trigo siciliano. Finalmente el 29 de noviembre los navíos realizaban una entrada triunfal en la capital otomana, «con grandísima pompa, por mucho orden y concierto, haciendo muchas salvas con tanta artillería que atronaba la gente, con tanta música y fiesta que embelesaba la ciudad»³⁵. Para convencer al Sultán de las bodegas de los buques se descargaron numerosas ofrendas: doscientas doncellas portadoras de vasos con metales preciosos, esclavos, camellos cargados con sedas, animales exóticos y fieras africanas...³⁶ Satisfecho, Solimán el Magnífico lo nombró almirante –*Kapudan*– de la flota y gobernador del norte de África y las islas del Mediterráneo; igualmente iba a asignarle una poderosísima flota de más de ochenta naves impulsada por ocho mil

33 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 144–145.

34 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 147.

35 López de Gómara, *Los corsarios*, 93.

36 Martínez, *La guerra del Turco*, 84.

esclavos griegos, diez mil combatientes y gran cantidad de dinero con un objetivo claro: minar el poder de Carlos V. Y la dureza del golpe no tardó en hacerse esperar cuando, tras cruzar el estrecho de Mesina, devastó las costas del sur de Italia a sangre y fuego:

Pasado Barbarroja el estrecho de Faro se afirmó en la punta o cabo llamado Peloro, y echó áncoras al par del castillo de Foro y quemó dos naves que allí halló surtas, en las cuales habían venido de Palermo a Mesina tres banderas de infantería española; y habiendo estado allí Barbarroja medio día quemando el solar de la torre, alzando áncoras se fue a Calabria, costeano la costa hasta Santonochito, que es villa de 600 casas, a la cual puso a fuego y sangre, y de allí fue a Atrar, que es una villa donde quemó seis galeras que en ella se hacía por mandado del Virrey de Nápoles, y llévose todos los remos que estaban hechos para ellas; y hecho esto se fue costeano la costa hasta llegar a Nola y a Castellón, dos villas vecinas a Gaeta, y en ellas estuvo algunos días, y de aquí entraron por la tierra adentro hasta la villa de Fundi, sin ser sentidos, y la tomaron, y mataron y cautivaron mucha gente, y se escapó la señora de la villa, yendo ella y sus doncellas a pié por partes muy ásperas hasta una villa que estaba de allí a cinco millas³⁷.

López de Gómara explica de forma hiperbólica como «no dejó, en fin, en toda la costa de Calabria cosa que no abrasase», y resume la brutal correría afirmando que:

Cosa fue de mucha compasión y de grandísimo mal las muchas quemas, muertes, robos y destrozos que Barbarroja hizo desde que pasó el Faro de Mesina hasta Asprolongo; aunque queramos decir cuántos y cuan grandes daños se hicieron aquella jornada, no lo sufre la lástima; solamente diremos que era tan grande la presa que no tenían los turcos en que llevar los cautivos, y tantas riquezas como habían tomado en esta presa: fuese con grande alegría del mal que dejaba hecho en Italia³⁸.

La misma Roma parecía amenazada, ya que según Gonzalo de Illescas «fue grandísima la turbación que se sintió en la ciudad, porque cierto ella estaba tan sola y desapercibida, que si por malos de pecados a Barbarroja le viniera gana de probar ventura, tiénese por muy cierto que pudiera saquear a Roma»³⁹. Pero mientras la Curia papal contenía la respiración ante el inminente ataque, las galeras de Barbarroja enfilaban sus espolones hacia un nuevo objetivo: Túnez.

37 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 202.

38 López de Gómara, *Los corsarios*, 95–96

39 Gonzalo de Illescas, *Jornada de Carlos V a Túnez* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1946), 2.

3.1.3. LA CONQUISTA DE TÚNEZ POR CARLOS V

La situación en la ciudad norteafricana era similar a la de un polvorín a punto de estallar; en ella se había hecho con el poder de forma sanguinaria Mulay Hassan, uno de los veintitrés hijos del anciano rey Abd Allah Muhammad. Tras confabularse con la reina Lentigesia, su madre, envenenó al soberano para después acabar con el resto de sus hermanos. El golpe de estado devino en baño de sangre al extenderse la matanza a familiares, consejeros y círculo del anterior monarca, al punto de que los hastiados súbditos iniciaron negociaciones secretas con Barbarroja y los turcos. El astuto corsario jugó hábilmente sus cartas y, haciendo creer que con él llegaba el hermano del rey –el deseado Mulay Arraxid–, consiguió que se le abrieran sin prácticamente oposición las puertas de la ciudad y del inexpugnable enclave defensivo de La Goleta. Así, mientras el depuesto soberano hafside se refugiaba en Constantina, el 16 de agosto de 1534 Barbarroja entraba en Túnez con más de trece mil hombres mientras treintaiséis naves de guerra guardaban el estratégico puerto. El pueblo tunecino acabaría conociendo el engaño intentando rebelarse, pero la contundente respuesta de las disciplinadas tropas turcas –entre las que destacaban un importante contingente de arcabuceros españoles renegados– acabaría dominando la situación, para asegurar con ello el dominio de Barbarroja sobre la plaza.

Posteriormente se fueron rindiendo gran parte de las ciudades y reinos cercanos, como Bizerta, Sussa, Monastir, Mahdia o Djerba; podemos afirmar, por tanto, que Barbarroja creó un auténtico estado corsario a partir del eje Argel–Túnez, con importantes enclaves satélites y la protección de Estambul; el peligro que amenazaba ahora las costas cristianas se había redoblado, por lo que resultaba cada vez más necesaria una contundente respuesta imperial⁴⁰. El cronista López de Gómara define muy bien la situación creada:

Como la tierra supo que Túnez le había alzado por señor, se le entregó toda. Tras esto vinieron a darle obediencia todos los corsarios turcos y moros que estaban por allí cerca, con ochenta fustas y galeotas y más, por manera que estaba Barbarroja con la mayor armada que tenía Príncipe ni Rey, y era señor de todo el mar. Señoreaba también desde Trípoli hasta Orán, sin haber casi nadie ajeno en medio, que son siete reinos, aunque pequeños según el uso y costumbre que tienen en esto los moros y alárabes de Berbería, todos ganados por su lanza e industria. Ponía temor a toda España, a toda Italia con todas las islas que hay en el mar Mediterráneo que están debajo del señorío del Emperador don Carlos⁴¹.

40 Alfredo Alvar, «Los mediterráneos de Carlos V y la empresa de Túnez», en Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*, 201; Martínez, *La guerra del Turco*, 85–86; Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 108–109.

41 López de Gómara, *Los corsarios*, 97–98.

La mala nueva de la caída del reino satélite norteafricano llegó a la corte imperial a finales de agosto, cuando Carlos V estaba en Palencia. Y la reacción del soberano Habsburgo no pudo ser más fulminante: de forma inmediata escribió a los embajadores imperiales, informando de los preparativos para una gran operación que se concretizaría en una contraofensiva sobre Túnez. Así se dirigía, por ejemplo, a su representante en Venecia Lope de Soria en carta fechada el 4 de septiembre de 1534, informándole de su preocupación ante la andanada otomana y de la necesidad de replicar militarmente mediante una Europa unida:

Para remedio dello no dexamos, por nuestra parte, de proueher todo lo que podemos, porque demás de lo que tenemos prouehido, prouehemos que se junten todas nuestras galeras, para hazer la resistencia y escusar los daños que en la Christiandad podría hazer, con lo que más paresciere necesario. Al príncipe Andrea Doria hembiamos a mandar la Visorey de Nápoles y Sicilia, para que en aquellos Reynos se hagan todas las más galeras que ser pueda, y en éstos prohueamos que se hagan y armen con diligencia hasta XX en Barcelona y Tortosa y se de orden cómo se hagan todas las que más se pudieren, y asimismo galeones y navios gruessos, y se adereçen las prouisiones y otras cosas necessarias para que a la primavera se pueda hazer una armada gruesa para resistir a la de los enemigos y ofenderla y echarla de los mares de la Cristiandad, y no faltaremos por nuestra parte hazer todo lo que para este efecto conuinere. Y a su Sd. Y al sacro Colegio de los Cardenales y a las Repúblicas de Genoua, Florencia, Luta y Sena escribimos que allí, por lo que toca al bien de la Cristiandad generalmente y a la conservación de sus propias tierras, ayuden para el dicho efecto, cada huno por su parte, con algun número de galeras⁴².

Desde luego, había importantes razones que forzaban a Carlos V a lanzarse a la acción. A nivel económico era necesario cortar de raíz la sangría de recursos comerciales y humanos que las continuas *razias* berberiscas producían sobre las costas italianas y españolas, espoleadas cada vez más desde Estambul. Geoestratégicamente el dominio de Túnez resultaba clave, especialmente tras la caída de Rodas y el total control otomano del Mediterráneo oriental. El monarca, muy hábilmente, había cedido Malta y Trípoli a los caballeros Hospitalarios, cuerpo de elite capaz de generar una cadena de defensas entre Italia y las costas de Berbería con que detener a las galeras turcas. Pero Túnez se situaba a las espaldas de este cinturón de seguridad, distando apenas ciento cuarenta y cinco kilómetros de Sicilia; conservarla resultaba, pues, fundamental. También eran importantes los factores políticos y de prestigio para un Carlos V recién coronado en Bolonia, deseoso de mostrarse como el brazo armado de la Cristiandad, como el líder cruzado capaz de aglutinar a la fracturada

42 Fernández, *Corpus documental de Carlos V*, t. I, 405.

Europa frente al enemigo común infiel. A estos valores había que sumar otro tan propio del nuevo pensamiento humanista como el del prestigio personal⁴³. El mismo Carlos V expuso estas razones en una carta escrita el 9 de mayo al Marqués de Cañete, virrey de Navarra: «Para tal empresa, ha importado aquella tanto como importa al servicio de Dios Nuestro Señor, ya a la defensión y beneficio común de la república cristiana y particularmente de nuestros reinos; y a nuestra reputación ha parecido conveniente y he determinado embarcarme»⁴⁴.

La mejor exposición de las justificaciones cesáreas para arremeter contra Barbarroja la ofrece el secretario Antoine Perrenin, responsable de redactar los informes oficiales de la campaña junto al español Francisco de los Cobos; la visión de la campaña emitida por los círculos imperiales insistía en la obligación de actuar por parte de un Carlos V «que siempre sobre todas las cosas ha deseado y procurado el bien y reposo y tranquilidad y defensa y seguridad de la Cristiandad». Las acciones turcas y corsarias habían superado cualquier límite admisible, enumerando una serie de razones que llevaban al Emperador a desplegar todo su poder en el norte de África:

Viendo y considerando con gran pesar los grandes males y crueldades y tiranías que el infiel y enemigo Barbarroja, nombrado Carindibasa, había hecho en la Cristiandad, mayormente en las fronteras y puertos de los Reinos y tierras marítimas de su Majestad, habiendo prendido muchos cristianos, hombres y mujeres y niños y llevados detenidos esclavos y cautivos. Teniendo el dicho Barbarroja la armada del mar del Turco, de que él era Capitán General, con la cual con cerca de trescientas velas, así galeras, fustas y bergantines, como otros navíos de mar bien proveídos de gente de guerra, artillerías y municiones, se había partido de Constantinopla y venido al reino de Berbería. Y había tomado la fortaleza del puerto de La Goleta de Túnez, y asimismo la ciudad y los puertos de África, de Bona y de Bizerta, fronteras del dicho reino de Berbería cercanos de los dichos reinos y tierras marítimas del Emperador, mayormente de las islas de Sicilia, Cerdeña, Mallorca y Menorca. Habiendo asimismo echado el rey de Túnez del Reino con intención de ocupar y tener todo el Reino y se fortificar y engrandecer y se meter adentro y crecer y aumentar su armada de Mar que estaba en La Goleta para la primera oportunidad del tiempo tornar contra la Cristiandad y la molestar y agravar y hacer daño en cuanto pudiese»⁴⁵.

Además de aquellos tópicos más comunes para justificar la acción bélica —reciente poder berberisco, peligro para la Cristiandad...—, Perrenin refiere a una de

43 Fernández, *Carlos V. El César*, 488; Kohler, *Carlos V 1500–1558*, 254–255; Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 107.

44 Sandoval, *Historia del emperador*, 79–80.

45 Antoine Perrenin, *Jornada de Túnez*, en González y De Bunes, *Tunez 1535. Voces*, 59.

las cuestiones más peliagudas de la operación: su carácter como campaña de reposición de un monarca destronado, infiel pero aliado necesario. Esta realidad pragmática, fruto de los intereses geoestratégicos de los Habsburgo en el Mediterráneo, se enmascararía – como veremos –, con una retórica oficial de Cruzada frente al común enemigo musulmán. Para lograrlo fue fundamental la hábil dirección desde la Corte de la producción artística y literaria generada, sin duda rasgo fundamental de la *Jornada tunecina*.

Como afirmó Karl Brandi en su fundamental biografía de Carlos V, la empresa norteafricana fue un asunto personal del Emperador tanto como cuestión de estado y cruzada religiosa⁴⁶. Y es que efectivamente el soberano Habsburgo se comprometió de forma clara con la campaña militar, tomando parte activa en todos los preparativos. Para ello iban a desplegarse intensas negociaciones en todos los frentes; mientras Fernando I firmaba la paz hasta 1536 con Zapolya y los otomanos en Hungría, la diplomacia carolina alcanzaba igualmente una tregua con la Francia de Francisco I –quien, no obstante, seguiría acercándose a Solimán el Magnífico–. Pero no sólo era necesario cubrirse las espaldas ante los enemigos, también resultaba clave conseguir más apoyos y refuerzos: Portugal, Génova y otros pequeños estados italianos, los caballeros de San Juan de Malta y el mismo papa Pablo III, con seis galeras, reforzaron el proyecto imperial. Además del apoyo militar que estos gobiernos pudiesen prestar, su aporte era vital para mostrar la acción como una campaña paneuropea donde toda la Cristiandad se uniese bajo la legítima dirección cesárea. En este sentido la *Empresa* de Túnez representa el momento en que más cerca estuvo de cumplirse el sueño carolino de una Europa unida y liderada por él mismo, con el objetivo colectivo de hacer frente al amenazante enemigo infiel; y es que, más allá de los intereses pragmáticos de la nueva política de raíz maquiavélica, Carlos V se había formado bajo los principios caballerescos y erasmistas, por lo que la idea de Cruzada siempre estuvo presente en su ideario. Así, en una carta escrita ya desde Barcelona el 10 de mayo de 1535, el soberano Habsburgo insiste al embajador Lope de Soria en que presione al Dux veneciano para que sumara su flota a la de la gran coalición, dados «los buenos efectos que juntas podrían hazer en servicio de Nuestro Señor y beneficio de la Cristiandad», e incluso refiere a la idea flotante en el ambiente de cumplir con el anhelo por recuperar Constantinopla, aunque el realista Andrea Doria le despertaría de dicho sueño: «También hos hazemos saber que su Santidad nos hembió a Micer Jerónimo Veraldo, mostrando que desea que en este tiempo se hiziesse la empresa de Constantinópoli, dando las causas que le parece que hay para facilitarla»⁴⁷.

Dentro de sus dominios el Emperador también tuvo que fajarse buscando apoyos; los territorios de la Corona de Aragón estaban a favor dada la amenaza que se cernía sobre su frente marítimo, pero Castilla fue más reacia. Importantes consejeros

46 Brandi, *Kaiser Karl V*.

47 Fernández, *Corpus documental de Carlos V*, t. I, 424.

como Cobos o el cardenal Tavera eran contrarios a que Carlos V abandonase de nuevo la península, y las principales ciudades entendían que el principal objetivo debía ser Argel. Tras duras negociaciones, finalmente se consiguió un subsidio de doscientos mil ducados de las Cortes convocadas en Madrid. Para complementar el esfuerzo económico fue necesario echar mano también de las remesas de oro americano, unos ochocientos mil ducados provenientes del «quinto» real y de otros fondos privados, incluyendo el tesoro inca de Atahualpa, produciéndose el primer «secuestro» de oro tan frecuente después, como estudiaron Ramón de Carande y Hamilton⁴⁸. Por lo que respecta al resto de feudos habsbúrgicos, la Dieta alemana se negó a colaborar –siempre reacia al refuerzo del poder imperial– al no ser una campaña en el área danubiana. La ayuda contra el Turco –*Türkenhilfen*– sólo podía destinarse para la defensa de los territorios germanos, y nunca como fondos para ofensivas; sí que se hicieron, en cambio, levadas de lansquenets, aproximadamente unos ocho mil bajo la dirección de Maximilian von Eberstein, comandante suabo cuya familia tradicionalmente servía a la Casa de Austria⁴⁹. A nivel militar el resto de dominios de Carlos V sí que colaboraron activamente, de forma que se sumarían guerreros y embarcaciones en Castilla y los virreinos italianos⁵⁰.

Así pues, el 1 de marzo de 1535 Carlos V encomendaba la regencia a la emperatriz María de Portugal y, tras dictar testamento, ensillaba en dirección a Barcelona al día siguiente. En el documento del poder general otorgado a su esposa, el César advierte por primera vez de la posibilidad de embarcarse personalmente hacia la aventura norteafricana, intención que aún no había desvelado públicamente:

Considerando la importancia desta empresa, y lo que en ella va a toda la Cristiandad y principalmente a nuestros Reinos y Estados, autoridad y reputación, aunque por el gran amor que tenemos a estos nuestros Reinos y a los naturales dellos, por su grandeza, nobleza y fidelidad y por el entrañable amor que nos tienen, sienta la soledad que es razón de partirnos dellos, he determinado de ir a la ciudad de Barcelona, así para acabar de expedir y poner en orden la dicha armada, como para darla favor y esforzarla y estar más cerca y poder mejor mirar, proveer y hacer desde allí, según las empresas que los enemigos querrán y podrían hacer, lo que conviniere al bien, defensión, seguridad y reposo de nuestros Reinos y de la Cristiandad y para obviar a los inconvenientes y dagnos que de otra manera podrían subceder y de embarcarme, si viere ser necesario para estos efectos, o otros que se podrían ofrescer⁵¹.

48 Carande, *Carlos V y sus banqueros*; Earl J. Hamilton, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501–1650* (Barcelona: Ariel, 1975).

49 Rubén González, «La aportación centroeuropea a una empresa mediterránea», en González y De Bunes, *Túnez 1535. Voces*, 33–39.

50 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*, 202–210; Fernández, *Carlos V. El César*, 491–496; Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 110–112.

51 Fernández, *EL imperio de Carlos V*, 410

Tras llegar a Barcelona el sábado 3 de abril, el Emperador siguió dirigiendo los preparativos y la concentración de la gran armada que debía permitirle cruzar el mar. Paulatinamente fueron llegando las galeras genovesas de Andrea Doria; los setenta bajeles originarios de Flandes; y las carabelas y buques de guerra portugueses, dirigidas personalmente por el infante don Luís de Portugal desde el poderoso galeón *Sao Joao Baptista* –conocido como *Botafogo* por el tremendo poder de fuego que le otorgaban sus trescientos sesenta y seis cañones de bronce—. A este contingente naval se sumaron, además, las galeras papales y las naves de combate aportados por los caballeros Hospitalarios, encabezadas por la gigantesca carraca *Santa Ana*. La expedición levó anclas el 31 de mayo, deteniéndose en las Baleares por el mal tiempo para, finalmente, llegar al puerto sardo de Cagliari; allí se unieron a la flota imperial más velas y contingentes militares italianos, españoles y germanos bajo la dirección del Marqués del Vasto ⁵².

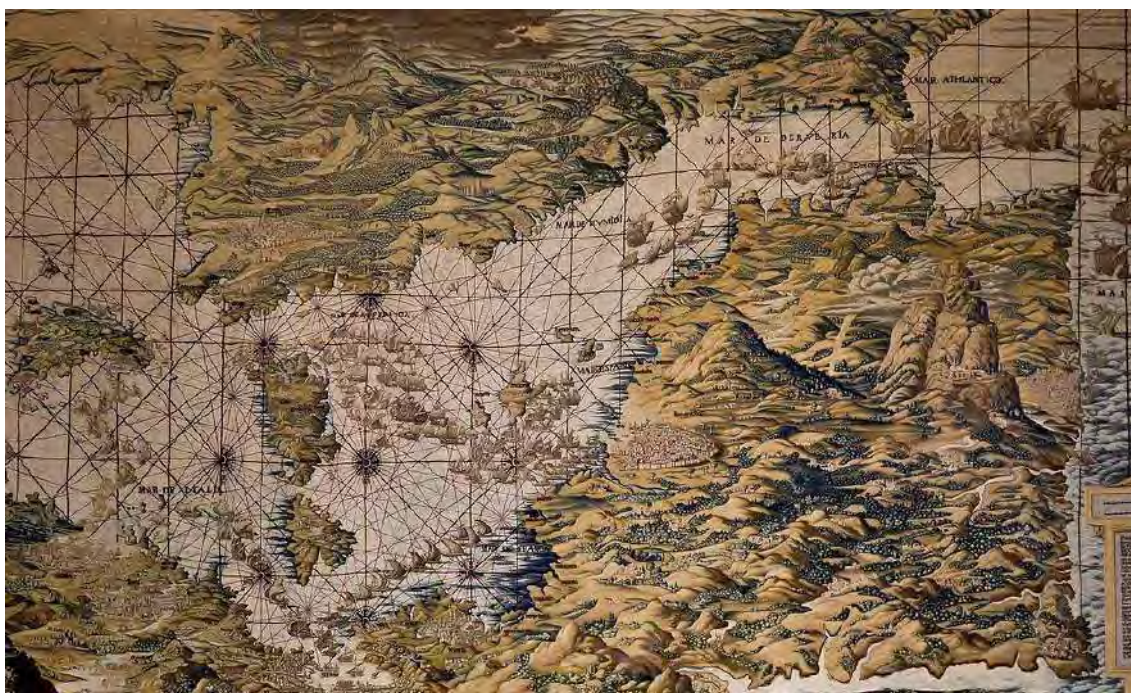


Fig.3.6. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): «El mapa» o Vista cartográfica, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv.–Nr. A230–6289, S.13/1 (detalle)

Las cifras del ejército finalmente reunido son realmente impresionantes. La fuerza de ataque estaba integrada por cerca de treinta mil infantes y dos mil caballeros, originarios de todos los dominios del soberano Habsburgo: más de diez mil infantes y dos mil jinetes españoles, entre cinco y ocho mil italianos, dos mil portugueses, ocho mil alemanes y otros contingentes menores flamencos y albaneses. Sumando a dicho contingente los nobles, aventureros, tripulaciones... probablemente el total embarcado

⁵² De Foronda, *Estancias y viajes*; Martínez, *La guerra del Turco*, 87–88; Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 110–112.

se acercaría a los sesenta mil hombres. A su frente aparecían, además, los mejores generales y marinos al servicio de la causa carolina, como Andrea Doria y su sobrino Antonio María, don Álvaro de Bazán, el Marqués de Mondéjar, Alonso de Saldaña, el Marqués del Vasto –principal comandante de las tropas terrestres–, Fernando Ruíz de Alarcón, el Príncipe de Bisignano, Maximilian von Eberstein, Ferrante Gonzaga, o el Gran Duque de Alba, aún poco curtido en el campo de batalla. Por su parte, la armada superaba con mucho las trescientas naves, entre las que destacaban un centenar de buques a remo –cerca de ochenta galeras, más unidades menores como galeotas y fustas–; así como galeones y carracas de combate. Junto estos barcos de guerra navegaron un importante número de transportes, fundamentalmente naos, urcas, carabelas y otros tipos de embarcaciones: el resultado fue, probablemente, la mayor armada nunca reunida hasta el momento. Así la describía el mismo Carlos V en carta dirigida a Isabel de Portugal, con fecha de 12 de junio y escrita en Cagliari, a bordo de la galera capitana:

Y el jueves siguiente, diez de presente, siendo ya passados todos los nauíos de la armada con algunas de las galeras que también hauían quedado con ellos, vine a surgir en el golfo de Callar, a donde hallé surtas las naos de la dicha nuestra armada y assymismo las galeras, galeones, carracas, naos y otras fustas quel Marqués del Gasto lleuó de Génoua, con la infantería alemana e italiana y las que estauan adereçadas y armadas en Nápoles y Seçilia con la infantería española que en ellos hauía y las prouisiones que se hauían hecho, que hauía cinco o seys días que eran llegadas; con las quales vinieron las tres galeras de Su Santidad, con otras tres que armó en Génoua y las quatro de la Religión, de manera que son por todas las galeras que aquí se hallan setenta y cinco, y haurá hasta otras treynta galeotas, vergantines y fustas de remos y los nauíos serán cerca de trezientos con las carabelas, galeón y naos del Sereníssimo rey de Portugal, nuestro hermano, entre los que hay diez o doce galeones muy bien armados y artillados y oras carracas y naos gruessas también en horden⁵³.

Concedor Carlos V, gracias a sus espías y los informes facilitados por Francia de las gestiones abiertas, Barbarroja se preparó para la tormenta que se avecinaba. Para ello utilizó a más de nueve mil cautivos con la finalidad de reforzar el litoral y los accesos a Túnez, fundamentalmente el enclave defensivo de La Goleta. Por lo que tocaba a sus galeras, envió varias de ellas –colmadas de riquezas– hacia la seguridad de Argel y Bona, mientras que varaba el resto en la playa de La Goleta bajo la seguridad de sus bastiones. Paulatinamente el almirante corsario fue capaz de crear un importante contingente armado, cuyo principal nervio eran los ocho mil

53 Fernández, *El imperio de Carlos V*, 426.

jenízaros y guerreros turcos; su ejército se complementaba con otros catorce mil combatientes locales dotados de armas ligeras –lanzas, arcos– y ocho mil jinetes alárabes armados con lanzas jinetas, arcos y ballestillas⁵⁴.

Así pues, el 14 de julio, a las 9 horas, la flota imperial alzaba las anclas de la rada de Cagliari con destino a Túnez, hacia una campaña de resultado incierto por lo que, en la misiva anteriormente citada, el Emperador se encomendaba a Dios: «y parto luego con ayuda de Nuestro Señor para seguir mi viaje a Túnez y con su fauor executar y hazer lo que más viere conuenir contre el enemigo;[...] Confio en Nuestro Señor que la empresa tendrá el fin que a su seruicio, a la seguridad y reposo de nuestros Reynos y al bien de la Christiandad conuiene»⁵⁵.



Fig.3.7. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El desembarco en La Goleta*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv.–Nr. A225–10762, S.13/3 (detalle)

El desarrollo en profundidad de la acción bélica lo estudiaremos más adelante, en relación con la mejor crónica posible del acontecimiento; los ya citados tapices de *La conquista de Túnez*. Conviene, no obstante, resumir aquí los aspectos más destacados de la campaña. Al amanecer del 16 de junio se produjo el desembarco de la armada en las playas tunecinas, cerca de la antigua Cartago, ocupando distintos enclaves defensivos. El primer objetivo imperial fue tomar La Goleta, bastión fuertemente armado y ubicado estratégicamente sobre el estrecho canal capaz de unir el mar con el Estaño, la gran albufera natural que cumplía las funciones de

54 Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 113–114.

55 Fernández, *El imperio de Carlos V*, 426.

puerto de Túnez; se trataba de la llave, por tanto, de todo el entramado defensivo de la ciudad. Tras varios días de preparativos e innumerables *razias* y escaramuzas, finalmente el 14 de julio la fortaleza era bombardeada por mar y tierra, tomando al asalto las tropas imperiales sus castigados muros.

Una vez dominada La Goleta, el ejército de Carlos V marchó hacia Túnez bajo el terrible sol del verano norteafricano. Barbarroja, conocedor del calor y la sed que sufrían las tropas cesáreas en los arenales tunecinos, preparó su resistencia en el oasis de Casebe, confiando en que la presencia de pozos desestabilizase el orden de marcha imperial. A pesar de su ataque sorpresa las tropas de Carlos V mantuvieron la disciplina, derrotando finalmente a los jenízaros; al mismo tiempo, los cautivos cristianos de la alcazaba de Túnez se rebelaron para tomar la ciudadela, doble golpe que forzó a Barbarroja a huir hacia la seguridad del puerto de Bona. Tras permitir el saqueo de Túnez por sus tropas, el Emperador firmó un tratado de paz y colaboración con el repuesto rey Mulay Hassan. Una vez asegurado el triunfo, la flota cesárea volvió a mediados de agosto a Sicilia, tomando Carlos V tierra en la ciudad siciliana de Trapani para emprender a continuación un largo recorrido celebrativo por toda Italia⁵⁶.



Fig.3.8. Jan Cornelisz Vermeyen: *Escaramuzas en torno a La Goleta*, 1546–1550, cartón para tapiz; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 2040 (detalle).

Los efectos reales de la campaña fueron escasos: Barbarroja huyó, Argel iba a seguir creciendo como enclave corsario, y la política de «presidios» –puntos fuertes aislados con guarnición en la costa africana– nunca resultaría eficaz. Tras la toma de Túnez el inmediato saqueo de Mahón por parte de las galeras berberiscas no fue más que un primer aviso de lo que iba a suceder, perpetuándose la acción pirata sobre las costas del Levante español y el sur de Italia⁵⁷. Esta cruda realidad no sería inconveniente para que, desde la Corte de los Austrias, se favoreciera el desarrollo de una amplia actividad propagandística, destinado a loar al Emperador y su triunfo.

56 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*, 206–220; Fernández, *Carlos V. El César*, 502–513; Laborda, *En guerra con los berberiscos*, 92–99; Martínez, *La guerra del Turco*, 87–90.

57 Bravo, «Túnez y el sistema de presidios».

Como ya hemos visto, Horn y González hablan de un auténtico programa persuasivo dirigido por Ávila y Zúñiga y Guillaume de Mâle, bajo la directa supervisión de Carlos V⁵⁸. De Bunes también ha planteado recientemente la existencia de una versión oficial y dirigida de los hechos acaecidos en Túnez; ésta se apoyaría textualmente en las relaciones escritas desde la primera línea de batalla por los secretarios imperiales Francisco de los Cobos y Antoine Perrenin, y visualmente en los encargos artísticos controlados por María de Hungría⁵⁹, entre otros.

En nuestra opinión –y siguiendo a Checa⁶⁰, resulta evidente el interés real de los círculos habsbúrgicos por aprovechar el triunfo bélico como vía para consagrar la figura y el liderazgo europeo de Carlos V. El medio para lograrlo sería la gestación de un entramado artístico y literario amplio –relaciones, crónicas, entradas triunfales, estampas, armas y joyería, frescos, tapices–, pero unido por el denominador común del clasicismo. Los próximos capítulos vamos a dedicarlos, precisamente, a estudiar este rico conjunto capaz de generar una retórica favorable a los intereses de Carlos V y su proyecto imperial.

3.2. LA PARTIDA DE UN CÉSAR: DE BARCELONA A CAGLIARI

Durante los últimos años la historiografía artística ha dedicado especial atención al estudio de las fiestas, ceremonias y, en general, al conjunto de manifestaciones culturales que denominamos convencionalmente como «arte efímero», desde los análisis de Jean Jacquot o Roy Strong a la reciente serie *Triunfos Barrocos* de la Universitat Jaume I⁶¹. El origen de la fiesta pública moderna se sitúa en las pequeñas cortes humanistas del Quattrocento italiano, apoyándose en la tradición clásica, los modelos medievales y el nuevo lenguaje formal e iconográfico del Renacimiento. Los estados autoritarios del siglo XVI entendieron a la perfección las posibilidades legitimadoras que estos ceremoniales ofrecían, transformando las ciudades en un inmenso teatro áulico donde todas las artes se integraban al servicio de la ideología del poder. La Casa de Austria fue responsable fundamental en su impulso, ya que las vastas dimensiones de su imperio y sus pretensiones universalistas forzaron a utilizar todos los instrumentos a su alcance para asegurar su dominio: la eficaz administración, la fuerza de un ejército profesional, o la hibridación con las élites locales se complementaron con un potente aparato de propaganda. En este sentido las artes resultaron fundamentales, revelándose la fiesta pública –donde se integraban todas ellas– como el medio más

58 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*; González, «Pinturas tejidas».

59 Miguel Ángel de Bunes, «La conquista de Túnez por los cronistas españoles», en González y De Bunes, *Túnez 1535, Voces*, 9–28.

60 Checa, *Carlos V y la imagen del héroe*; Checa, *Carlos V. La imagen del poder*.

61 Para el conocimiento de estos estudios remitimos al amplio y fundamental estado de la cuestión publicado por Fernando Checa bajo el título «Fiestas imperiales. Una reflexión historiográfica», en Rodríguez y Mínguez, *Visiones de un imperio en fiesta*, 61–92.

eficaz desde el punto de vista de la persuasión, la transmisión de valores ideológicos y la fijación de fidelidades en favor de la causa habsbúrgica⁶².

El reinado de Carlos V ocupa un papel determinante para la eclosión definitiva de este tipo de artefactos culturales celebrativos, con tres momentos cenitales: la coronación imperial en Bolonia –1530–, las cabalgatas triunfales vinculadas a la *Empresa* de Túnez –1535–1536– y las fiestas en el palacio de Binche patrocinadas por María de Hungría en el marco del *Felicísimo Viaje* del príncipe Felipe –1549–. Más allá de estos hitos todo su reinado se vio marcado por un seguido de ritos celebrativos, apoyados en un primer momento en el sustrato del ceremonial caballeresco del Toisón, el imaginario articulado por su abuelo Maximiliano I y los valores del humanismo cristiano de Erasmo de Rotterdam o fray Antonio de Guevara: es el caso, por ejemplo, de la *Joyeux Entrée* de Brujas en 1515 o las justas de Valladolid en 1518. Paulatinamente estos valores se irían impregnando de los principios de un manierismo autoritario y *all’antica*, predominantes en las referidas celebraciones italianas⁶³. Como veremos, gran parte del interés de los estudiosos en este campo se han centrado en las entradas triunfales celebradas en las principales ciudades trasalpinas posteriores al retorno victorioso del Emperador tras la campaña norteafricana de 1535, pero se ha prestado escasa atención a las ceremonias y actos previos a la llegada a África; sobre ellos queremos aportar nueva luz.

3.2.1. EL «ALARDE» DE BARCELONA

Los días pasados por Carlos V en Barcelona entre marzo y mayo de 1535 resultan especialmente interesantes desde la óptica estudiada aquí, pudiendo entenderse a partir de una clara dualidad de acción, fruto de la visión del papel regio propia de la Edad Moderna. El Emperador se trasladó a la ciudad para agilizar la tremenda complejidad de la acción bélica preparada, atendiendo a la llegada de tropas, a las necesidades de financiación o a la solicitud de apoyo a los aliados. Al mismo tiempo, su actividad se complementó con toda una serie de actos cortesanos –recepción festiva de las flotas, visitas a instituciones locales, participación en ritos religiosos– atendiendo a su «deber de representación», concepto tan bien intuitivo y planteado por Norbert Elías ya a principios del siglo XX⁶⁴.

Carlos V entraba en Barcelona el sábado 3 de abril de 1535, siendo recibido por los Consellers; el domingo asistía a misa en la iglesia de los frailes menores, y al día siguiente en la catedral, donde ya había celebrado capítulo de la Orden del Toisón de Oro durante su visita de 1519⁶⁵. Según la tradición local el soberano Habsburgo también visitó a la Virgen

62 Víctor Mínguez, «Un imperio simbólico. Cuatro décadas de estudios sobre la escenificación de “La práctica del poder”», en Rodríguez y Mínguez, *Visiones de un imperio en fiesta*, 36–39.

63 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*; Morales, *La fiesta en la Europa*.

64 Norbert Elías, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (Basilea: 1939); y *Die höfische Gesellschaft* (Frankfurt: 1969).

65 De Foronda, *Estancias y viajes*.

de Montserrat, donde habría comido con los frailes y se confesó. Con estas celebraciones litúrgicas Carlos V exhibía su condición como brazo armado de la Cristiandad, dispuesto a defenderla en la inminente Cruzada frente al enemigo turco y berberisco⁶⁶.

En paralelo el soberano asistía a la reunión de la flota, venida de tropas y acumulación de bastimentos. Así, el 28 de abril llegaban los buques portugueses, cuya ceremoniosa entrada a la rada portuaria el día siguiente fue seguida por el mismo César Carlos desde el palacio del Almirante de Nápoles⁶⁷, según la relación de Santa Cruz:

Y otro día en la tarde se salió el Emperador a la posada del Embajador del Rey de Portugal, que era sobre la Marina, a verlos entrar, y como supieron que Su Majestad estaba a una ventana para verlos, alzaron todos velas, y en soltando una pieza de artillería la capitana alzaron todas en orden muchas banderas y estandartes, y de esta manera llegaron adonde habían de surgir y soltaron cada carabela por sí la artillería que traía para que se viese la mucha que traía⁶⁸.

Como no podía ser de otra manera los comandantes lusos visitaron a Carlos V. Importantes nobles españoles los acompañaron al Palacio Real, donde los recién llegados –vestidos con sus mejores galas y encabezados por Antonio de Saldaña– besaron la mano del Emperador:

Y otro día acordaron de venir a besar las manos de Su Majestad, y cada Capitán en su batel con sus banderas vino al galeón donde venía su Capitán mayor, con el cual vinieron a tierra con muy buena orden, con muchas chirimías y sacabuches y trompetas y follones, y desde que partieron del galeón hasta que desembarcaron jugó siempre su artillería, y vino a desembarcar el Capitán Antonio de Saldaña adonde lo estaban esperando algunos señores y caballeros, y el Duque de Alba y el Duque de Cardona lo tomaron en medio y lo llevaron así hasta Palacio, donde él y todos los Capitanes y señores que con él venían besaron las manos a Su Majestad y se tornaron a volver con ellos hasta tornarse a embarcar otra vez en su armada. Traía el Capitán mayor 30 alabarderos vestidos de verde y blanco, y todos los Capitanes fidalgos traían sus criados con diversas invenciones de librea, unos de colorado, otros de verde, otros de azul, y así de otros colores⁶⁹.

El 1 de mayo eran las galeras de Andrea Doria las que atracaban en la ciudad catalana –entre las que destacaba la capitana, destinada a trasladar al Emperador–

66 Josep Tarín-Iglesias, *Día de les forces armades. Exposició: l'expedició de Carles I a Tunis desde Barcelona* (Barcelona: Capitanía General de Cataluña–Ayuntamiento de Barcelona– Ministerio de Cultura, 1981), 7.

67 Alfredo Chamorro, «Ceremonial monárquico y rituales cívicos. Las visitas reales a Barcelona desde el siglo XV hasta el siglo XVII» (*Tesis doctoral*, Universitat de Barcelona, 2013), 92 y 431.

68 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 255.

69 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 255–256.

con las banderas desplegadas, música, decoración de ramas verdes y disparando la artillería en honor de Carlos V. La majestuosa irrupción fue descrita por Santa Cruz en los siguientes términos:

Y otro día 1 de Mayo vino el Emperador por recibir al Príncipe Andrea Doria, el cual entró con 16 galeras, todas teñidas por de fuera y los remos colorados y las banderas de tafetanes de los colores de Su Majestad y suyas, que eran colorado y negro, y en la galera capitana traía 24 banderas grandes de tela de oro con las armas de Su Majestad y tres estandartes muy grandes de raso carmesí, y en el uno un crucifijo grande con Nuestra Señora y San Juan bordados muy extremados, y en el otro una imagen de Nuestra Señora con su hijo en brazos, y en otro San Telmo, y todas las galeras enramadas, que no parecían sino jardines, con mucha música de trompetas, ariafiles, clarines, atambores y pífanos⁷⁰.

Las salvas de bienvenida fueron respondidas por las carabelas portuguesas y, tras maniobrar ante la atenta mirada del soberano Habsburgo, las galeras italianas descargaron de nuevo sus cañones para echar a continuación las anclas. El veterano almirante genovés bajó a tierra para ser recibido con gran lujo y pompa:

Y de esta manera dio una vuelta a toda la armada haciendo la salva, y acabada de pasar la vuelta los portugueses respondieron con toda su artillería, y las galeras tornando a armar su artillería y arcabucería llegaron enfrente de donde estaba el Emperador con tanta orden como si vinieran por tierra, y bajaron las galeras tres veces las banderas con muy gran grito, y después de esto comenzaron a disparar la artillería y arcabucería, y acabada la salva el príncipe Andrea Doria salió de la galera en un batel y vino a tierra, donde le estaban esperando muchos señores y caballeros muy bien aderezados, y como vio a su Majestad se quitó la gorra y siempre la llevó en la mano hasta que subió a besar las manos al Emperador, del cual fue muy bien recibido, y estuvo hablando con él muy gran rato con mucho placer⁷¹.

La magnificencia de la ceremonia protagonizada por la flota propició que se incluyese en otros relatos, como el de Perrenin, donde se describe así:

Y el primer día del mes de mayo el Príncipe de Melfi, Andrea Doria, que había partido de Génova, llegó a Barcelona con veintidós galeras munidas y aderezadas muy bien, entre las cuales era la galera Capitana en que Su Majestad había de pasar, hecha y aderezada nuevamente con cuatro remos en cada banco, la más hermosa y más acabada pieza que

⁷⁰ Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, p. 256–257.

⁷¹ Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 256.

*jamás se vio sobre el mar de aquella calidad. Y entrando en el puerto en la playa de Barcelona todas las galeras estaban llenas de banderas de las armas del Emperador. Y en la popa de la galera Capitana había dos grandes estandartes, el uno con un crucifijo y el otro con una gran águila de las armas de Su Majestad. Y soltaron artillería haciendo vueltas sobre el mar, con trompetas y clarines y dulzainas, que era gran placer de lo ver. Su Majestad miraba este pasatiempo desde una ventana de su palacio que está sobre el borde del mar. Donde de ahí a poco llegó Andrea Doria a hacer reverencia a Su Majestad y besarle la mano*⁷².

La suntuosidad de la nave imperial llamó la atención de cronistas como Gonzalo de Illescas, quien la detalla explicando que tenía «cuarenta remos, la más hermosa y bien artillada, y entoldada de paños ricos que jamás se vio, para que en ella pasase la persona de Su Majestad: los galeotes que remaban en ella iban vestidos de raso, y los soldados de seda y de recamados muy costosos»⁷³. También Paolo Giovio dedica unas líneas al buque insignia de la armada que debía lanzarse sobre Túnez: «una quadrirreme, la qual en lugar de capitana havia de llevar al Emperador. Tenía esta toda la cubierta entretallada, toda la popa dentro y fuera dorada y pintada de riquísimos follajes y pinturas; también estava la popa cubierta de un tendal de brocado y terciopelo carmesí y todos los marineros y soldados vestidos de seda y muy bien armados»⁷⁴.

El momento culminante de estos ceremoniales en que se cruzaban el hito festivo con los preparativos bélicos fue, sin duda, la gran parada militar celebrada. Narran el acontecimiento distintas crónicas, tanto imperiales –Alonso de Santa Cruz, fray Prudencio de Sandoval, Francisco López de Gómara o Martín García de Cereceda– como locales –Pere Joan Comes–. Igualmente aparece en relaciones, como las anónimas conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan y El Escorial, y también en el correo diplomático de Martín de Salinas, embajador del Rey de Romanos Fernando I⁷⁵.

72 Perrenin, *Goleta de la ciudad de Túnez, 1535. Jornada de Túnez*, en Rodríguez y De Bunes, *Túnez 1535. Voces*, 62.

73 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 4.

74 Giovio, *Historiarum sui Tempori*, CXVI r.

75 *Alarde que su Magestad mandó hazer en Barcelona quando se embaró (sic) para la jornada de Túnez año de mil quinientos treinta y tres (sic)*, en Fernando Bouza, «Cultura nobiliaria y ejercicios de guerra», en *Las fortificaciones de Carlos V*, ed. Carlos José Hernando (Madrid: Ediciones del Umbral, 2000), 114–115; *Tratado de la memoria que S. M. embió a la Emperatriz nuestra Señora del ayuntamiento del armada, reseña y alarde que se hizo en Barcelona*, en CODOIN, ed. Martín Fernández (Madrid: Viuda de Calero, 1842), 158–159; Pere Joan Comes, *Llibre d'algunes coses assenaylades sucehides en Barcelona* (Barcelona: La Renaixença, 1878), 439–444; Cereceda, *Tratado de las campañas*; Francisco López de Gómara: *Las guerras del mar del Emperador Carlos V* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000); Antonio Rodríguez, *El Emperador Carlos V y su corte según las cartas de don Manuel de Salinas embajador del infante don Fernando* (Madrid: Fortanet, 1903); Sandoval, *Historia del emperador*; Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 256–261.

Dicha cabalgata – citada en los textos como «reseña», «alarde» o «muestra general»⁷⁶– tuvo lugar el día 14 de mayo, concentrándose los participantes entre las tres y las cinco de la madrugada. El lugar de celebración fue extramuros, al este de la ciudad, en el campo llamado de La Laguna o de La Marina; paulatinamente las tropas fueron accediendo a él por el Portal Nuevo y el de Santa Clara, como explica detalladamente el relato conservado en el museo madrileño:

*Jueves a XIII de mayo su Magestad mandó pregonar que todos los señores y caballeros que han de pasar con él para otro día viernes a las tres de la mañana estuviesen todos a punto armados y a cavallo para hazer reseña y muestra y que saliessen por el portal nuevo y por el portal de sancta clara al campo de la marina*⁷⁷.

El mismo texto refiere al gran interés despertado entre la población; ante la masiva afluencia de espectadores, el soberano Habsburgo mandó a su guardia alemana y española –vestidos con libreas de los colores imperiales y «tafetanes picados»– que despejasen el espacio elegido⁷⁸. Realmente el espectáculo sería magnífico, gracias a la participación de más de mil caballeros nobles, acompañados «por sus criados a caballo, tales, que podían pelear y entrar en batalla»⁷⁹. Entre estas personalidades brillaba especialmente el mismo Carlos V; Sandoval cuenta como «a las cinco de la mañana, salió Su Majestad al lugar que estaba señalado, armado de todas armas, salvo la cabeza, que llevó descubierta, con una maza de hierro dorada en la mano»⁸⁰. Santa Cruz utiliza términos similares: «salió muy gentil hombre cabalgando en un caballo turco con una maza de armas en la mano»⁸¹. La descripción más detallada aparece en la relación conservada en el Instituto Valencia de Don Juan, según la cual al Emperador lo antecedieron caballerizos, pajes y una comitiva de guardas a caballo. Carlos V apareció con armadura y «sayo de red de oro y seda de grana assentada la red sobre el carmesí muy luzido». Se cubría con un «chapeo» –gorro con copa y ala– del mismo color y con pluma blanca. Junto a él pasaron el obispo de Urgell –probablemente Francisco de Urriés, titular de dicha diócesis entre 1533 y 1551–, «el tesorero Çuaçola» – Pedro de Suazola,

76 Sandoval la describe en su crónica del siguiente modo: «Mandó hacer alarde de los caballeros que había en su corte para embarcarlos, que de los demás y de los soldados ya tenía nómina», y de nuevo refiere a ella como «muestra general» (Sandoval, *Historia del emperador*, 1535, 1 y 6); Gómara utiliza términos muy parecidos: «Mandó el Emperador hacer alarde de los caballos que había en su corte para embarcar, que los demás y de los soldados ya tenía nómina» (López de Gómara, *Guerras del mar*, 161). Por su parte, Santa Cruz utiliza el término «reseña» (Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 257)

77 Alarde que su Magestad, 114.

78 Otras referencias las encontramos en Sandoval, quien explica como los hombres «juntáronse a la puerta que llaman de Perpiñán, en el campo de La Laguna» (Sandoval, 1535, 6). También en el *Llibre* se narra cómo «sa magestat fonch á cauall bo y armat fora lo portal de San Daniel al loch del canyet ahont foren tots los cauallers cortesans y los que hauien de anar ab la armada de sa magestat per fer lo alarde» (Comes, *Llibre d'algunes coses*, 443).

79 Sandoval, *Historia del emperador*, 1535, 6.

80 Sandoval, *Historia del emperador*, 1535, 6.

81 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 259.

caballero de Santiago y responsable financiero—, «el secretario Samano» —Juan de Samano, originario de Santo Domingo de la Calzada, quien llegó a ser Secretario de Consejo de Indias—, y el «alcalde Mercado», escoltado por sus alguaciles⁸².

Cereceda y Santa Cruz explican la razón de esta convocatoria. Al parecer, los principales nobles desconocían tanto el objetivo de la campaña como quien debía responsabilizarse de su dirección militar; dada la situación nombraron al cardenal Sigüenza y al todopoderoso secretario Francisco de los Cobos como sus representantes para que interpelasen a Carlos V. Como respuesta su señor «mandó que otro día, 14 de mayo, se armasen los grandes y caballeros cortesanos de su casa y Corte, porque quería hacer reseña de ellos y de su gente, y que saliesen al campo a las cuatro de la mañana»⁸³. Así, al día siguiente:

El Emperador se puso delante del escuadrón de los grandes y les dijo cómo ellos le habían enviado a decir que les hiciese saber dónde era su voluntad de ir y que aquello les respondía que no quisiesen saber el secreto de su Señor, y a lo que más querían saber de quién había de ser su Capitán general, que él se lo mostraría, y a la hora mandó desplegar sus banderas y estandartes y les mostró un rico y devoto crucifijo que en él estaba figurado, les dijo que aquel había de ser su Capitán general y que a él habían de obedecer por su Alférez⁸⁴.

Cereceda narra el hecho en términos parecidos:

Se puso el Emperador delante del escuadrón de los grandes hablando con ellos diciendo: Habeisme enviado al Cardenal y á Cobos para que os hiciese saber dónde es mi voluntad ir: no queráis saber el secreto de vuestro Señor. A lo que decís que queríades conocer generales yo los mostraré; y á la hora manda desplegar su estandarte y les muestra un devoto y rico crucifijo que en él había figurado, diciéndoles: Veis aquí vuestro Capitán General, y a mi me habéis de obedecer por su alférez⁸⁵.

La historicidad de este episodio no es segura; de hecho otras relaciones no lo incluyen, o lo ubican ya en alta mar —Gómara— o incluso Cerdeña —Sandoval—⁸⁶. Más allá de la certeza del acontecimiento, el hecho de ser referido por varias crónicas evidencia el fuerte valor mesiánico y de Cruzada con que se quería revestir el paso a África.

82 Alarde que su magestad, 114.

83 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 259.

84 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258.

85 Cereceda, *Tratado de las campañas*, t. II, 7–8.

86 López de Gómara, *Guerras del mar*, 163–164; Sandoval, *Historia del emperador*, 1535, 6.



Fig.3.9. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La revista de las tropas en Barcelona*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv.–Nr. A325–10761, S.13/2 (detalle).

Al parecer fue Carlos V personalmente el responsable de la formación en que se dispusieron los guerreros, organizándolos en dos escuadrones de claro valor jerárquico: uno primero con los Grandes y nobles, y un segundo integrado por el resto de caballeros y cortesanos. La implicación personal del gobernante es destacada por Santa Cruz, quien explica cómo fue «andando de cuadrilla en cuadrilla, ordenando y repartiendo la gente⁸⁷». La pluma de Sandoval, siempre atenta a cuestiones anecdóticas, cuenta que

El Emperador puso en orden a los caballeros; uno de ellos desconcertaba el orden, y el Emperador, enojado, puso las piernas al caballo, rompiendo por medio del escuadrón, y llegando a él le hirió con la maza en la cabeza, y volviéndose hacia donde el duque de Alba y otros caballeros estaban dijo: No hay cosa más dificultosa que regir bien y gobernar un escuadrón⁸⁸.

87 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 259.

88 Sandoval, *Historia del emperador*, 1535, 6.

A continuación, Carlos V ordenó que pasasen los jinetes ante él, apuntados sus nombres y número los veedores del Consejo de Guerra⁸⁹. Este hecho se aprecia claramente en el segundo tapiz de la serie tunecina, titulado precisamente *La revista de las tropas en Barcelona*, donde podemos ver a dos funcionarios sentados junto a su soberano (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido); 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A325–10761, S.13/2). El desfile es descrito por Santa Cruz —«Y así mandó que delante de él pasase cada grande con sus continos»⁹⁰—, y también en la carta enviada por el embajador Salinas a Fernando I con fecha de 28 de mayo: —«S.M. armado, y en persona sentado con sus oficiales tomó la muestra de todos los que aquel parecieron»⁹¹.—

Siguiendo las instrucciones recibidas los guerreros fueron pasando ante Carlos V lujosamente armados y en formación de a tres. Les flanqueaban sus pajes, familiares, soldados, escuderos...atendiendo un estricto orden jerárquico, como explica Sandoval: «todos los señores y caballeros cortesanos iban de tres en tres, y detrás de cada tres caballeros, tres pajes que les llevaban las armas, lanza y celada: los caballos, encubiertos; las armas y vestidos de tanta riqueza, cuanta a cada uno fue posible»⁹².



Fig.3.10. Jan Cornelisz Vermeyen: *La revista de las tropas en Barcelona*, 1546–1550, cartón para tapiz; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 2038 (detalle).

89 Alarde que su Magestad, 115.

90 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258.

91 Rodríguez, *El Emperador Carlos V y su corte*, 652.

92 Sandoval, *Historia del emperador*, 1535, 6.

La mayor parte de los relatos recogen largos listados de los nobles presentes, coincidiendo en gran medida pero también con diferencias en cuanto a nombres, orden de salida e integrantes de los séquitos. Los textos más detallistas –y que vamos a seguir aquí– son la crónica de Santa Cruz y las dos relaciones anónimas conservadas: generalmente citan al noble y sus acompañantes, al tiempo que inciden en la riqueza material y heráldica de sus armas y vestidos⁹³.

De esta forma, el Conde de Benavente salió acompañado por veinte caballeros en armadura, cubiertos de terciopelo morado, al igual que sus caballos, y una manga en plata; al grupo lo acompañaban infantes con jubón heráldico armados de partesanas doradas, dos trompeteros y un bufón, Perico *el Loco*. El Duque de Alba, según Santa Cruz, desfiló vestido con gran riqueza, cubierto de brocado tanto él como su montura, y acompañado por veinte caballeros armados, un paje y ocho arcabuceros⁹⁴. La relación anónima, en cambio, muestra una descripción diferente:

El duque de Alva salió con el adelantado cuñado de Covos ricamente aderezados sus personas y con él los priores de Sanct Juan y muchos deudos y amigos y servidores suyos de la casa de Toledo. Llevaba delante de sy quatro pajes con diferentes armaduras de cabeças y lanças y todos los otros cavalleros muy bien aderezados de brocado y recamados con veynte arcabuçeros delante y çiento y veynte de cavallo detrás vestidos de sus colores⁹⁵.

El Conde de Valencia, vestido de brocado, pasaría acompañado según Santa Cruz por doce caballeros de morado, al igual que las gualdrapas de sus caballos; por familiares y doce arcabuceros a pié según la narración anónima⁹⁶. Otra figura citada es el Conde de Orgaz, cubierto con tejidos de terciopelo, con oro y plata. Le escoltaba un importante séquito: Santa Cruz enumera ocho caballeros de negro, cuatro pajes y seis mozos cubiertos con ricos vestidos de terciopelo, con sayas amarillas. Por su parte, la relación habla de un grupo de veinticinco jinetes con libreas heráldicas de seda, acompañados por sus mozos de espuela portando arcabuces⁹⁷. El Conde de Chinchón desfiló a continuación, acompañado por ocho jinetes y seis mozos, todos con librea negra, según Santa Cruz. El documento anónimo incrementa el número a treinta jinetes, vestidos de seda con motivos heráldicos, y menciona a arcabuceros abriendo la comitiva, quizá los referidos mozos⁹⁸. Las distintas descripciones también coinciden en la presencia del Marqués de Aguilar pero, como es habitual, no lo hacen en la composición de su escolta; mientras que la pluma del cronista imperial explica que «salió vestido de negro, con 12 hombres de armas vestidos de terciopelo negro, con una

93 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258–259, y *Alarde que su Magestad*, 114–115.

94 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258.

95 *Alarde que su Magestad*, 114–115.

96 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258; *Alarde que su Magestad*, 114–115.

97 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258; *Alarde que su Magestad*, 114–115.

98 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258; *Alarde que su Magestad*, 114–115.

manga de terciopelo leonado, y seis lacayos de la misma librea», el anónimo cita a una serie de deudos y amigos, treinta jinetes vestidos de seda con colores heráldicos y doce arcabuceros a pie⁹⁹. Las discrepancias se repiten en el caso del Conde de Montesclaros – marqués desde 1530–: Santa Cruz lo describe flanqueado por cuatro caballeros, cuatro lacayos y un paje, todos de terciopelo negro¹⁰⁰. En cambio, el documento del Instituto Valencia de Don Juan incrementa considerablemente el séquito:

*Detrás sus pajes con sus armaduras de cabeça diferentes y lanças y luego sus hermanos y otros muchos cavalleros deudos y amigos y criados ricamente adereçados los dos sus hermanos del conde llevavan çiento y ochenta de cavallo muy bien adereçados*¹⁰¹.

En cuanto al Marqués de Llombay, –y siguiendo a Santa Cruz– salió vestido de tela de plata con lazos de oro, flanqueado por un paje vestido de brocado y cuatro lacayos. Por su parte, el anónimo lo presenta rodeado por un amplio grupo de caballeros valencianos, «sus personas mucho adereçadas de brocado bordados sayos y cubiertas con veynte de cavallo vestidos de seda de sus colores y diez arcabuceros a pie»¹⁰². También aparece en las distintas relaciones el conde de Cifuentes quien, según Santa Cruz, desfiló ante Carlos V «vestido de brocado pelo y tela de plata frisada, y tres hombres de armas y seis lacayos y un paje»; junto a otros caballeros aragoneses, dieciséis jinetes y quince arcabuceros según el texto anónimo¹⁰³. Sólo dos figuras más son citadas de forma coincidente en estos relatos. Por un lado, Pedro de Zúñiga, acompañado –siguiendo a Santa Cruz– por doce hombres de armas, dos pajes vestidos de terciopelo morado y amarillo, y ocho lacayos¹⁰⁴. En el texto de autor desconocido se le cita acompañando al conde de Aguilar,

*Con otros cavalleros parientes y amigos ricamente adereçados sus personas de tela de oro y plata y brocado, treynta y çinco de cavallo armados que son todos los que han de yr en una galera y sus moços despuelas con sus arcabuzes a pie*¹⁰⁵.

Por otro, Juan de Vega, quien apareció con ocho hombres de armas, un paje y seis lacayos de terciopelo negro, según Santa Cruz; con catorce jinetes y arcabuceros a pié siguiendo al autor desconocido¹⁰⁶.

Las distintas descripciones de la parada enumeran a otras personalidades presentes en el desfile. Entre los referidos por Santa Cruz es necesario mencionar

99 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258; *Alarde que su Magestad*, 114–115.

100 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258.

101 *Alarde que su Magestad*, 114–115.

102 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258; *Alarde que su Magestad*, 114–115.

103 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258; *Alarde que su Magestad*, 114–115.

104 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 258.

105 *Alarde que su Magestad*, 114–115.

106 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 259; *Alarde que su Magestad*, 114–115.

en primer lugar a don Luís de Portugal, hermano del rey Juan III y de la emperatriz Isabel, quien «salió de tela de plata frisada con bordaduras coloradas, y cuatro hombres de armas y un paje vestidos de terciopelo pardo». Cita, además, a Juan Manrique de Lara, quien «salió vestido de terciopelo negro con una bordadura de oro negra y cordones de oro, y dos hombres de armas y un paje de lo mismo», además de a Luís Fajardo, Luís de la Cueva y Pedro Guzmán, «hermano del Duque de Medina»¹⁰⁷.

La relación del Instituto Valencia de Don Juan enumera, a diferencia del anterior relato, la presencia del Conde de Coruña, el Marqués de Elche, el Comendador Mayor de Alcántara, el Conde de Nieva, Pedro González de Mendoza, Alonso de Silva, Sancho de Córdoba, el Señor de Ayerve, y el Marqués de Cogolludo, quien «salió desarmado con un sayo de paño negro, porque estaba malo, con tres hermanos, el uno bastardo, ricamente adereçados con veynte y çinco de cavallo vestidos de seda de sus colores diez arcabuzeros a pie»¹⁰⁸. Cita, además, la presencia de

*Flamencos cavalleros cada uno salió con su gente, sus personas ricamente adereçadas de brocado y recamados y sus criados de seda vestidos cada uno como quien era. El príncipe de Salmona y Laxao y el príncipe de Maçedonia y otros señores, uno con veynte de a cavallo, otro con diez e otro con ocho y cada uno déstos con lo que más podía, muy bien adereçados de seday italianos señores y cavalleros así mismo mucho bien adereçados*¹⁰⁹.

Este documento dedica también unas líneas a describir el cierre del desfile. Estuvo integrado por el Comendador Mayor de León —es decir, Francisco de los Cobos, secretario plenipotenciario de Carlos V, quien ostentaba dicho cargo dentro de la orden de Santiago desde 1529—, el cual «salió desarmado en cuerpo con muy gruesa cadena de oro con un sayo de terciopelo negro con dos cavalleros desarmados»; Andrea Doria, y el «capitán de los portugueses»¹¹⁰, presumiblemente Antonio de Saldaña o, quizá, don Fadrique de Portugal. Según Santa Cruz éste último «salió vestido de tela de oro amarillo con una trepadura de terciopelo morado y cordones de plata y el caballo de lo mismo, con dos hombres de armas y un paje de terciopelo negro recamado de oro, y cuatro lacayos»¹¹¹. Acompañando a este grupo se citan también en la relación anónima cuatro caballos «de diestro» —es decir, llevados de la brida—, con cubiertas ricas y recamadas, diecisiete criados a caballo, armados y vestidos de terciopelo leonado; y tres pajes llevando celadas con ricos penachos¹¹².

107 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 259.

108 *Alarde que su Magestad*, 115.

109 *Alarde que su Magestad*, 115.

110 *Alarde que su Magestad*, 115.

111 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. III, 259.

112 *Alarde que su Magestad*, 115.

Una vez pasada revista, las tropas desfilaron por Barcelona en dirección a la residencia del Emperador en un ambiente de gran expectación¹¹³, como cuenta la relación anónima: «Después de acabada la reseña su Magestad los puso en orden para entrar en la ciudad, adonde en la Carrerampla estaban muchas damas y monjas a las ventanas muy ricamente aderezadas para verlas entrar»¹¹⁴. El ambiente festivo es descrito igualmente por Sandoval, quien explica que «era tanta la gente noble y común, que no cabían en la ciudad ni se podía andar por las calles»¹¹⁵. Por su parte, el embajador Salinas también describió con admiración este desfile en carta a Fernando I escrita el 28 de mayo, donde explicaba cómo Carlos V «acabada la muestra los puso en orden y entró con ellos en la cibdad, la guarda de pié delante, y los oficiales y caballeriza tras ellos; y luego un estandarte grande y colorado y en él pintado un Crucifixo con la devisa de Plus Ultra. Fue esta muestra muy lucida»¹¹⁶.

Sandoval dedica unas líneas a describir el cortejo específico del César Habsburgo, a quien acompañaron doscientos guardias alemanes y españoles además de cien arqueros a caballo, armados y con libreas de color amarillo y fajas de terciopelo morado. El séquito de Carlos V lo completaban, además, veintidós pajes

*Cada uno en su caballo de la caballeriza del Emperador y vestidos de una librea; traían algunos caballos cubiertas y testeras, otros con paramentos a la turquesca, y otros a la jineta con ricos jaeces. Cada paje llevaba en la mano las armas que podía jugar y usar el Emperador en la guerra. Uno llevaba el almete o celada, otro la lanza de armas, otro la jineta, otro la rodela, otro un arco con flechas, otro ballesta, otro un arcabuz*¹¹⁷.

Como conclusión del acto, la relación anónima localizada en El Escorial narra cómo «Y acabando de pasar por la Marina, disparó el artillería de la tierra y de las galeras y de toda la armada, que parecía que se hundía la ciudad. Así fueron todos con S.M. hasta su posada a donde se apeó»¹¹⁸.

Los preparativos diplomáticos y militares aún durarían quince días más hasta que, el domingo 30 de mayo, Carlos V asistía a misa en Santa María del Mar para subir al cuatrirreme imperial hacia las diez de la mañana. El embarque de los numerosos contingentes, material bélico y suministros duraría muchas horas, hasta que finalmente la flota alzó anclas a las ocho de la tarde del día siguiente¹¹⁹. Perrenin narra así la ceremonia de despedida, con disparos de artillería, música y gran asistencia de gente:

113 «Ab son orden sen entraren per lo dit portal de Sant Daniel y per la marina y carrer Ample anaren al palatio de sa magestat á la Rambla.» (Comes, *Llibre d'algunes coses*, 443).

114 *Alarde que su Magestad*, 115.

115 Sandoval, *Historia del emperador*, 1535, 6.

116 Rodríguez, *El Emperador Carlos V y su corte*, 652.

117 Sandoval, *Historia del emperador*, 1535, 6.

118 *Tratado de la memoria*, 159.

119 De Foronda, *Estancias y viajes*.

Y luego, embarcando toda la armada, así galeras como navíos, descargaron la artillería y juntamente la de la ciudad, por manera que parecía que todas las montañas y rocas con los relámpagos de Júpiter descendía los abismos. Y después, de todas partes, sonaron las trompetas, clarines y dulzainas y tambores y otros instrumentos por toda ribera de la mar, y las ventanas que en sobre ella estaban llenas y cubiertas de gente llorando y gimiendo y alzando las manos al cielo rogando a Dios por el próspero camino de Su Majestad y de toda su armada¹²⁰.

3.2.2. LAS RECEPCIONES EN LAS BALEARES Y CAGLIARI

La armada imperial, debido a las dificultades de navegación, se vio forzada a tocar tierra en las Baleares. El Virrey de Mallorca aprovechó la situación para visitar la galera de Carlos V, portando presentes e invitándole a visitar la isla:

El Virrey de Mallorca, avisado de la pasada, y habiendo puesto atalaya en las montañas para descubrir la armada, vino en un bergantín con muchas cosas de refresco, como frutas, pan y vino, vituallas, aguas frescas en potes grandes de tierra, y muchos confites y aguas y otras muchas cosas deleitosas de que proveyeron la galera de Su Majestad, y se repartió en algunas otras galeras. Suplicando muy humildemente a Su Majestad que quisiese tomar puerto en el reino¹²¹.

El día 3 de junio el Emperador desembarcaba en Alcudia –al norte de la isla– acompañado por el Infante de Portugal y otras importantes personalidades, siendo agraciados con un gran recibimiento. En la villa «se hizo toda apariencia de gozo y de alegría y contentamiento, así los seglares como los eclesiásticos, estando revestidos con grandes banderas y pendones y las cruces de las iglesias para recibir a Su Majestad y le tornar a su galera, como se hizo»¹²².

La flota también echaría las anclas en Menorca, concretamente en la importante población de Mahón, cuyo puerto era «muy hermoso y grande y bien seguro para las naos, cercado de peñas alrededor, y tenía una entrada bien estrecha. Es bastante para poder estar y repostar quinientas o seiscientas naos»¹²³. El Virrey –acompañado por cuatrocientos soldados y gran parte de los pobladores– recibió al César Carlos, quien iba a aprovechar la escala para asistir a misa y tomar provisiones de refresco¹²⁴.

120 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 63.

121 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 64.

122 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 65.

123 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 65.

124 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 66.

La siguiente parada –ésta sí, prevista en el plan de campaña inicial– iba a ser el puerto sardo de Cagliari. La armada encabezada por Carlos V entraba en su dársena la noche del 10 de junio, para esperar al resto de tropas que debían unirse a la expedición¹²⁵. Perrenin explica cómo una de las primeras decisiones tomadas personalmente por el Emperador fue ordenar el envío de misivas a las distintas cortes, dando a conocer del desarrollo de la operación. Es muestra evidente del interés por controlar de forma permanente el relato que se iba construyendo de la campaña:

*E hizo desapachar de todas partes, así en España como en Italia, Alemania, Flandes, Borgoña y otras partes, así a sus embajadores y hacedores, para les advertir de su llegada a Caller y del suceso de su llegada desde Barcelona para les mostrar el amor y el acuerdo que Su Majestad tiene de sus súbditos, y por el placer y alegría que tendrían de tener a menudo buenas nuevas de su Príncipe*¹²⁶.

Paulatinamente fueron llegando las más de setenta galeras italianas, en las que habían embarcado cerca de veinte mil combatientes trasalpinos y alemanes dirigidos por el Marqués del Vasto¹²⁷, de forma que el Emperador pasó revista a la flota en medio de gran pompa. Tras ser saludo con salvas, música y los estandartes al viento, Carlos V recorrió satisfecho sobre su galera capitana la inmensa fuerza naval que había sido capaz de concentrar, tal y como narra su secretario Perrenin:

*El viernes a las once horas de la mañana, a la punta del día, las dichas galeras que había traído el marqués del Vasto a remo, con banderas desplegadas, vinieron a pasar por delante de la galera Capitana, donde estaba Su Majestad, con gran grito y altas voces, y trompetas y clarines, inclinando las banderas saludaron a Su Majestad soltando, asimismo, en instante su artillería, como hizo la galera de Su Majestad y otras que estaban en su compañía. Luego después, Su Majestad hizo a su galera que remase, y las otras la siguieron, navegando y pasando por dentro de la armada de los galeones y carracas y naves, donde estaba la gente de guerra alemanes y españoles e italianos. Los cuales, como vieron acercarse la galera capitana, con el gran estandarte del crucifijo y el de las armas de Su Majestad desplegados y meneándose en el aire, soltaron todos juntos a una los arcabuces y descargaron juntamente la artillería gruesa, de manera que no se veía sino fuego y humo sobre la mar*¹²⁸.

Como ya hemos referido, los ojos del monarca pudieron contemplar la mayor flota nunca vista hasta el momento en el Mediterráneo, un despliegue de fuerza

125 De Foronda, *Estancias y viajes*.

126 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 69.

127 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*, 206.

128 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 67.

tal que el mismo Perrenin afirmó, en tono poético, que «parecía la dicha armada, por la gran multitud de naos juntas teniendo las velas cogidas, que era una gran floresta de árboles que se habían caído las hojas en tiempo de invierno»¹²⁹. Por lo que respecta a la imagen de los buques, resulta especialmente interesante la relación debida a la pluma del lansquenete suizo Niklaus Guldin –más pintoresca que los muy medidos escritos oficiales–. El rudo soldado pudo seguir, desde su acuartelamiento en Cagliari, la llegada de la flota imperial y las ceremonias consiguientes. Así, por ejemplo, describe el cuatrirreme insignia:

*En la mañana del domingo navegaron el Emperador, el rey de Portugal (sic) y el Andrea Doria con una galera muy bonita con un palio de escarlata con llamas de oro –en la cual galera remaron solamente turcos, vestidos todos con seda amarilla y con las cabezas peladas al rape, aunque tenían que remar desnudos todos esta vez, pero cuando no tenían que remar se ponían los vestidos otra vez; esta galera mencionada anteriormente debiera ser la más grande que llevábamos con nosotros*¹³⁰.

Igualmente llamaron su atención el poderoso contingente proporcionado por los caballeros hospitalarios, así como las naves y soldados remitidos desde Roma:

*Un galeón de Rodas, con el cual galeón vinieron también cuatro galeras, en las cuales no había otra cosa que señores rodiotas expulsados, que no querían ser turcos cuando el Turco ganaba Rodas; todos vestidos en rojo con cruces blancas. El Papa también había equipado seis galeras con gente de guerra –todos también vestidos en rojo con cruces rojas borgoñonas– que venían con nosotros; se reunieron con nosotros en Nápoles, con tres banderas muy bellas, dos de ellas con las armas del Papa y el sombrero del Papa y las llaves, la tercera con un crucifijo muy bonito, todas las tres sobre un fondo totalmente rojo con llamas de fuego doradas dentro*¹³¹.

Carlos V también desembarcó en Cagliari entre grandes celebraciones el 12 de junio. Se construyó un puente artificial ricamente engalanado para que pudiese bajar a tierra, donde le recibieron los principales cargos políticos y eclesiásticos del burgo. Como es frecuente en este tipo de recepciones, el soberano procedió a confirmar los privilegios civiles y también pudo asistir a un oficio religioso; Perrenin describe la ceremonia con gran atención:

El viernes en la noche, Su Majestad con todas las galeras, dejando las naos en áncoras, vinieron a remo al puerto de la ciudad de Caller. Donde Su Majestad llegó el sábado, a doce de junio a cuatro horas de la mañana.

129 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 67.

130 Niklaus Guldin, *Relato de la jornada del emperador Carlos v a Túnez*, en González y De Bunes *Túnez 1535. Voces*, 118.

131 Guldin, *Relato de la jornada*, 118–119.

Y entonces se tiraron para saludarse, en señal de alegría, muchos tiros de artillería de la ciudad, que es bien proveída de ella. Y había hecho la ciudad aderezar un puente desde una puerta de la muralla en bajo hasta cerca de cincuenta pasos en el agua, dentro del mar del dicho puerto, el cual puente estaba todo entapizado y cubierto de paños de color colorados y amarillos. Y venía a responder y juntarse hasta la popa de la galera de Su Majestad, de manera que desde ella se podía fácilmente entrar y salir por los grados de ella sobre el puente. Y a las once de la mañana, estando Su Majestad vestido, el arzobispo de Caller y todo el capítulo y clerecía, y juntamente los religiosos de los monasterios, todos revestidos y en devota procesión, y el virrey, regente y gobernadores, consejo y ciudadanos de la ciudad salieron en orden y vinieron hasta el puente para recibir a Su Majestad. El cual descendió de su galera, viniendo por el puente acompañado del Infante de Portugal, su cuñado, y de muchos príncipes, duques y grandes señores y de los gentileshombres de su casa. Y en este orden vinieron hasta la primera puerta de la ciudad, a la entrada de la cual confirmó los privilegios y juró de los guardar en la manera que se acostumbra en tal caso. Después le acompañaron a la iglesia arzobispal donde oyó misa. Después tornó a comer en su galera¹³².

La villa, condecorada de la llegada del Emperador, se engalanó mediante el alzado de arcos triunfales según la tradición clásica reinterpretada por el Renacimiento, decorados con inscripciones laudatorias, estatuas y elementos heráldicos. Igualmente, los palacios y fortificaciones se dotaron de colgaduras, tapices y banderas, generando un espacio urbano de alto valor escenográfico encaminado a exaltar la figura imperial y su papel como paladín de la Cristiandad, evidenciando por la inminente campaña:

A las puertas de la Villa, en algunas calles por donde Su Majestad pasó, estaban aderezadas y adornadas con arcos triunfales muy dorados con muchas pinturas y armas y versos, y dichos escritos en la honra y loor de Su Majestad y de su santa empresa. Todas las ventanas y calles estaban ataviadas y entapizadas, llenas de señoras y mucha gente con gran placer de ver a su Príncipe. La artillería tiraba de todas partes sobre las torres y baluartes y murallas. Sobre las garitas de cada una de las puertas y torres estaban grandes banderas y estandartes con las águilas y armas de Su Majestad y las del reino¹³³.

Podemos afirmar, pues, que en los momentos previos a la campaña bélica los preparativos estrictamente militares y logísticos se vieron acompañados por una importante serie de ceremoniales y celebraciones festivas, destinadas a legitimar

132 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 65.

133 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 65.

la inminente acción militar y exaltar a sus protagonistas. Junto a las referidas recepciones ofrecidas a Carlos V en las escalas mediterráneas, brillo especialmente la deslumbrante cabalgata caballerescas que aconteció en Barcelona. Dicha ceremonia puede entenderse a partir de la convergencia de diversas coordenadas fundamento de la fiesta en la Edad Moderna, especialmente en su vertiente explícitamente habsbúrgica. Por un lado, la referencia a rituales de la Antigüedad como el triunfo romano y, más concretamente, la *decursio* o desfile ceremonial de jinetes en ritos de apoteosis imperial, conocido gracias a monedas y ejemplos como los relieves en la base de la columna de Antonino Pío, conservada en los Museos Vaticanos. El tema del triunfo había sido recuperado en la Italia renacentista; de hecho, algunas de las cabalgatas más destacadas fueron protagonizadas por el mismo Carlos V, como las celebradas con motivo de la coronación imperial de Bolonia en 1530 y las posteriores a la victoria africana en 1535–1536. Igualmente, el penúltimo tapiz de la serie tunecina, *La salida de Túnez hacia el campamento de Rada* (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Jodocus de Vos (tejido), 1712–1721, lana, seda e hilo metálico; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. TX/7), también parece inspirarse en este tipo de rito festivo romano.



Fig.3.11. Jan Cornelisz Vermeyen: *La salida de Túnez hacia el campamento de Rada*, 1546–1550, cartón para tapiz; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 2046 (detalle).

Estos referentes *all'antica* se complementaron con la tradición celebrativa de las *joyeux entrées* nórdicas –como la protagonizada por Carlos V en Brujas en 1515–, de raíz caballeresca y borgoñona, revitalizadas por Maximiliano I en clave habsbúrgica. De hecho, no sólo la concreción visual de la celebración coincide con los códigos propios de la caballería, la misma forma textual en que se articula el relato en las relaciones estudiadas coincide con la de novelas como *Tirant lo Blanc*; en ella se describe el desfile celebrado en Constantinopla ante el emperador y la bella princesa Carmesina antes de partir al combate¹³⁴. Las condiciones específicas de la acción militar a emprender añadieron a estos factores aspectos singulares, como el valor de Cruzada, la exaltación religiosa y el mesianismo, cristalizando en un complejo y fascinante aparato cultural de fuertes sugerencias exhortativas.

La ceremonia se vio definida, además, por un valor tan propio de la cultura humanista como es el de la magnificencia principesca, de raíz aristotélica. Las referencias a la suntuosidad son constantes en las crónicas. Así, Sandoval explica cómo «hubo hasta mil y quinientos, con ricos aderezos de jaeces y otras buenas guarniciones, que cada caballero procuraba ir galán tan bien como armado»; Comes habla de la presencia de «mes de mil homens darmes molt ben armats y luyts»; la referencia más atractiva, quizá, es la de la relación del Instituto Valencia de Don Juan, donde se cuenta cómo «pasaron estos y muchos otros caballeros muy bien adereçados de seda, que en toda la muestra no hubo paño»¹³⁵. Una vez embarcado el ejército en Cagliari la ensoñación de estos ritos celebrativos daría paso a la dura realidad de la guerra sobre los ardientes arenales tunecinos, donde iban a enfrentarse con un aguerrido enemigo en unas condiciones climáticas durísimas.

134 «L'endemà al matí, amb una solemne processó, beneiren les banderes. Tota la gent es va armar i pujaren a cavall per partir. Primerament va eixir la bandera de l'Emperador, portada per un cavaller anomenat Fontseca, sobre un gran i meravellós cavall tot blanc. Després isqué la bandera de la divisa de l'Emperador que duia el fons blau amb la torre de Babilònia tota platejada, i dins de la torre hi havia una espasa que empunyava un braç tot armat i amb uns mots en lletres d'or que deien: *Meua és la ventura*. Aquesta bandera anava acompanyada per tots els servidors de la casa de l'Emperador.

Després d'aquesta esquadra venia el duc de Pera amb les seues banderes i amb tota la seua família. Tot seguit marxava l'esquadra del duc de Babilònia, i després el duc de Sinòpoli i el duc de Deperses. A continuació anava el duc de Casàndria i el duc de Montsant, vinguts de Nàpols, cadascú amb la seva esquadra. Després va passar el marquès de Sant Marc de Venècia amb la seua esquadra, i a continuació el marquès de Montferrat. El marquès de Sant Jordi va eixir molt ben vestit amb els cavalls encobertats de brocat i de seda i amb tota la seua gent molt ben proveïda de totes les coses necessàries per a la guerra. Després va eixir el marquès de Peixcara amb la seua esquadra, i el marquès del Guast i el marquès d'Arena. El marquès de Brandis, el marquès de Prota, el marquès de Montnegre i un germà bastard del príncep de Taràntol van eixir cadascun amb la seua esquadra. En acabant isqueren el comte de Bell.lloc, el comte de Plegamans, el comte d'Àger, el comte d'Aigües Vives, el comte de Burgença, el comte de Capaci, el comte d'Aquino, el comte de Benfria, el comte Carlo de Maltesta i el comte Jacobo de Vintimilla de Sicília, cadascun amb la seua esquadra. Molts altres comtes, vescomtes i capitans van eixir amb les seues esquadres de gent d'armes, tots pagats amb diners de l'Emperador. Hi havia quaranta-vuit esquadres, que feien un total decent vuitanta-tres mil combatents. Tots passaren per davant de l'Emperador i de totes les dames que els miraven. Tirant, que elks capitanejava, no anava armat del tot, sinó que a les cames i els braços duia una cota de malles i vestia al damunt una sobrevesta imperial. La darrera esquadra era la seua, amb les seues banderes, la dels cadentats i la dels corbs. Ell marxava posant tota la gent en ordre». Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc* (Alzira: Bromera, 1990).

135 Sandoval, *Historia del emperador*, 1535, 1–6; *Alarde que su Magestad*, 115; Comes, *Llibre de les coses*, 443.

3.3. GRABADOS Y PRODUCCIÓN GRÁFICA

Como hemos visto anteriormente, el género de la estampa se convirtió en el medio más útil para dar a conocer la buena nueva de las victorias carolinas. Su simpleza técnica facilitaba la necesaria inmediatez en la transmisión de las noticias, así como su difusión en un amplio número de grupos sociales, desde vasallos a enemigos. El contundente triunfo sobre Barbarroja también tuvo como consecuencia la masiva producción de imágenes en forma de grabados, los cuales podemos sistematizar en cuatro grupos principales: estampas sencillas de temática religiosa o heráldica presentes en relaciones, reproducciones cartográficas del exótico escenario, retratos de los protagonistas y representaciones de los hechos de armas más memorables.

3.3.1. RELACIONES CON ICONOGRAFÍA HERÁLDICA Y RELIGIOSA

Una diferencia fundamental entre la *Jornada* de Túnez y las campañas previamente estudiadas –Pavía y Viena– es el salto cualitativo en el control oficial sobre el contenido y difusión de las noticias dadas a conocer. En los casos anteriores los relatos y relaciones fueron redactados por la pluma de militares, políticos y testigos presentes en el campo de batalla como partidarios de Carlos V pero, generalmente, no integrados en su círculo más cercano. En cambio, y como ya hemos visto, las nuevas transmitidas desde Túnez fueron rigurosamente filtradas desde el mando cesáreo, participando en ello el mismo Carlos V además de sus secretarios –Francisco de los Cobos y Antoine Perrenin– y cronistas –Felipe de Guevara y Alonso de Santa Cruz–, quienes le acompañaron en los arenales norteafricanos. A ellos cabe sumar los embajadores de primeras potencias como Venecia o Francia, invitados por el Emperador para actuar como testigos destacados y capaces de confirmar el éxito de las armas de los Habsburgo.

Desde Túnez, los distintos despachos fueron llegando a Fernando I y María de Hungría, en su versión francesa, para ser difundidos en Centroeuropa; la versión castellana iba dirigida directamente a la Emperatriz. Ellos serían los responsables de difundirlos entre otros soberanos y nobles, consejos municipales y cabildos catedralicios, empezando a ser impresos en sencillos folletos buscando la máxima difusión. De esta forma aparecieron multitud de publicaciones, relatos y breves acerca del éxito alcanzado sobre los piratas berberiscos, pero partiendo su mayoría de estos textos oficiales que eran traducidos y adaptados, además de complementarse con los relatos de otros militares y embajadores presentes.

Así, en Castilla se hicieron públicas las cartas enviadas por Carlos V a Isabel de Portugal, quien las hizo llegar al cardenal y cabildo de Sevilla, a la ciudad y caballeros

de Salamanca y a la catedral de Toledo con la final de ser publicadas¹³⁶. El caso alemán es especialmente interesante, ya que las reticencias con que era recibido cualquier éxito alcanzado por los Habsburgo entre los príncipes y estados autónomos –siempre recelosos ante el autoritarismo de la Casa de Austria–, y especialmente entre los protestantes, se veían compensadas por el respiro que ofrecían las victorias sobre el enemigo otomano, siempre amenazante desde el área danubiana. De esta forma, las misivas fueron traducidas y dadas a la imprenta en Viena y Núremberg. Entre sus principales difusores destaca el teólogo católico de Núremberg, Christoph Scheurl, responsable de la adaptación al alemán de dos relaciones de sucesos; así como el polemista Johannes Eck, quien aprovechó la victoria imperial para componer sermones donde ésta se interpretaba como una señal divina frente a turcos y protestantes. Incluso el destacado poeta Hans Sachs, fervorosamente luterano, publicó a mediados de septiembre de 1535 su poema *Historia von dem kaiserlichen sieg in Africa in Königreich Tunis*, centrando su atención en la humillación musulmana más que en la exaltación cesárea¹³⁷.

De esta forma iban a aparecer en el medio germano multitud de relaciones sencillas, de bajo coste y tirada masiva¹³⁸, algunos de ellos complementados con ilustraciones modestas –generalmente de carácter heráldico o religioso–, destinadas a incidir en la visión de la campaña como una Cruzada liderada por los Habsburgo. La iconografía religiosa está presente, por ejemplo, en la portada de la relación de Christoph Scheurl *Römischer Kayserlicher Maiestat Christenlichste Kriegs-Rüstung wider die Unglaubigen, anzug in Hispanien und Sardinien, Ankhunfft in Africa vnd eroberung des Ports zu Thunis* (Johann Singriener (ed.), 1535, Viena; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, Sign. 35.R.90), donde una xilografía anónima representa al crucifijo. La simbología imperial también es muy común, repitiéndose *motti* como el águila bicéfala o las columnas de Hércules. Podemos verlo, por ejemplo, en la

136 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*, 235.

137 González, «Pinturas tejidas», 52–53.

138 Núremberg fue uno de los principales centros impresores de la época, viendo allí la luz relatos como pueden ser el Anónimo, *Auszug etlicher Meylendischen vnd Genuesischen frischer Schreiben, der Kaiserlichen vnd Christlichen Armata anzug vnd Kriegbrüstung in Affrica betreffend* (Johann Petreius: 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF2837); o el ya citado de Christoph Scheurl, *Vertrags artickel Römischer Keis. Ma. vnd des restituirten Königs von Tunisi. Sampt jrer Maiestet ankunfft in Italien, vnd etlichen andern frischen zeytungen* (Johann Petreius: 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF5958). Entre los textos publicados en Viena cabe citar los de Aloysius Armerius, *Aloysii Armerii, de Golleta et Tvneto expvgnato deque rebys ab invictissimo Carolo V. Romanorum imperatore in Affrica foeliciter gestis epistola* (Johann Singriener: 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 300720–B); Anónimo, *Warhafftige Newzeytung des Kayserlichen Sigs zu Thuniß: geschehen den XXI Julij jm XXXV* (Johann Singriener: 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 8745–B.alt); y Anónimo, *Römischer Kayserlicher Maiestat Christenlichste Kriegs Rüstung wider die Vnglaubigen : anzüg in Hispanien vnd Sardinien, Ankhunfft in Africa, vnd eroberung des Thurn, Port Colleta, Schlos vnnnd stat Thunis, in den Monatn Junio vnd Julio. Anno. 1535* (Johann Singriener: 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 20T324).

Se publicaron otros breves como el Anónimo *Newe Zeyttung von Kaiserlicher Maiestat Kriegsrüstung wider den Barbarossa, gegen der Statt Thunis in Affrica zu schicken, auß Neapolis vnd andern orten geschriben* (1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 8744–B y MF2818). Existen textos que narran algunos acontecimientos concretos de la campaña, como la reunión de las tropas. Es el caso de Anónimo, *Summarium etlicher schreiben aus Barzelona, Meyland, Genua, Neagls, Barri vnd Monopoli, Kayserlicher Maiestat vnd derselben groß gewaltigen Armata vnd Kriegbrüstung wider die vnglaubigen, gelegenheit, anzug vnd ankunfft in Sardinien (etc.) betreffend* (1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42863–B).

interesante ilustración que acompaña un breve anónimo conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, con signatura 42854–B. En ella se representa un escudo cuya águila bicéfala cuenta con aureolas en las cabezas y las armas de Austria en el pecho, complementando el vínculo carolino la corona imperial, el collar del Toisón de Oro, la inscripción *PLUS ULTRA* y las grandes columnas que flanquean el conjunto heráldico¹³⁹. Otra relación anónima –impresa por Johann Petreius en Núremberg– cuenta igualmente en el frontispicio portada con el águila bicéfala coronada y con el escudo imperial. Sus dos cabezas aparecen complementadas con radiantes aureolas, incidiendo así en el carácter sacro y cristiano del Imperio. A su pies –y en formato menor– aparecen de nuevo las columnas de Hércules con el *PLVS OVLTRE*¹⁴⁰. La citada ave rapaz es el símbolo imperial más reproducido, pudiendo rastrearse igualmente en la edición alemana de la narración debida a Ferrante Gonzaga¹⁴¹; o en el frontispicio de un breve anónimo aparecido en Núremberg, donde se complementa de nuevo con la corona y las columnas hercúleas¹⁴². Al igual que en resto de Centroeuropa, también en los Países Bajos se imprimieron este tipo de folletines, como el firmado por Johannes Berotius y editado en Lovaina¹⁴³.

El área más directamente beneficiada por la conquista carolina fue Italia, como acreditaron las fastuosas celebraciones con las que el Emperador sería recibido a su triunfal regreso. No debe extrañarnos, pues, que las buenas noticias también contaran con una importante difusión textual a través de la publicación de las cartas al papa Pablo III¹⁴⁴ o Julia Gonzaga¹⁴⁵, así como de las narraciones firmadas por Ludovico Dolce o Ferrante Gonzaga, duque de Guastalla y virrey de Sicilia¹⁴⁶. La relación de este importante militar al servicio de Carlos V contó con ediciones enriquecidas gráficamente mediante simbología cesárea, como la publicada por Vincentio da Medda en Milán. En su portada aparece un monumental escudo del Emperador con todos sus dominios y el águila imperial coronada, rodeado por un collar del Toisón –del cual surgen las chispas

139 Anónimo, *Neue zeytung (Neue Zeitung) von der Römischen Kay. May. [...] zug, vnd eroberung des Königreychs Thunesse* (1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42854–B).

140 Anónimo, *Auszug ettlicher Meylendischen vnd Genuesischen frischer Schreiben, der Kaiserlichen vnd Christlichen Armata anzug vnd Kriegßrüstung in Affrica betreffend* (1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF2837).

141 Ferrante Gonzaga, *Warhafftige Neue Zeytung des Kayserlichen Sigs zu Thuniß geschehen. Den XXI. Julij im XXXV* (Viena: Johann Singriener, 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF2805).

142 Anónimo, *Keyserlicher Maiestat Eroberung des Königreychs Thunisi, wie die vergangener tag von Rom, Neapls, vnd Venedig, gen Augspurg gelangt hat, vnd von Genua den XII. Augusti hieher geschriben ist.* (1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42862–B).

143 Johannes Berotius, *Commentarium seu potius diarium expeditionis Tuniceae a Carolo V imperatore.[...] anno 1535 susceptae* (Jacobius Batus, 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 38Y20).

144 Joannes Antonius Flaminius, *Epistola ad Paulum III. Pontificem Maximum [...] Ejusdem belli recentis aphricani descriptio* (Bolonia: Vincentius Bonardus y Marcus Antonius Carpen, 1536; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 40Q124).

145 Francesco Miranda, *Copia d'una lettera diretta alla Signora Julia Gonzaga Colonna. In la quale si contiene la presa della Goleta con tutte le sue particolarita* (Antonio Blado: 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42858–B).

146 Ferrante Gonzaga, *Copia delli advisi venuti dal Signor Vice Re di Sicilia, della presa del Bastione fatto da Barbarossa* (1535, Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF2818).

incandescentes del pedernal– y las columnas del emblema carolino¹⁴⁷. Especialmente interesante resulta la iconografía presente en la edición impresa de una carta de Sebastiano Gandolfo, secretario de Pierluigi Farnese; el escudo completo de Carlos V aparece sobre un orbe circular, con la vista de una ciudad portuaria y la inscripción latina *IN OMNEM TERRAM EXIVIT SONVS FORVM*¹⁴⁸, utilizada igualmente en otros textos italianos como el conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena bajo la signatura 42860–B¹⁴⁹. Cabe destacar, por otro lado, como algunas publicaciones trasalpinas vieron enriquecida su presentación usando un tipo de imagen diferente de la heráldica –aún de gusto medievalizante–, en la que se apostaba por las formas *all'antica* recuperadas, precisamente, en Italia. Buen ejemplo de ello es la versión de las *Stanze* de Ludovico Dolce impresa en el taller genovés de Antonio Bellón, donde el título se enmarca en un arco clasicista con criaturas acuáticas, róleos vegetales, desnudos portando escudos y un medallón con el busto de un César coronado de laurel¹⁵⁰.

3.3.2. MAPAS Y VISTAS CARTOGRÁFICAS

En 1538, apenas tres años más tarde la *Empresa* de Túnez, se publicaba la obra de Herman Beerntz van Borculo *Civitas Hierusalem*. En ella aparece una vista de la Ciudad Santa sobre la que sobrevuela el escudo de Carlos V con el Toisón y las columnas de Hércules, complementado con una filacteria en la que se lee la inscripción *CIVITAS HIERVSALEM* y la referida fecha (Anónimo: *Vista de Jerusalén con escudo de Carlos V*, en Herman Beerntz van Borculo: *Civitas Hierusalem*, 1538, xilografía; Collectie Centraal Museum, Utrecht, inv. n.º 6869)¹⁵¹. En la imagen convergen la representación geográfica atenta con la simbología imperial, la realidad descriptiva del espacio y el anhelo político y cruzado por recuperar Tierra Santa para la Cristiandad, misión última de Carlos V como Sacro emperador y rey de Jerusalén.

En la intervención africana de 1535 también se hibridaron ensoñación cruzada y mesianismo cristiano con razones geoestratégicas y las más avanzadas técnicas; en este último sentido, además de volcar en la campaña todas las novedades navales y militares, se aprovechó al máximo el gran impulso en el campo de la cartografía iniciado ya en el siglo XV. De hecho, el mismo Carlos V encargó para preparar la

147 Ferrante Gonzaga, *Il successo de una littera [...] de la presa de Tunexi et dele Scaramuzi fatti et lordeno che se tenuto contra di Barbarossa et dil Sacco* (Milán: Vicentio da Medda, 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. MF 5959).

148 Sebastiano Gandolfo: *Copia de littere mandate da Tunisi al [...] Sebastiano Gandolfo, intimo secretario de Pierlouisi Farnese* (Aurelio Taul, 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42857–B).

149 Anónimo, *El Successo de la grandissima impresa fata da la Caesarea Maiesta soto de Tunesi et la presa de la Golletta [...]* (1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42860–B).

150 Ludovico Dolce, *Stanze Di M. Lodovico Dolce. Composte nella vittoria Africana nouamente hauuta dal Sacratissimo Imperatore Carolo Qvinto* (Génova: Antonio Bellón, 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 72. Z. 90 (3)).

151 Luí Arciniega, «Evocación y ensueños hispanos del reino de Jerusalén», en *Arte en los confines del imperio. Visiones artísticas de otros mundos*, eds. Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2011), 51.

guerra un mapa del norte de África –no conservado– a Alonso de Santa Cruz, cronista y cosmógrafo de la sevillana Casa de Contratación, con quien el Habsburgo tuvo una intensa relación¹⁵². Muy probablemente fuese esta representación cartográfica en la que se apoyó Vermeyen para idear el primer tapiz de su serie de *La conquista de Túnez*, conocido como «*El mapa*» o *Vista cartográfica*, dada la más que evidente relación –como veremos– entre Santa Cruz y el diseño de los paños (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido), 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. A230–6289, S.13/1)¹⁵³.

Tampoco se conserva el *Ritratto de Tunesi* que el pintor y arquitecto Baldassare Peruzzi dibujó por encargo de Paolo Giovio, del que sólo nos han llegado algunos bocetos conservados en el Museo de los Uffizzi. Esta carta topográfica fue entregada por el intelectual nacido en Como a Alfonso de Ávalos, Marqués del Vasto, principal responsable de las tropas de tierra durante la campaña. Se hicieron diversas copias, aunque su importancia deriva fundamentalmente por su condición de modelo para una importante estampa creada por Agostino de Musi *Veneziano* (*Carta de Túnez*, 1535, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG2017/3/7333).



Fig.3.12. Agostino de Musi *Veneziano*: *Carta de Túnez*, 1535, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG2017/3/7333.

Nacido en Venecia hacia 1490, se especializó en reproducir en grabado pinturas de artistas de fama reconocida como Rafael, Durero, Andrea del Sarto o

152 Mariano Esteban, «El Emperador y la Astronomía. El *Astrónomico Real* del matemático sevillano Alonso de Santa Cruz», en *El Emperador Carlos V y su tiempo. IX Jornadas nacionales de Historia Militar*. (Madrid: Demos, 2000), 697–698.

153 Deswarte-Rosa, «L'expédition de Tunis», 33.

Giulio Romano; también trabajó en Florencia y Roma, en el taller de Marcantonio Raimondi¹⁵⁴. En su entalladura vemos una gran vista en perspectiva caballera de la conquista de Túnez por Carlos V, organizada en un gran eje del norte –*tramontana*– al sur –*ostro*–. El primer plano lo ocupan las galeras y naves atacantes, ubicadas frente a la tortuosa costa norteafricana para bloquear el acceso a la ciudad. Junto a la entrada del golfo aparecen señaladas *Biserta* y *Porto Farina*, cerca de las ruinas de Cartago y el antiguo acueducto: allí se alza el campamento imperial. El artista reproduce las tiendas, cañones y gaviones que asfixian el fuerte de La Goleta, perfectamente visible en el centro de la composición como muestra de su función vital en el entramado defensivo de la urbe. Tras este enclave aparece el Estaño, con galeras y los troncos hundidos delimitando el canal central navegable. Al otro extremo de dicha albufera se reconoce la misma Túnez; cuenta con un recinto exterior rectangular, dentro del cual se reconoce la *medina* con sus casas, mezquitas y el edificio del arsenal, además de la alcazaba central, representada de forma circular. Las tropas de Carlos V han roto las murallas precipitándose al interior, aunque no podrían capturar finalmente a Barbarroja: en la parte superior derecha se aprecia a un grupo de jinetes con la inscripción *Barba rossa* que, a pesar de ser perseguidos, finalmente alcanzan la seguridad que les ofrece *Constantina*. En el extrarradio de la urbe aparecen señaladas las opulentas alquerías de El Bardo, Mescia y Restabia; además de otros lugares relevantes como líneas de pozos y accidentes naturales indicados mediante sencillas montañas de perfil, vegetación, caminos, etcétera. La estampa se complementa en los ángulos superiores con una cartela explicativa y un compás y escuadra con la escala, aunque se conservan algunas ediciones más simplificadas donde este último elemento no aparece, como es el caso del ejemplar conservado por Patrimonio Nacional (Real Biblioteca, Madrid, map.454)¹⁵⁵.

Otros impresores italianos realizaron versiones similares del trabajo de *Veneziano*, como es el caso de Arnold Nicolai o Bolognini Zaltieri (1535–1550, xilografía; Museo di Roma–Palazzo Braschi, Gabinetto delle Stampe, Roma)¹⁵⁶. Igualmente, la Real Biblioteca conserva una versión prácticamente idéntica atribuida al importante cosmógrafo Paolo Forlani, autor de vistas de ciudades y mapamundis (Paolo Forlani: *Túnez y su entorno en 1535*, 1560–1570, estampa; Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, Madrid, map. 438)¹⁵⁷. Años más tarde en el taller romano del impresor Antonio Lafrieri se editó una variante incluida en su *Atlas*, colección de mapas bélicos destinados igualmente a otros combates como Lepanto, Djerba o los asedios de Malta y La Rochela¹⁵⁸. También coincide en gran medida la

154 Deswarte–Rosa, «L'expédition de Tunis», 89–90; Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 371–374.

155 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*, 197.

156 González, «Pinturas tejidas», 33.

157 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*, 196.

158 Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 371.

vista del ataque a Túnez presente en una miscelánea de diversos textos acerca de las guerras entre el Emperador y los reinos piratas norteafricanos, titulada *Rerum a Carolo V Caesare Augusto in Africa Bello Gestarum Commentarii Elegantissimis Iconibus ad Historiam Accomodis Illustrati* (Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/26652). El libro fue impreso en Amberes por Ioanes Bellerum en 1554, y cuenta con un prefacio firmado por Cornelius Scepperus, un elogio de Carlos V y distintos escritos sobre las acciones militares en África. Concretamente se sucede un relato de la toma de Mahdia–África debido a Juan Calvete de la Estrella; el diario de la conquista tunecina redactado por Juan Etrobio; fragmentos de Paolo Giovio; y un relato del fracaso ante Argel firmado por el caballero sanjuanista Nicolaus Villagagnon. La publicación se complementa, además, con xilografías atribuidas a Arnold Nicolai, que figuran los ataques contra las referidas ciudades¹⁵⁹.

Este trabajo de *Veneziano* fue usado igualmente como inspiración para una modesta xilografía anónima titulada *Il vero disegno della Citta di Tunisi e Biserta*, que aparece repetida en varios traslados impresos de las cartas enviadas durante la campaña por Carlos V. De menor tamaño y formato vertical, la vista aérea de la conquista norteafricana se articula a partir de un eje claramente marcado: arrancando del golfo tunecino, se alinea con La Goleta y el Estaño hacia la villa de Túnez. De forma similar al buril primigéneo vemos en la parte inferior diversas naves bloqueando el litoral, con los accidentes geográficos costeros indicados con cartelas en italiano: *CAPO DI MERCVRIO, CAPO SAFRAN, BISERTA, PORTO FARINA...* En la parte derecha del golfo se adivinan las ruinas de época cartaginesa –destacando el acueducto–, así como las tropas imperiales identificadas de forma genérica como *Spagnoli*; aparecen atacando con artillería al fuerte de La Goleta, un torreón en una islilla circular que centra la composición. Más allá se ubica el Estaño interior y, en la otra orilla, la capital tunecina con dos cinturones de murallas, aquí ambos circulares. Cartelas identificativas señalan, además, los distintos barrios y alquerías cercanas. Este buril, a pesar de su mayor tosquedad y sencillez compositiva, tuvo gran éxito debido probablemente a su menor coste y adaptabilidad de formato para ser publicada dentro de un folleto o libro de tamaño modesto.

159 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 91–92.



Fig.3.13. Anónimo (diseño) y Aurelio Taul (edición): *La conquista de Túnez, 1535*, xilografía, en *Copia de littere mandate da Tunisi al [...] Sebastiano Gandolfo, intimo secretario de Pierlouisi Farnese*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42857–B.

Así, podemos rastrear esta xilografía en diversas publicaciones italianas como *Copia de una lettera, mandata da Tunesi, della presa della Golletta. Al Signor Don Gasparo de Mendoza Gentilhuomo dello Imperador (Data in la Goletta alli XV. del mese de Luglio)* (1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42859–B); *Copia de littere mandate da Tunisi al [...] Sebastiano Gandolfo, intimo secretario de Pierlouisi Farnese* (Aurelio Taul, 1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42857–B); o en *El Successo de la grandissima impresa fata da la Caesarea Maiesta soto de Tunesi et la presa de la Goletta (etc.) (Data Goletta ali. XV. de Luio 1535.)* (1535; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42860–B). El éxito de esta sencilla estampa fue tal que volvió a utilizarse cuarenta años más tarde, en el marco de la recuperación de Túnez por don Juan de Austria en octubre de 1573,

aparece pues en diversos traslados impresos de la carta que el hermano de Felipe II envió a Guzmán de Silva, embajador español en Venecia (Anónimo: *Toma de Túnez por don Juan de Austria*, 1573, xilografía, en Herederos de Antonio Blado (edición): *Il vero disegno della Città di Tunisi e Biserta*; Archivo General de Simancas, Simancas, sign. MPD, XVIII–150)¹⁶⁰.

Partiendo de estos modelos aparecieron en Italia otros grabados más ambiciosos, como puede ser una entalladura atribuida a Giovanni Andrea Vavassore –*Il Guadagnino*– y probablemente publicada en Venecia (*Conquista de Túnez por Carlos V*, 1535, xilografía; Newberry Library, Chicago). Su concepción espacial coincide con las composiciones ya vistas, pero se enriquece mediante la adición de numerosos grupos de combatientes y otros elementos anecdóticos, incluyendo además inscripciones que sirven para individualizar a las principales figuras. El acontecimiento se puede identificar gracias a una cartela ubicada en la parte inferior izquierda, donde se lee *LA PRESA DE TUNESCI CO LA GOLETTA. FATTA DA CARLO QUINTO IMPERATORE 1535*. Y efectivamente en la escena aparecen los dos momentos claves de la campaña: el ataque a La Goleta y la toma de Túnez. En la parte inferior se aprecia el asalto al fortín, aquí visible como un castillo almenado coronado por una Media Luna, evidencia de que aún resiste el ataque imperial. Y, éste es ciertamente intenso: desde el mar es bombardeada por las galeras, destacando la capitana de Andrea Doria con las banderas imperiales desplegadas al viento; en tierra apreciamos las tiendas del campamento de Carlos V, con las bocas de los cañones dirigidas hacia los bastiones del enclave. Las tropas del Emperador –caballería pesada, arcabuceros, piqueros y rodeleros– hacen frente a una de las numerosas salidas de los jenízaros defensores, reconocibles por sus turbantes, alfanjes y estandartes.

En la parte superior de la escena se muestra la ciudad de Túnez, con su doble cinturón de murallas y edificios identificados como el arsenal o la alcazaba. Desde las almenas los defensores intentan contener al imparable ejército asaltante dirigido por el Marqués del Vasto, a quien se identifica mediante inscripción. En la parte izquierda de las murallas vemos la huida de Barbarroja –*BARBA ROSSA*–, quien aparece con barba y corona entre un grupo de jinetes; encima de ellos, y en sentido contrario, cabalga hacia la ciudad Mulay Hassan, el depuesto *RE VECHIO DE TUNESI*.

La visión del hecho bélico subyacente a la composición insiste en el protagonismo de los contingentes y líderes italianos. Aparecen identificados mediante inscripción el almirante Andrea Doria –*CAPITANO ANDREA DORIO*– y el principal general del contingente terrestre, Alfonso de Ávalos –*MARCHESE DAL VASTO CAPITANO*–; e igualmente entre las tropas que guardan el campo de Carlos

160 Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 382–383.

V se señala a los españoles –*SPAGNOLI*– y a los transalpinos –*TALIANI*–, obviando a otros grupos como los lansquenets tudescos. Esta imagen pro-italica puede entenderse en el marco del intenso debate posterior a la campaña entre Paolo Giovio, quien otorgó todo el protagonismo a los participantes italianos, y otras visiones como la del panegirista pro-español Gonzalo Jiménez de Quesada. Su texto *El antijovio* se muestra contrario a esta lectura y a favor del contingente hispano.



Fig. 3.14. Giovanni Andrea Vavassore *Il Guadagnino: Conquista de Túnez por Carlos V*, 1535, xilografía; Newberry Library, Chicago.

Muy probablemente las estampas italianas sirvieron de inspiración a Erhard Schön para definir su propia versión impresa de la campaña de Carlos V. La composición del grabador alemán resulta muy similar a aquellas, organizándose a partir de un idéntico eje vertical articulado mediante referentes geográficos – golfo de Túnez, Estaño– y arquitectónicos –fuerte de La Goleta, *medina* de Túnez. En general, no obstante, su apariencia resulta menos tosca, con mayor detallismo y calidad general. Aquí aparece representado, además, el campamento atacante, ubicado en las inmediaciones de la Goleta. La imagen se complementa con un largo texto explicativo en alemán que podemos ver en la parte inferior, encabezado por una inscripción de clara resonancia triunfal y clasicista: *VENI. VEDI. VICI*; el paralelismo entre Carlos V y los grandes héroes romanos como Julio César o Escipión, tan presente en todo el aparato retórico generado por la campaña, resulta aquí evidente (Erhard Schön: *La conquista de Túnez*, 1535, xilografía; Albertina, Viena).

En España, aunque siempre se dio primacía al asalto sobre Argel, la *Empresa tunecina* también fue celebrada para ser representada gráficamente. Así, la Biblioteca Nacional conserva una entalladura orientada de forma distinta a las anteriores, con el norte –indicado como *septentrion*– en la parte inferior de la obra y el sur –*mediodia*– en la superior. En ella vemos una imagen esquemática de la acción bélica, con distintas embarcaciones operando frente al enclave de La Goleta y el Estaño. Tanto la fortaleza como el burgo principal se muestran como ciudades europeas, con torres dotadas de altos chapiteles. En el espacio circundante se aprecian el campamento y las tropas imperiales operando entre accidentes geográficos y grupos de vegetación, reproducidos de forma sencilla. También se reconocen las ruinas del acueducto y fortines como las torres de la Sal y el Agua, identificables mediante inscripción (Anónimo: *Desembarco de Carlos V y campamento imperial. Toma de la Goleta, Túnez y reductos menores*, 1535, xilografía; Biblioteca Nacional, Madrid, Sec. estampas s. XVI)¹⁶¹.

La victoria de los Austrias también resonó en estados enemigos como Francia: de hecho, así lo evidencia gráficamente una composición conservada en la Bibliothèque Nationale de France (Anónimo: *Vista de la presa de Túnez por las tropas de Carlos V en 1535*, 1535, xilografía; Bibliothèque Nationale de France, París, sign. Cartes et Plans, GE DD–2987/ 7993 RECTO). Se trata de un mapa autónomo donde, en una alta vista, se recoge la villa de Túnez y sus alrededores. No se reproducen aquí las operaciones militares o el campamento de Carlos V, centrándose en la atenta representación topográfica del difícil escenario donde tuvieron lugar los dramáticos hechos; así, en la imagen aparecen los hitos espaciales más comunes ya vistos: Túnez y sus fortificaciones en la parte inferior, ante la que se abre el ancho lago cerrado en su bocana por el fuerte de La Goleta, además del acueducto y enclaves como Porto Farina y Bizerta. También destaca la atenta descripción de la costa, salpicada por fortines y enclaves defensivos. En la parte superior aparecen varios buques, probable referencia a la irrupción de la flota imperial. La estampa cuenta con dos grandes inscripciones: la primera en una bandera movida por el viento con texto latino y destinada a identificar el lugar, vinculándolo con la Antigüedad; la segunda aparece a la derecha, y describe el hecho contemporáneo protagonizado por Carlos V.

Podemos afirmar, tras recorrer esta amplia producción, que *La Jornada de Túnez* contó con numerosas representaciones de tipo cartográfico, fijando definitivamente el género de la vista topográfica como uno de los más adecuadas para la representación de asedios –tal como ya hemos visto en los casos de Pavía y Viena–. El desarrollo cada vez más complejo del sitio como acción bélica ante el impulso técnico sufrido por la artillería y la poliorcética, así como el crecimiento de los estudios geográficos, iban a posibilitar la eclosión de este tipo de representaciones, que contaron en el caso de la conquista de Túnez con uno de sus ejemplos más subrayables.

161 Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 374–375.

3.3.3. LOS ENEMIGOS FRENTE A FRENTE

Entre 1537 y 1543 el humanista italiano Paolo Giovio comisionó la construcción de una residencia en la orilla del lago de Como, cerca de las presuntas ruinas de una villa propiedad de Plinio el Joven. Su objetivo fundamental era albergar la gigantesca colección de retratos que había ido recopilando y también describió en el texto *Musaei Iovani Descriptio*, introducción a su *Elogia* de 1546. La pretensión de este afán coleccionista era construir un *templum virtutis* basado en la recopilación de las *verae imagines* de los hombres más ilustres de su tiempo¹⁶². Dicho museo fue parcialmente publicado en ediciones impresas con grabados –*Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur* (Venecia, 1546) y *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Florenca, 1551)–, y también importantes príncipes encargaron copias, con ejemplos como la serie pintada por Cristofano dei Papi dell’Altissimo para Cosme I de Medici¹⁶³.

Este interés por recopilar efigies es perfectamente entendible desde los parámetros intelectuales propios del Humanismo, donde la historia ya no era sólo fruto de una celestial voluntad escatológica sino que también venía condicionada por la acción humana. En este sentido eran fundamental el estudio de los avatares protagonizados por los grandes hombres del pasado y su articulación en galerías de *uomini illustri*, como ejemplos a imitar y emular.

No debe extrañarnos, pues, que entre las consecuencias plásticas de un memorable hecho bélico como fue la *Empresa* de Túnez apareciese un importante número de retratos de sus protagonistas, tanto pictóricos como en el formato de la estampa. En este sentido, el conjunto de obra gráfica más destacado es la serie de cinco efigies fruto del buril de Agostino Veneziano. Tras formarse en la Serenísima, en 1516 se trasladó a Roma para –como hemos dicho– especializarse en versiones impresas de las pinturas de los grandes maestros de su tiempo. El *Sacco* de 1527 le forzó a retornar a Venecia, donde fracasaría en su intento por ilustrar el tratado de Serlio, por lo que finalmente podemos localizarlo de nuevo en Roma a partir de 1531. Fue allí donde produjo una serie de cinco bustos de las figuras centrales en la política mediterránea del momento: Carlos V, Solimán el Magnífico, Pablo III, Hayreddin Barbarroja y Francisco I¹⁶⁴. Estampadas entre 1535 y 1536, coinciden en su formato, en la concepción general de las figuras –de tres cuartos y con precisa atención a los rostros y símbolos de poder– así como en la introducción de una cartela inferior identificativa de gusto anticuario.

La imagen del César de la Casa de Austria parte claramente de otras estampas anteriores –ya citadas– del mismo Veneziano y de Giovanni Brito, impresas hacia

162 Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 364.

163 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan’s World*, 196.

164 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 291.

1530 e inspiradas en modelos ticianescos; la disposición de la figura es exactamente igual, portando la misma armadura y espada al hombro. La apariencia de Carlos V se enriqueció, no obstante, con la introducción de la corona imperial, en la que se combinaba la diadema regia con una tiara de carácter sacro. La edición conservada en la Albertina austriaca cuenta en la parte inferior con unos versos –*stanze*– del poeta Eurialo d’Ascoli, sobre el cual volveremos más adelante (Agostino Veneziano: *Carlos V*, 1535, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG2017/3/7379)¹⁶⁵.



Fig.3.15. Agostino Veneziano: Carlos V, 1535, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG2017/3/7379.

Su *némesis* y gran enemigo, Solimán I el Magnífico, se representa completamente de perfil, con rostro enjuto. Porta en su cabeza la fastuosa tiara cuádruple realizada por orfebres venecianos que ya había deslumbrado a todos aquellos que pudieron verla en la campaña danubiana de 1532. El Sultán se identifica, en la parte inferior, con la inscripción latina *SVLIMAN.OTOMAN.REX.TURC.X*. (Agostino

¹⁶⁵ Deswarte-Rosa, «L’expédition de Tunis», 94–95.

Veneziano: *Solimán el Magnífico*, 1535, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG2018/220). El carácter llamativo de la estampa propició que contara con imitadores, conociéndose una versión anónima del mismo retrato del sultán otomano (Anónimo: *Solimán el Magnífico*, c.1535, xilografía; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 42.41.1).



Fig.3.16. Agostino Veneziano: *Solimán el Magnífico*, 1535, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG2018/220.

El contendiente directo de Carlos V en el Mediterráneo sería, no obstante, Hayreddin Barbarroja. En el busto de Veneziano aparece vestido según el gusto orientalizante, con un florido caftán abotonado y amplio turbante. En su adusto rostro destacan las arrugas del agresivo entrecejo y, sobre todo, la gran barba de la que deriva su sobrenombre. (Agostino Veneziano: *Hayreddin Barbarroja*, 1536, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG2017/3/3380).

La serie de entalladuras también recoge a la figura del papa Pablo III Farnese, aliado de Carlos V. Su interés por frenar el asalto otomano a las costas

italianas propició su intervención directa en el conflicto, sufragando seis galeras –a sumar a las cuatro de los caballeros de San Juan del Hospital– además de las aportaciones económicas derivadas de las bulas de Cruzada. En esta estampa el Sumo Pontífice, electo el año anterior, aparece como un hombre anciano –tenía sesenta y seis años al ser nombrado Papa– de larga barba, vestido de forma suntuosa con hábito pontifical y cubierto por la tiara dada su condición como sucesor de San Pedro (Agostino Veneziano: *Pablo III*, 1536, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1927,1008.396).

El último grabado del conjunto representa al soberano galo Francisco I. Francia venía desde tiempo atrás



Fig.3.17. Agostino Veneziano: *Hayreddin Barbaroja*, 1536, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG2017/3/3380.



Fig.3.18. Agostino Veneziano: *Pablo III*, 1536, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1927,1008.396.

acercándose al Imperio otomano como medio de contrarrestar el ascenso de los Austrias. La falsedad de la paz firmada en 1535 asegurando su neutralidad pronto se evidenció en plena campaña tunecina; así, las galeras imperiales, antes de alcanzar las costas africanas, capturaron un buque francés enviado a prevenir a Barbaroja del inminente ataque y ayudarles a fortificar sus posiciones, tal como narra Perrenin:

Se hallaron dos fragatas francesas que estaban apercebidas cerca del puerto, y seguidas por algunas de las galeras, y presas y traídas a la galera Capitana. Los cuales, preguntados, se turbaron en diversas razones y en fin se conoció

*y pareció, y así lo confesaron, que ellos venían de La Goleta y de Túnez, y que tornaban a Marsella, de lo cual se puede entender que no era bien ni cosa que convenía a la ayuda de la armada. Y dijo el capitán de una de las dichas fragatas que era natural francés, que había algunos días uno llamado La Floreste, secretario del rey de Francia, el cual había sido despachado y enviado con el embajador de Barbarroja desde la corte de Francia, estaba partido y despachado de Barbarroja desde Túnez para ir al Turco a le avisar de la armada cristiana y de los aparejos que Barbarroja hacía para resistir y defenderse contra ella. Y que el dicho La Floreste podía estar ya en Constantinopla, como se hubo por nueva cierta que él era ya llegado. Y que por aviso y consejo y orden de aquel Barbarroja había hecho hacer muchas fuerzas y reparos y bastiones y troneras en La Goleta, como después de la tomada de ella se vio y conoció claramente*¹⁶⁶.

La alianza franco–otomana quedó más que clara tras la toma del fortín de La Goleta, cuando los soldados imperiales tomaron varias piezas de artillería de origen galo: «Y algunas de las principales piezas estaban sembradas de flores de lis, y otras de FF, con la salamandra y la divisa que decía *nutrisco e extingo*»¹⁶⁷. De hecho, ya durante las escaramuzas previas

*Cada día tiraban muchos tiros de artillería de La Goleta, que pasaban y retumbaban por el campo y dentro de las tiendas y pabellones, y por encima con poco daño. Y entre las pelotas de metal se hallaron algunas marcadas con la señal de la flor de lis, que daban harto a conocer la botica y boticario donde salían tales píldoras, que hacían pensar y creer muchas cosas de que antes se había dudado*¹⁶⁸.

Probablemente esta efigie del Rey Cristianísimo deriva de un cuadro desaparecido o de un dibujo de Jean Clouet; en ella vemos al monarca Valois de tres cuartos, destacando así su nariz larga y aguileña. Al igual que Carlos V aparece cubierto con armadura, en la que se reconoce tallado el collar de la orden de San Miguel –frente al Toisón de Oro de su gran competidor Habsburgo–, y tocado con una corona cuyos elementos evocan las flores de lis propias de la monarquía gala (Agostino Veneziano: *Francisco I*, 1536, xilografía; British Museum, Londres, inv. R,6.5)¹⁶⁹.

Junto a Agostino Veneziano el artista que nos ha dejado mayor testimonio gráfico de la apariencia física de los protagonistas fue Jan Cornelisz Vermeyen, responsable de la imagen oficial de la campaña. Además de los diseños para la gran serie de tapices –como veremos más adelante– el creador oriundo de Beverwijk

166 Perrenin, *Goleta de la ciudad*,70.

167 Perrenin, *Goleta de la ciudad* ,88.

168 Perrenin, *Goleta de la ciudad* ,83.

169 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 291.

trazó un importante número de retratos tomados del natural y difundidos en forma de estampa. Resultan especialmente interesantes los centrados en los integrantes de la dinastía Hafsida, emires de Túnez desde el siglo XIII. Así, el buril dedicado a Mulay Hassan prescinde de toda idealización: lo muestra recubierto de traje oriental y turbante, con larga barba, bizco y una mano reforzada con un apéndice ortopédico. Sobre la cabeza aparece la inscripción *REX THVNISSAE*, remarcando su condición de legítimo soberano al que Carlos V debió socorrer ante la injerencia otomana (Silvester van Parisj (impresión) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *Mulay Hassan*, c.1536, xilografía, Stedelijk Pntentenkabinet,



Fig.3.19. Agostino Veneziano: *Francisco I*, 1536, xilografía; British Museum, Londres, inv. R.6.5.



Fig.3.20. Silvester van Parisj (impresión) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *Mulay Hassan*, c.1536, xilografía, Stedelijk Pntentenkabinet, Amberes, inv. OP IV/P.9.

Amberes, inv. OP IV/P.9)¹⁷⁰.

Su apariencia coincide con la de las crónicas; Giovio, por ejemplo, lo describe en los siguientes términos:

Traya Muleyasen una ropa larga basta los calcañares de seda de dos colores, verde y azul con su turbante en la cabeça, y una baçaleja de lino por baxo la barba, que le cubría toda la garganta. Era de grande statura, su rostro de color aseytuni, o loro, y ciertamente varonil, de tan estraña catadura (siendo guercho) que parescia que maliciosamente mirasse las personas¹⁷¹.

170 González, «Pinturas Tejidas», 33–34; Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, i. A48; Seipel, *Der Kriegszug Kaiser Karls V*, 43.

171 Giovio, *Historiarum sui temporis*, CXXIV.

Su hijo Mulay Ahmad fue retratado en un lienzo, hoy perdido, pero cuya apariencia conocemos gracias a una copia debida a Peter Paul Rubens (*Mulay Ahmad*, c.1609, óleo sobre tabla; Museum of Fine Arts, Boston, inv. 40.2) y a un aguafuerte del que se conservan varias ediciones (Jan Cornelisz Vermeyen: *Mulay Ahmad*, c.1535–1536, aguafuerte; Museum Boijmans, Rotterdam, inv. L1959/51 (PK)). La figura se recorta sobre un fondo paisajístico donde reconocemos los restos del acueducto de Cartago y grupos armados en combate. Porta larga túnica y turbante, con una espada envainada en la mano. Su rostro, de fina barba y mirada perdida al exterior, resulta más amable que el de su padre, a quien finalmente derrocó en 1543. La parte inferior de la estampa cuenta con cartela identificativa en la que, en latín, se presenta a Mulay Ahmad como príncipe hijo del *bey* de Túnez, completando su apariencia noble la inclusión de un escudo de armas en la parte superior derecha con la inscripción «Sólo hay un Dios, Alá, y Mahoma es su profeta».

Al buril de Vermeyen se debe igualmente una composición en la que aparece el soberano exiliado, en compañía de sus fieles, mientras come bajo la luz de las velas en el interior de una tienda de campaña (Jan Cornelisz Vermeyen: *Mulay Hassan y su corte comiendo*, c.1540, aguafuerte; Albertina, Viena, inv. 1949/466)¹⁷². El artista tomó numerosos apuntes de la campaña, trascendiendo de los hechos bélicos para



Fig.3.21. Jan Cornelisz Vermeyen: *Mulay Ahmad*, c.1535–1536, aguafuerte; Museum Boijmans, Rotterdam, inv. L1959/51 (PK).

atender también a los protagonistas, escenas de la vida cotidiana o el paisaje. Se trata de un dato importante ya que – como veremos– marcaron intensamente su producción posterior. Así, por ejemplo, esta composición pudo inspirar su más tardía *Cristo en las bodas de Caná* (c.1540–1541, óleo sobre tabla; Rijkmuseum, Amsterdam, inv. SK–A–4820), donde la escena también acontece alrededor de una mesa circular bajo la penumbra. Las formas de vida locales, tan distintas a las europeas, llamaron igualmente la atención de los cronistas. Perrenin describe la vida cotidiana del monarca tunecino y sus allegados de forma muy similar a la composición estampada:

Es de saber que el rey de Túnez había siempre quedado en el campo desde su venida, con algunos moros

172 Eckhardt, Gieseler y Sievernich, *Europa und der Orient*, 702–703; Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 458–459.

que había traído, bien tratados así sus personas como sus caballos a costa de Su Majestad. El cual había cometido algunos de los oficiales de su casa para servir y administrar al rey. El cual, la mayor parte del tiempo, o casi siempre, estaba sentado en tierra sobre un tapiz que le ponían, y estaba siempre sentado en cuclillas, que era cosa de ver, mas así es la costumbre de la tierra. Y así estaban todos alrededor de él en tierra, vestidos mal y desnudos, sin mucha ceremonia. Antes, muchas veces hablaban todos juntamente tan alto, más que el mismo rey, aunque siempre retenía en sí alguna majestad real¹⁷³.



Fig.3.22. Jan Cornelisz Vermeyen: *Mulay Hassan y su corte comiendo*, c.1540, aguafuerte; Albertina, Viena, inv. 1949/466.

Como artista de Corte Vermeyen realizó numerosos retratos de Carlos V, algunos de ellos grabados. Cabe destacar aquí una estampa atribuida al artista en la que el Emperador aparece de riguroso perfil, como un César clásico destinado a asegurar el triunfo de la fe cristiana: porta armadura, el orbe rematado por la cruz y corona de laurel, según el gusto anticuario en el que podemos enmarcar muchas de las obras derivadas de la campaña norteafricana (Jan Cornelisz Vermeyen: *Carlos V*, 1540–1550, aguafuerte; Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1908-1280).

Si la imagen de Carlos V fue ampliamente difundida como principal héroe de la campaña, no fue menor el interés que despertó en toda Europa la apariencia

¹⁷³ Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 87.

de sus rivales; parafraseando a González, «1535 fue un año de inflación de imágenes de Solimán el Magnífico»¹⁷⁴. A la ya citada estampa ideada por Agostino Veneziano podemos sumar otras, como la pareja de estampas debidas a Erhard Schön donde se representan al Sultán y su adorada esposa, Roxelana. Ambos bustos aparecen de lateral, vestidos de forma exótica y suntuosa, con pendientes, collares y perlas (Erhard Schön: *Solimán el Magnífico y Roxelana*, c.1535, xilografía coloreada; Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha, inv. Xyl, I315 y I316)¹⁷⁵.

Igualmente tuvieron éxito las representaciones de Hayreddin Barbarroja, como la tallada por Lorenzo de Musi donde aparece como soberano de Argel, según reza la inscripción inferior de gusto clasicista –*RE DE ALGERI. DITTO BARBAROSSA SOLTAN. CHARADIN*–. El capitán corsario aparece representado *all'antica*, de perfil y vestido con capa y un arnés decorativo. Porta un imaginativo casco con plumaje y decoración anticuaria, complementado en la frente con una especie de Niké que porta una Media Luna; el objetivo es claro: mostrarle como paladín del Islam. El duelo entre Carlos V y Barbarroja se dota así de un componente religioso pero también histórico, al sumergirse la imaginería de la campaña dentro de un discurso



Fig.3.23. Lorenzo di Musi: *Barbarroja, rey de Argel*, 1535, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1859,0806.337.

de referencias a la Antigüedad: frente al Carlos V– Escipión vencedor en África aparecería su enemigo pirata, equiparado a Aníbal (Lorenzo di Musi: *Barbarroja, rey de Argel*, 1535, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1859,0806.337)¹⁷⁶.

La imagen de Barbarroja devino en ícono, pudiendo seguir su estela hasta muy avanzado el siglo XVII, con ejemplos como la compleja composición ideada por Gaspar Bouttats para la edición que Hyeronimus Verdussen publicó en 1681 de la crónica de Carlos V escrita por fray Prudencio de Sandoval. El gobernante pirata aparece de medio cuerpo y vestido según el gusto oriental, ubicado dentro de un óvalo; éste se enmarca en una estructura arquitectónica de estilo toscano que representa al templo de Jano –el busto del dios de dos caras aparece en una hornacina sobre la entrada–.

174 González, «Pinturas tejidas», 33.

175 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 198–200.

176 Deswarte–Rosa, «L'expédition de Tunis», 90–94.

Según la tradición sus puertas se abrían en época de guerra, como aquí ocurre: figuras alegóricas la están abriendo liberando al pirata, a cuyos pies se disponen instrumentos bélicos y seres monstruosos (Gaspar Bouttats: *Hayreddin Barbarroja*, 1681, aguafuerte, en Hyeronimus Verdussen (editor) y fray Prudencio de Sandoval: (texto) *Historia de la vida y hechos de Carlos V*, 1681, Amberes; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. IV-107)¹⁷⁷.

Podemos afirmar, pues, que la campaña norteafricana tuvo entre sus múltiples consecuencias plásticas una eclosión de retratos, dado el gran interés despertado en toda Europa por la gesta bélica y sus protagonistas. Dichos héroes desplegaron su rivalidad sobre el escenario bélico representado en los grabados topográficos ya analizados; y, como es obvio, iba a aparecer una tercera tipología representativa junto a efigies y mapas: las escenas dedicadas a mostrar los hechos de armas que ellos mismos protagonizarían.

3.3.4. ACCIONES BÉLICAS RECOGIDAS EN ESTAMPAS

En este sentido cabe destacar, en primer lugar, el amplio grupo de xilografías que acompañaron a las relaciones breves, traslados de cartas y hojas volanderas que poblaron Europa de forma inmediata tras la victoria de las armas cesáreas en Túnez. La necesaria celeridad en su publicación y la búsqueda de un coste contenido llevaron a que nos encontremos ante representaciones sencillas e incluso, en ocasiones, bastante toscas. Lo más común son las representaciones convencionales de batallas según los clichés de la época, como podemos ver en una edición impresa de la misiva que Carlos V remitió al Duque de Calabria conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata de un breve folleto de cuatro páginas en letra gótica, acompañado por una xilografía en la que vemos en primer plano el campamento cristiano; allí se mueven grupos de caballería pesada y un contingente de infantes de apariencia exótica, dotados de rodelas, medias abombadas con acuchillados y cimera emplumada. Tras las tiendas reconocemos las murallas del burgo sitiado, solo identificable gracias a la inscripción *Túnez* ya que las torres almenadas, casas con elegantes frontones segmentales o campanarios con chapiteles parten de cánones europeos bastante idealizados (Anónimo: *Asedio de Túnez*, 1535, xilografía, en Anónimo (edición): *Traslado de la carta que el Emperador y rey nuestro señor embio al Duque de Calabria: en la qual le haze saber la victoria auida contra Barbarroxa, y tomada de Tunes*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R-12.804/3)¹⁷⁸.

¹⁷⁷ González-Aller, *Carlos V. La náutica*, 331.

¹⁷⁸ Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 376-377.



Fig.3.24. Anónimo: *Asedio de Túnez*, 1535, xilografía, en Anónimo (edición): *Traslado de la carta que el Emperador y rey nuestro señor embio al Duque de Calabria*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R-12.804/3.

La Österreichische Nationalbibliothek también guarda en sus fondos publicaciones semblantes; es el caso, entre diversos ejemplares, de un relato de autoría desconocida aparecido en Italia. Su portada se enriquece con una estampa sobre madera destinada a recrear, con gran sencillez, el desembarco de las tropas de Carlos V: desde la borda de una nave descienden a la playa contingentes de guerreros fuertemente armados, mientras que un grupo de jinetes locales les hostiga buscando dificultar la siempre delicada maniobra anfibia (Anónimo: *Desembarco y combate con la caballería musulmana*, 1535, xilografía, en Anónimo: *Gli Successi della presa della Goletta con altre particolarita de progressi dello esercito et armata Cesarea insino alli 19. di Luio 1535 et anche la presa de Tunice*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42866-B).



Fig. 3.25. Anónimo: Desembarco y combate con la caballería musulmana, 1535, xilografía, en Anónimo: *Gli Successi della presa della Goletta*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42866-B.

Tanto o más interesante resulta la composición recogida en la portada de otro breve atesorado por la misma institución, concretamente el traslado impreso de una misiva escrita por Ferrante Gonzaga al religioso Ercole de Mantua (Anónimo: *Combate entre cristianos y musulmanes en un puerto*, 1535, xilografía, en Ferrante Gonzaga: *Copia di una lettera dil S. Don ferrando Gonzaga al Illustriss. R. Reverendiss. S. Hercules di Mantoa*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42861-B ALT MAG). La amplia vista muestra un puerto como marco para intensos combates: así, en primer lugar aparece un choque marítimo entre galeras, y el asalto de uno de estos ágiles navíos a un gran buque en llamas. Los soldados

portan vestimentas exóticas de estilo árabe, con altos turbantes, túnicas, arcos y cimitarras. En segundo plano vemos como la guerra también acontece en tierra, donde una ciudad –previsiblemente Túnez, dado el gran estandarte con la Media Luna que descolla sobre sus almenas– sufre castigo artillero y el asalto mediante escalas de los contingentes enemigos.

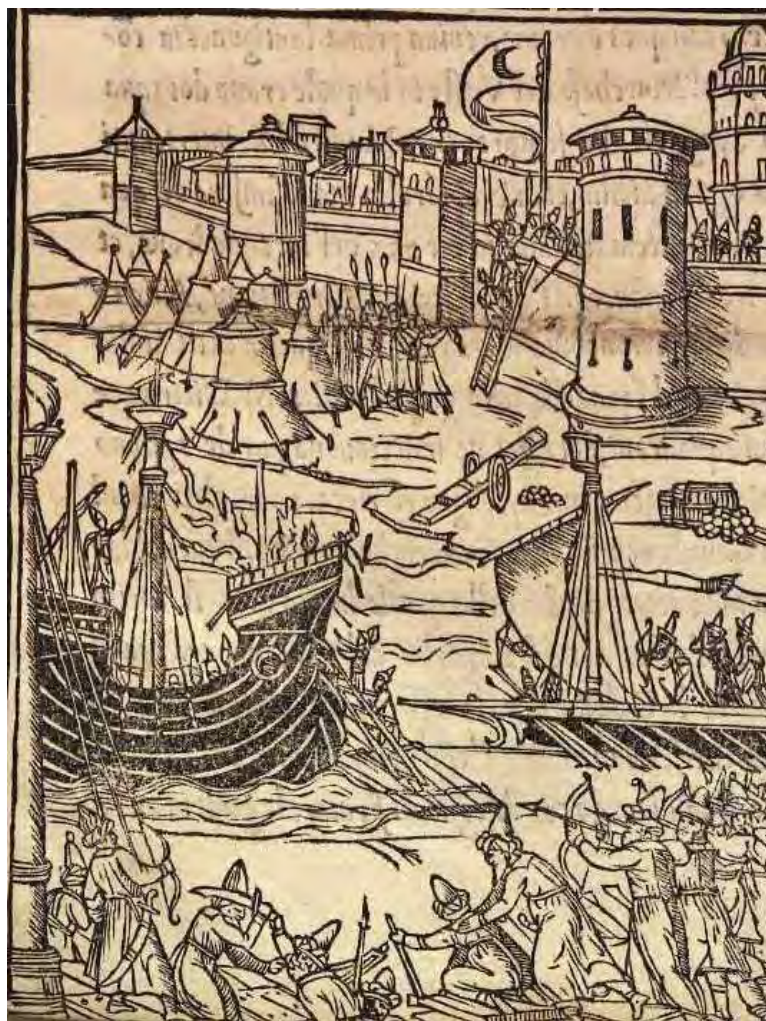


Fig.3.26. Anónimo: *Combate entre cristianos y musulmanes en un puerto*, 1535, xilografía, en Ferrante Gonzaga: *Copia di una lettera dil S. Don ferrando Gonzaga*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42861–B ALT MAG.

Existen otras estampas de tema bélico en las que el protagonismo se centra en Carlos V, como la que acompaña a la edición impresa de la carta que Isabel de Portugal –dada su función como regente– envió al cabildo de Toledo, informando de las nuevas sobre la campaña (Anónimo: *Carlos V a caballo dirige el asalto a la Goleta*, 1535, xilografía, en *Traslado de la carta que la Emperatriz y reyna nuestra señora embio al cabildo de la sacra Yglesia de Toledo*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R–12.804/2). La ilustración muestra el asalto definitivo a La Goleta bajo la dirección del mismísimo soberano Habsburgo recubierto con armadura, representado

de perfil y reconocible por su barba y la corona imperial. Su augusta figura dirige las operaciones montado sobre un poderoso caballo, dotado de caparazón y un curioso cuerno en la testera, que le asemeja a un exótico unicornio. A su alrededor se disputa un intenso combate: sobre cuerpos caídos y desmembrados las tropas cristianas atacan con arcabuces y ballestas los bastiones del fortín de Barbarroja –identificable por la inscripción *La Goleta*–, representado de forma imaginaria como una ciudad amuralla¹⁷⁹.



Fig. 3.27. Anónimo: *Carlos V a caballo dirige el asalto a la Goleta*, 1535, xilografía, en *Traslado de la carta que la Emperatriz*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R-12.804/2.

Los fondos bibliográficos de El Escorial conservan el traslado impreso de otra misiva de la Emperatriz, dirigida esta vez a las autoridades locales de Salamanca, en cuya página de apertura vemos una imagen de Santiago «Matamoros» bastante asimilable físicamente a la del Emperador (Anónimo: *Santiago «Matamoros» aplasta a los turcos*, 1535, xilografía, en Anónimo: *Carta que la emperatriz y reina nuestra señora embio al Regimiento y cavalleros de la ciudad de Salamanca*; Real Monasterio de El Escorial, Madrid, sign. 101-ii-4 (22^o)¹⁸⁰. El santo guerrero centra la composición, cargando al frente de un poderoso contingente de caballería. Se representa según sus convenciones iconográficas; es decir, con armadura, espada, gorra nimbada y el estandarte de la cruz, cabalgando sobre un corcel de guerra protegido por

179 Álvar y Ruíz, *Túnez, 1535*, 409-410.

180 González, «Pinturas tejidas», 34.



Fig.3.28. Anónimo: *Santiago «Matamoros» aplasta turcos*, 1535, xilografía, en Anónimo: *Carta que la emperatriz y reyna nuestra señora embio al Regimiento y cavalleros de la ciudad de Salamanca*: Real Monasterio de El Escorial, Madrid, sign. 101-ii-4 (22^o)

Existen otros breves folletos acompañados de ilustraciones sencillas, como el ya citado texto anónimo *El Successo de la grandissima impresa fata da la Caesarea Maiesta soto de Tunesi et la presa de la Golletta (etc.) (Data Goletta ali. XV. de Luio 1535)* (Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42860-B). En su portada aparece un escudo imperial, y en las páginas interiores –además de un mapa– una estampa sencilla en la que vemos varios grupos de figuras conversando, quizá un intento por recrear las negociaciones abiertas entre Carlos V y Mulay Hassan (anónimo; 1535, xilografía).

gualdrapa. Bajo sus pezuñas yacen cabezas de infieles musulmanes– reconocibles por sus turbantes–, junto a otros enemigos aterrados que serán irremediablemente aplastados. La escena acontece en un paisaje natural arbolado, junto al camino que conduce a una urbe – presumiblemente Túnez–. Ya hemos visto como las referencias a la Cruzada fueron una constante en el imaginario de la campaña, necesarias para encubrir la realidad de una acción bélica que, en la práctica, buscaba la reposición de un monarca aliado, aunque musulmán. De ahí la utilización de un santo guerrero tan vinculado al proceso de Reconquista en las tierras hispanas, cuya presencia en la jornada tunecina también podremos rastrear en pinturas, miniaturas o estandartes.



Fig.3.29. Anónimo: *Negociaciones tras la toma de Túnez*, 1535, xilografía, en anónimo *El Successo de la grandissima impresa fata da la Caesarea Maiesta soto de Tunesi*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42860-B.

Igualmente podríamos citar aquí la edición milanese de la relación debida a la pluma de uno de los protagonistas, Ferrante Gonzaga, publicada por Vincentio da Medda. En la última página se introdujo una estampa de aire festivo, donde un cuerpo de jinetes fuertemente armados es recibido por músicos a las puertas de un burgo amurallado. Es posible que la escena pretenda recrear la victoriosa entrada de Carlos V en la base corsaria recién tomada (Anónimo: *Entrada de Carlos V en Túnez*, 1535, xilografía, en Ferrante Gonzaga: *Il successo de una littera [...] de la presa de Tunexi et dele Scaramuzi fatti et lordeno che se tenuto contra di Barbarossa et dil Sacco*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42865–B).



Fig.3.30. Anónimo: *Entrada de Carlos V en Túnez*, 1535, xilografía, en Ferrante Gonzaga: *Il successo de una littera*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 42865–B).

De fecha más tardía –y calidad muy superior– son las diferentes estampas que publicó Franz Hogenberg a partir de diseños de Jan Cornelisz Vermeyen. El grabador, nacido en Malinas en 1535, se formó con su padre Nicolaas Hogenberg;

durante la década de 1560 pudo colaborar con figuras de la talla del cartógrafo Abraham Ortelius, Philippe Galle o los Sadeler. La dura represión encabezada por el Gran Duque de Alba le obligaría a exiliarse a Inglaterra entre 1568 y 1569, para establecerse definitivamente en Colonia hasta su muerte en 1590. En dicha ciudad alemana empezó a publicar la imponente serie titulada *Sucesos de la historia de Europa*, donde reproduce en estampas los principales acontecimientos políticos acaecidos entre 1530 y 1631. Integran el conjunto más de cuatrocientos grabados, agrupados en diferentes temas tales como la *Jornada* de Túnez; la abdicación de Carlos V y los inicios del reinado de Felipe II; las Guerras de Religión francesas (1559–1573); así como un amplio conjunto de hechos acontecidos en el reino galo, Inglaterra y los Países Bajos. El gran número de escenas y la larga duración cronológica de la serie llevaron a que fuese continuada más allá de la muerte del artista por su hijo, Johannes Hogenberg, y otros colaboradores¹⁸¹.

La primera serie del conjunto se centra en la conquista de Túnez inspirándose, como hemos dicho, en los bocetos ideados por Vermeyen para el conjunto de colgaduras ricas. Probablemente Hogenberg conoció dichas composiciones durante la década de 1560 en el taller bruselense de los Pannemaker; posteriormente prepararía los grabados ya en Colonia, donde fueron publicados en 1569–1570¹⁸². La edición no reproduce todos los cartones del ciclo textil ideado limitándose a un total de siete escenas. El conjunto se ve precedido, además, por una portada constituida por una cartela con grutescos que integra un texto explicativo en alemán y un retrato circular de Carlos V. El soberano Habsburgo aparece con edad ya avanzada, vestido de forma civil con gorra, pelliza y el collar del Toisón. Le acompaña, dentro del roleo exterior, la inscripción *CAROLUS V DEI GRATIA ROMANORUM IMPERATOR SEMPER AUGUSTUS CAESAR INVICTISSIMUS*.

Las composiciones bélicas tampoco reproducen exactamente los diseños de Vermeyen, adaptándose al modelo representativo que define toda la serie de *Sucesos de la historia de Europa*; es decir, a través de amplios espacios geográficos y arquitectónicos que recogen varias escenas menores a partir de figuras de tamaño reducido. En consecuencia, disminuye la proporción de los personajes y barcos del primer plano respecto a los cartones, complementándose las calcografías con breves inscripciones explicativas en la parte inferior. No obstante, ambos artistas parten de una visión similar acerca de cómo representar el hecho a mostrar: la descripción detallista y diversa de lo real se funde con la atención general al acontecimiento histórico, articulado mediante grandes vistas de pájaro capaces de aportar una sensación de distanciamiento objetivo. En este sentido no parece casualidad que se considerase a Hogenberg el grabador más adecuado para trasladar los cartones a

181 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 179–180.

182 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 130–131; Mielke y Luijten, *The New Hollstein*, 3–14.

la plancha, dada su trayectoria en la edición de representaciones cartográficas y topográficas. De hecho, el artista iba a participar en importantes proyectos como el *Theatrum Orbis Terrarum* (Abraham Ortelius, 1570), el *Civitates Orbis Terrarum* (Georg Braun, a partir de 1572) o el mapa *De Leo belgico* (Michael Eytzinger, 1583)¹⁸³.



Fig. 3.31. Franz Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *El Emperador Carlos V desembarca felizmente no lejos de La Goleta con gran acompañamiento de pertrechos de guerra para ayudar al rey de Túnez, 1569–1570*, estampas calcográficas sobre plancha de cobre; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. ER/2901 (2).

Así pues, tras la portada y el retrato de Carlos V, la primera calcografía del conjunto reproduce la composición para el tercer tapiz de la serie de paños. En ella podemos ver la llegada de la flota cesárea a la costa norteafricana, con la galera capitana de Carlos V y el gran galeón de Luís de Portugal en primer plano, tras cuyas velas se contempla una gran vista del escenario donde tendrá lugar la dramática *Jornada* bélica (Franz Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *El Emperador Carlos V desembarca felizmente no lejos de La Goleta con gran acompañamiento de pertrechos de guerra para ayudar al rey de Túnez, 1569–1570*, estampas calcográficas sobre plancha de cobre; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. ER/2901 (2))¹⁸⁴. La segunda impresión responde en gran medida al diseño para el séptimo tapiz, representando el bombardeo combinado por tierra y mar sobre el fortín de La Goleta (Franz Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *La fortaleza de La Goleta estaba tomada por el emperador de los turcos y por los moros y el puerto cerrado, 1569–1570*, estampas

183 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 382.

184 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 382–383; Páez, *Los Austrias. Grabados*, 89.

calcográficas sobre plancha de cobre; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. ER/2901 (3))¹⁸⁵. El conjunto continúa con la reproducción gráfica del sexto tapiz, destinado a mostrar las continuas *razias* con los defensores locales, en las que el mismo Emperador tuvo que intervenir para salvar al cercado Marqués de Alarcón (Franz Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *Escaramuzas entre los moros y las tropas imperiales que al final quedaron estacionadas en la zona*, 1569–1570, estampas calcográficas sobre plancha de cobre; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. ER/2901 (4))¹⁸⁶. La cuarta calcografía –en coincidencia con el octavo paño– muestra una gran escena de combate; se recrea así la infructuosa celada tendida por Barbarroja, quien ubicó a sus combatientes cerca de unos pozos de agua potable al creer que su presencia podría quebrar la disciplina de las tropas carolinas en su avance hacia Túnez. castigados por un Sol inclemente (Franz Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *Las tropas imperiales que se dirigían hacia Túnez fueron rodeadas por los moros, pero éstos finalmente se rindieron*, 1569–1570, estampas calcográficas sobre plancha de cobre; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. ER/2901 (5))¹⁸⁷.

La serie de paños dedica dos sus piezas al asalto y conquista de la urbe norteafricana; por su parte, Hogenberg eligió solamente uno de los bocetos para representar el acontecimiento, concretamente el décimo. En su sexta estampa los muros de Túnez son testigos del saqueo, representando a los soldados cristianos mientras trasladan al ingente número de cautivos esclavizados. En primer plano aparecen dos figuras vestidas de forma elegante, que se han querido identificar con Carlos V y el depuesto rey –Mulay Hassan– en el momento en que jura vasallaje tras ser repuesto como *bey* (Franz Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *El Emperador saqueó la ciudad y condujo a los prisioneros a la Goleta y algunos fueron vendidos y los cristianos liberados*, 1569–1570, estampas calcográficas sobre plancha de cobre; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. ER/2901 (6))¹⁸⁸. La séptima calcografía muestra el regreso de Carlos V hacia el campamento de Rada a través de una composición –inspirada en el diseño número once de Vermeyen– donde la idea de triunfo clásico se combina con elementos de gran exotismo (Franz Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *Algunos moros notables se arrodillan ante el Emperador pidiendo gracia pero él siguió hacia La Goleta*, 1569–1570, estampas calcográficas sobre plancha de cobre; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. ER/2901 (7))¹⁸⁹.

El último grabado se correspondería igualmente con el tapiz final, estructurándose como una dilatada vista de la zona de La Goleta con los preparativos

185 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 89.

186 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 89.

187 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 89.

188 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 383; Páez, *Los Austrias. Grabados*, 89.

189 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 90.

para la marcha de la victoriosa flota. Abarca igualmente la reforma del enclave defensivo, el desmantelamiento del campamento, así como la firma en una lujosa tienda de la alianza entre el soberano Habsburgo y el monarca hafside (Franz Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *El Emperador devuelve al rey de Túnez sus dominios y parte para embarcarse en La Goleta*, 1569–1570, estampas calcográficas sobre plancha de cobre; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. ER/2901 (8))¹⁹⁰.

El valor fundamental de este conjunto deriva de su potencialidad para dar a conocer, de forma amplia, el relato visual oficial de la *Jornada* de Túnez. Definido visualmente por Vermeyen y Pannemaker sobre un formato tan grandioso y elitista como es el del tapiz, encontraba ahora –gracias a las planchas de Hogenberg– una vía eficaz para su difusión entre un público mucho mayor. En nuestra opinión no es casualidad que su impresión se date a finales de la década de 1560 –veinticinco años después de la campaña bélica y quince del tejido de los paños–, en un momento de importante escalada bélica entre Felipe II y el Imperio otomano; de hecho, el mismo año de 1569 el *Bey* de Argel Uluj Ali Pasha capturaba Túnez para el sultán Selim II. La misión fundamental de las calcografías sería, pues, recordar las victorias de los Habsburgo frente al Islam en el momento en que, tras socorrer Malta en 1565, se estaba negociando la Santa Liga que conduciría en 1571 a la aplastante victoria de Lepanto y la posterior –aunque efímera– reconquista de Túnez por don Juan de Austria en 1573.

Franz Hogenberg también se apoyó en las notas de Vermeyen y sus conocimientos topográficos para realizar otra vista de la ciudad norteafricana, incluida en el *Civitates Orbis Terrarum* dirigido por el geógrafo y canónigo de la catedral de Colonia Georg Braun. Tal como reza la inscripción superior, en ella reproduce la imagen de Túnez en el momento de su conquista por Carlos V. La mayor novedad es la posición desde la que está tomada, configurando una amplia vista caballera de la ciudad y su entorno desde el sudeste. En primer plano apreciamos las alquerías cercanas y grupos de jinetes combatiendo; tras ellos se dispone la grandiosa vista de la urbe –con sus murallas, alcazaba, minaretes, etcétera–, en una composición que recuerda a la también ideada por Vermeyen para los tapices nueve y diez. No podían faltar las lomas del paisaje, recorridas por los restos del vetusto acueducto, además del gran lago interior de El Estaño, abierto en el horizonte hacia el Mediterráneo (Frans Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (dibujo original perdido): *La conquista de Túnez*, 1575, xilografía, en Georg Braun y Frans Hogenberg: *Civitates orbis terrarum*, vol. II, Colonia, 1575; Real Biblioteca, Madrid, maps. 406–411)¹⁹¹.

190 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 90.

191 Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 375–376.



Fig.3.32. Frans Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (dibujo original perdido): *La conquista de Túnez*, 1575, xilografía, en Georg Braun y Frans Hogenberg: *Civitates Orbis Terrarum*, vol. II, Colonia, 1575; Real Biblioteca, Madrid, maps. 406–411.

Muy probablemente el mismo boceto sirviese de inspiración para un anónimo grabador español, quien publicó una estampa parecida pero más modesta. La vista, en perspectiva caballera, está tomada desde el mismo punto e incluye motivos similares – varias alquerías, la ciudad amurallada con la inscripción *TVNES*, la albufera...– aunque de apariencia simplificada (Anónimo: *Tunez*, 1535, estampa; Biblioteca Nacional, estampas y grabados del siglo XVI)¹⁹². Bastantes años más tarde, ya en el siglo XVII, este diseño fue usado para recrear a Túnez en el libro de emblemas urbanos de Daniel Meisner; se acompaña, además, por un lema de inspiración hercúlea y, por tanto, también cercano a la imaginería carolina (Daniel Meisner (texto) y Eberhardt Kieser (edición): *Thesaurus Philo-politicus*, 1623, Núremberg)¹⁹³.

3.3.5. DIBUJOS

Además de la producción de estampas también es necesario analizar aquí los dibujos derivados de la *Jornada tunecina*, refiriendo en primer lugar a aquellos de carácter cartográfico. Ya hemos expuesto como, en el marco de los preparativos de la campaña, el humanista Paolo Giovio ideó un mapa de la zona para regalar al Marqués del Vasto durante su escala en el puerto de Civitavecchia, dada su condición como cabeza del contingente italiano y principal comandante de las tropas de tierra. Para ello el historiador entrevistó a esclavos norteafricanos –Giuliano Romano, siervo del Papa; Josuf Turco, esclavo del cardinal de Medici; Giovanni, prisionero del Conde de la Anguillara–, antiguos militares secuestrados por los turcos – el capitán Gaiosio–, además de otros informadores sicilianos y genoveses. De la concreción plástica de toda esta información se responsabilizaría el artista Baldassarre Peruzzi, quien ya había realizado alzados topográficos de los puertos de Claudio y Adriano en Ostia¹⁹⁴.

El mapa regalado a Alfonso de Ávalos no se conserva, pero conocemos su apariencia gracias a las estampas posteriores derivadas de él –de las cuales ya hemos

192 Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 376–377.

193 Mínguez, *Infierno y gloria*, 244–253.

194 Deswarte-Rosa, «L'expédition de Tunis», 82.

hablado— y a un conjunto de tres bocetos conservados en Florencia. El primero de ellos, realizado a pluma, es un croquis a vista de pájaro que, muy probablemente, sirvió como punto de partida para el mapa ofrecido al Marqués del Vasto (Baldassarre Peruzzi: *Vista topográfica de Túnez*, 1535, dibujo a pluma; Galería de los Uffizi, Florencia, inv. A 620). El segundo diseño parece realizado más tarde que la acción bélica o, quizá, sea también anterior pero modificado parcialmente *a posteriori*; la razón es que incluye una referencia al campamento cristiano cerca de la conocida como Torre del Agua. Cuenta igualmente con una vista idealizada de Túnez como una urbe circular de diseño radial (Baldassarre Peruzzi: *Vista topográfica de Túnez*, 1535, dibujo a lápiz repasado con pluma; Galería de los Uffizi, Florencia, inv. A 619). El tercer dibujo es más sencillo, sin inscripciones ni referencias a los ejércitos, e incide especialmente en el sistema de defensas de la ciudad, incluyendo el recinto de Túnez y su alcazaba; el fortín de La Goleta y su foso que lo convertía en la práctica en una isla; así como el enclave alzado por los imperiales cerca de la referida Torre del Agua (Baldassarre Peruzzi: *Vista topográfica de Túnez*, 1535, dibujo a lápiz repasado con pluma; Galería de los Uffizi, Florencia, inv. A 621). En una carta dirigida a Francesco Sforza en junio de 1535 el mismo Giovio describió el mapa como un *ritratto de Tunisi*, dado su realismo y la gran cantidad de información aportada. Realmente Ávalos quedó muy satisfecho y, como agradecimiento, enviaría al humanista un alzado topográfico de La Goleta. La fama que pronto alcanzó este plano iba a propiciar la realización de copias para distintos protectores y amigos de Giovio, como Rodolfo Pio di Carpi, nuncio papal en Francia; o el duque de Millán Francesco II Sforza. También tendrían su propia versión el veterano general español Antonio de Leiva, el cardenal Caracciolo, el comandante de lansquenets Maximilian von Eberstein o el protonotario Stampa¹⁹⁵.

A estos diseños realizados por Peruzzi podemos sumar dos croquis topográficos de autoría desconocida, que se conservan hoy en el Archivo Real y General de Navarra. Procedentes de los fondos del religioso y consejero real Juan de Rena, probablemente estén relacionados



Fig.3.33. Baldassarre Peruzzi: *Vista topográfica de Túnez*, 1535, dibujo a lápiz repasado con pluma; Galería de los Uffizi, Florencia, inv. A 621.

195 Deswarte-Rosa, «L'expédition de Tunis», 83 y 87-88.

con sus tareas administrativas al servicio de la armada; de hecho, detentó el cargo de comisario de las naves destinadas a la invasión de Túnez. En paralelo, su carrera religiosa le llevó al obispado de Alguer en 1535 –cabe recordar que la flota imperial anclaría en el cercano puerto de Cagliari previamente a su marcha definitiva hacia África–, antes de alcanzar el trono episcopal de Pamplona entre 1538 y su muerte en 1539. El primero de estos bocetos topográficos se organiza como una vista aérea del nido pirata bastante esquemático e inocente; en la parte inferior aparecen el Estaño con las distintas fortificaciones –La Goleta y otras torres– y construcciones cercanas, además de sencillas recreaciones de buques y accidentes topográficos como las arboladas colinas cercanas. La parte superior se destina a representar la villa de Túnez, presidida por la alcazaba y con la protección de sus murallas. También se detallan convencionalmente los poblados arrabales y el puerto (Anónimo: *Vista de la ciudad de Túnez*, 1535, dibujo; Archivo Real y General de Navarra, Pamplona, sign. Cartografía N.173). Por su parte, el segundo croquis recoge un espacio más amplio, mostrando de forma muy sucinta la ubicación de los distintos campamentos militares en el área cercana a la capital corsaria (Anónimo: *Vista de la conquista de Túnez*, 1535, dibujo; Archivo Real y General de Navarra, Pamplona, sign. Cartografía N.172).



Fig.3.34. Anónimo: *Vista de la ciudad de Túnez*, 1535, dibujo; Archivo Real y General de Navarra, Pamplona, sign. Cartografía N.173.

El rigorismo científico de los mapas da paso a la ensoñación en un grupo de dibujos conservado en el Louvre y centrados en la representación de torneos según el gusto oriental. El torneo devino en la Edad Media y Moderna en parte esencial de la vida cortesana y, aunque se inició como una forma de entreno para la guerra medieval, paulatinamente se fue impregnando de valores corteses y, ya en el Renacimiento, con conceptos humanistas, mitológicos y anticuarios. La corte de los Habsburgo fue fundamental en este sentido, de forma que tanto Maximiliano I como su nieto participaron de forma activa en este tipo de festejos. Buen ejemplo de ello es la participación del joven Carlos en el gran torneo celebrado en su honor por la ciudad de Valladolid en 1518¹⁹⁶ o, más adelante, en el combate ficticio acaecido en Nápoles en 1536, en pleno periplo italiano tras la gesta tunecina. Precisamente estas justas se ambientaron como una mascarada orientalizante, dentro del gusto por los temas «moriscos» que la rivalidad con los otomanos y las campañas militares en Centroeuropa y el norte de África propiciaron. Así, como ya hemos visto esta estética puede rastrearse en las entradas triunfales, armas y literatura del momento, e igualmente en dibujos como los aquí estudiados¹⁹⁷. Se trata de una serie de tres aguadas en las que se representan combates inspirados en la conquista de Túnez. Su responsable fue Jan Cornelisz Vermeyen quien, además de acompañar a Carlos V a África, también residió en Castilla; allí pudo asistir a los vistosos juegos de cañas donde se utilizaba equipo bélico de inspiración morisca, tal y como se aprecia en pinturas como la atribuida a Jacob van Laethem *Juego de cañas en la Plaza Mayor de Valladolid* (1506, óleo sobre tabla trasladado a lienzo; Château de la Follie, Écaussines).

El primero de ellos, *Fantasia caballeresca en Túnez*, viene definido por un marcado dinamismo compositivo. En primer plano se representa la carga de los jinetes, tocados con turbantes y con un armamento consistente en lanzas y adargas; los acompañan músicos montados, quienes interpretan sus composiciones al son de trompetas y tambores. Tras los caballeros vemos la escaramuza de los infantes frente a las gradas donde se ubicarían el Emperador y su corte (Jan Cornelisz Vermeyen, 1535–1545, aguada y plumilla de tinta parda; Museo del Louvre, París, Département des Arts Graphiques, inv. 19191). Las otras dos escenas tienen una apariencia muy similar; aparecen como tomadas desde una mayor distancia, abriéndose ante los ojos del espectador un amplio campo donde se suceden choques de caballería e infantería, además de incluir una batería de cañones abriendo fuego por sus bocas. Su horizonte lo cierra un gran pabellón destinado a los ilustres asistentes formado por una sucesión de arquerías y con una gran escultura como remate (Jan Cornelisz Vermeyen: *Torneo militar en Túnez*, 1535–1545, aguada y plumilla de tinta parda; Museo del Louvre, París, Département des Arts Graphiques, inv. 19192 y 19193)¹⁹⁸.

196 Jesús Félix Pascual, «Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI», en Rodríguez y Mínguez, *Visiones de un imperio en fiesta*, 121–125.

197 Deswarte–Rosa, «L'expédition de Tunis», 117–121.

198 Deswarte–Rosa, «L'expédition de Tunis», 121–123; Morales, *La fiesta en la Europa*, 374–376; Seipel, *Der*



Fig.3.35. Jan Cornelisz Vermeyen: *Fantasía caballeresca en Túnez*, 1535–1545, aguada y plumilla de tinta parda; Museo del Louvre, París, Département des Arts Graphiques, inv. 19191.

El Louvre conserva otro dibujo de espíritu similar, y que hoy aparece catalogado como anónimo –aunque se ha atribuido a Vermeyen o a Bernard van Orley–. El choque festivo acontece ante una gran tribuna cercana al imaginativo gusto manierista; a dicha estructura adintelada la soportan estípites con cariátides, contando además con una galería abalaustrada superior y de la que penden banderas. El cuerpo central es especialmente rico, con un tramo inferior conformado mediante un arco rústico entre sirenas. El segundo nivel se articula a partir de un balcón geminado cuya rica decoración consta de cariátides, un escudo flanqueado por niños y guirnaldas florales. Ante esta decorativa grada aparecen los contendientes, representados a caballo y disfrazados «a la turquesca» al igual que el público, como parte integrante de la teatral mascarada (Anónimo: *Torneo de caballeros vestidos a la oriental*, 1530–1550, aguada y plumilla de tintas parda y gris con retoques de aguada blanca; Museo del Louvre, París, Département des Arts Graphiques, inv. 11990)¹⁹⁹.

Kriegszug Kaiser Karls V, 26.

199 Morales, *La fiesta en la Europa*, 373–374.

3.4. LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DE LA CAMPAÑA NORTEAFRICANA

La pintura fue uno de los medios más adecuados para la difusión de una *Jornada* de Túnez entendida, desde el primer momento, como un gran éxito militar de los legítimos líderes de la Cristiandad –los Habsburgo–, frente a la creciente amenaza otomana. Cabe destacar en este sentido las numerosas representaciones basadas en un formato tan ambicioso como el fresco, además de distintas tablas y lienzos que mostraban los momentos álgidos de la campaña, así como la efigie de sus protagonistas.

3.4.1. LOS CICLOS DE FRESCOS

Durante el Renacimiento tapices y frescos fueron considerados el formato más adecuado para la creación de grandes ciclos de temática religiosa, alegórica e histórica. Su gran tamaño, posibilidades narrativas y alto coste permitían evidenciar la magnificencia de sus comitentes y articular mensajes políticos de alto valor persuasivo. En Italia la decoración mural contó con gran importancia desde la Edad Media, y sirvió para recrear visualmente grandes escenas de combate ya en el Renacimiento. De esta forma se concibieron representaciones de temática histórica, como la *Victoria de Constantino frente a Majencio* y la *Batalla entre Heraclio y Cosroes II* de Piero della Francesca, aún en estilo *quattrocentista* (1452–1466; Capilla Bacci, iglesia de San Francisco, Arezzo); o la *Batalla del Puente Milvio* ideada por Rafael para las Estancias Vaticanas (Rafael Sanzio y Giulio Romano, 1520–1524, fresco; Palacio Apostólico del Vaticano, Roma). También los conflictos medievales y contemporáneos tuvieron gran relevancia plástica, con ejemplos tan brillantes como los proyectos de Leonardo –*La batalla de Anghiari*– y Miguel Ángel –*La batalla de Cascina*– para el «Salón de los Quinientos» del *Palazzo Vecchio* de Florencia, decorada hoy con grandes lienzos de temática marcial debidos a Giorgio Vasari. En este sentido cabe destacar, en claro vínculo con el tema aquí tratado, varios ciclos dedicados a la guerra contra los turcos: es el caso de las doce composiciones que pintó Matteo d'Alesio para celebrar el fracaso otomano en su ataque a Malta (1576–1581, fresco; salón del Trono del Palacio del Gran Mestre de la Orden de San Juan del Hospital, Malta), o las que exaltan la victoria de Lepanto en la Sala Regia del Vaticano (Giorgio Vasari, 1572).

La *Empresa* de Berbería, uno de los puntos culminantes en el pulso frente al poder otomano, también fue recreada plásticamente mediante el fresco. Buen ejemplo de ello son las pinturas realizadas por Taddeo y Federico Zuccaro en el Palacio Farnesio de Caprarola, comisionados por el papa Pablo III. Alejandro Farnesio –Sumo Pontífice desde 1534– destaca como uno de los grandes mecenas renacentistas,

según estudió Clare Robertson²⁰⁰. Entre sus numerosos encargos cabe recordar las series murales para la Sala de la Justicia o «de los Cien Días» del palacio romano de la Cancillería (Giorgio Vasari, 1546), el Palacio Farnesio en Roma (1558–1563; Giorgio Salviati y Tadeo Zuccaro), así como los ya citados de la gran villa familiar en Caprarola (1562–1563)²⁰¹.



Fig.3.36. Taddeo y Federico Zuccaro: *Pablo III bendice la expedición de Carlos V a Túnez*, 1562–1563, fresco; Palacio Farnesio, Caprarola.

En este último caso los hermanos Zuccaro plantearon un vasto conjunto donde se integra el componente simbólico–conceptual con la representación verista y narrativa de importantes momentos históricos protagonizados por la familia. El objetivo final es evidente: la glorificación de los Farnesio, utilizando a una figura tan reconocida como el mismo Carlos V para la exaltación del propio linaje italiano. Así, en la Antecámara del Consejo del palacio de Caprarola aparecen representados distintos momentos donde Pablo III colaboró con el soberano Habsburgo en la lucha contra el común enemigo infiel. Dos escenas refieren a la conquista tunecina; en la primera se reproduce la bendición de la flota encargada de transportar los contingentes italianos del Marqués del Vasto durante su escala en el puerto de Civitavecchia. El Papa preside la escena a la derecha, situado en un alto podio columnario desde el que sacraliza las naves imperiales. Le acompaña la curia pontificia y un guardia suizo que, en primer

200 Clare Robertson, *Il gran cardinale Alessandro Farnese, Patron of the Arts* (New Haven: Yale University Press, 1992).

201 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 345.

plano, observa al espectador. Ante el Sumo Pontífice se despliega la escuadra de galeras fondeada en una ciudad de gusto clasicista, trasunto del puerto de Trajano diseñado por Apolodoro de Damasco en Civitavecchia –la antigua Centumcellae– (Taddeo y Federico Zuccaro: *Pablo III bendice la expedición de Carlos V a Túnez*, 1562–1563, fresco; Palacio Farnesio, Caprarola). Paolo Giovio participó en la ideación de varios de estos ciclos destinados a loar la gloria de los Farnesio; de hecho, su descripción escrita del hecho coincide en gran medida con la representación visual aquí estudiada:

Y poco después el Marqués del Vasto se partió de Porto Venere, de modo que con las galeras yva costeano la tierra; y las naves gruesas yvan a vela a vista dellos en alta mar. Pero mudándose muchas vezes los vientos, y a vezes hinchándose el mar, más tarde que él no se havia pensado allegó en el puerto de Trajano a Civita vieja donde ya el Papa havia venido de Roma para ver y bendezir la armada, y encomendarla a Dios con oraciones, suplicando a los sanctos protectores del Imperio Christiano que a los navegantes diesen victoria contra sus enemigos. Començando pues el Papa los psalmos, y después cantando los himnos el choro de los sacerdotes, las galeras y las naves gruesas igualando el camino de lata mar, con una alegre vista parecieron delante los ojos de los que las desseavan ver, y del Papa que en una torre alta estava, fueron santiguadas y benditas. Dio el Papa también de su mano en la yglesia el estandarte y el ceptro de la religión Christiana a Virginio Ursino, y el otro día entrambos teniendo el viento bueno y favorable endereçaron su camino hazia Nápoles²⁰².

La segunda pintura vinculada con la campaña norteafricana muestra la recepción ofrecida en 1536 por Pablo III a Carlos V en Roma, tras su retorno triunfal de Túnez. De nuevo aquí el auténtico protagonista es el Sumo Pontífice, representando con toda su pompa como poder superior al del Emperador: viste casulla y la triple tiara, y se ubica en un alto estrado cubierto por palio, sentado en la silla curul ante un tapiz con las armas papales y las llaves de San Pedro. Aparece bendiciendo a Carlos V, de rodillas a sus pies y revestido de armadura. La escena la complementan gran número de figuras –religiosos, soldados, cortesanos– repartidos en un amplio espacio en cuyo fondo se recortan las obras de la nueva basílica vaticana (Taddeo y Federico Zuccaro: *Pablo III recibe a Carlos V tras la conquista de Túnez*, 1562–1563, fresco; Palacio Farnesio, Caprarola).

202 Giovio, *Historiarum sui temporis*, CXVIv–CXVIIr.



Fig.3.37. Taddeo y Federico Zuccaro: *Pablo III recibe a Carlos V tras la conquista de Túnez*, 1562–1563, fresco; Palacio Farnesio, Caprarola.

Como complemento a este ciclo pictórico, cuya finalidad era mostrar la alianza entre el Papa y el Imperio –las dos cabezas teóricas de la Cristiandad– frente a la amenaza del Infiel, en la sala aún aparece un tercer mural; en él se exalta la capacidad política de Pablo III para unir a potencias europeas tradicionalmente rivales en la lucha contra los otomanos, tal y como fue el acuerdo entre Venecia, los Habsburgo y Génova. El resultado, no obstante, no iba a ser positivo, al ser destruida la armada católica en la debacle de Preveza (Taddeo y Federico Zuccaro: *La unión de las flotas venecianas e imperial en la guerra frente al Turco*, 1562–1563, fresco; Palacio Farnesio, Caprarola)²⁰³.

La gesta carolina en África también aparece en otro ciclo mural de encargo papal, concretamente en la Sala Regia del Vaticano, concebida como lugar de recepción para embajadores y príncipes. Las obras fueron iniciadas durante el pontificado de Pablo III por Antonio de Sangallo el Joven, y se ideó desde el principio como una estancia de gran magnificencia; para ello fue recubierta con una rica decoración al estuco debida a Perin

203 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 348–351.

del Vaga y Daniele da Volterra, además de frescos pintados por Giorgio Vasari y Taddeo Zuccaro. En ellos se recogen momentos fundamentales en la historia de la Iglesia, como el regreso de Gregorio XI de Aviñón a Roma o la reconciliación de Alejandro III con Federico Barbarroja. Igualmente algunas de estas pinturas reflejan combates contra los infieles otomanos, destacando los dos murales de temática lepantina –tres en un origen– debidos a Vasari²⁰⁴ y la escena dedicada a la conquista de Túnez por Carlos V. Este fresco, debido al pincel de Taddeo Zuccaro, se encuentra en el muro meridional ocupando un pequeño espacio condicionado por la presencia de una puerta, de ahí su disposición vertical. La parte inferior muestra un brutal choque entre los defensores turcos –destacando un jinete barbado, con turbante, cimitarra y un escudo con medias lunas– y los soldados cristianos, representados de forma antiquizante.



Fig. 3.38. Taddeo Zuccaro: *Vista de la conquista de Túnez*, c. 1565, fresco; Sala Regia, Vaticano.

En la parte superior el combate se traslada al mar, donde unas imaginativas naves asaltan una fortificación –probablemente La Goleta–. Dicha escena se acompaña por la inscripción latina *CHRISTIANORUM COPIAE TUNETAM EXPUGNAT OPE ET STUDIO PAULI III. PONT. MAX. 1535*. (Taddeo Zuccaro: *Vista de la conquista de Túnez*, c. 1565, fresco; Sala Regia, Vaticano)²⁰⁵. Los Museos Reales belgas conservan un dibujo atribuido al boloñés Lorenzo Sabbatini que reproduce el mismo combate terrestre, prescindiendo del asalto marítimo a la fortificación (Lorenzo Sabbatini: *El asedio de Túnez*, 1565–1570, dibujo y aguada a pluma y tinta marrón; Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas, inv. 10880).

Italia fue el espacio más beneficiado de la conquista tunecina dados los constantes ataques piratas a sus costas, participando además importantes contingentes y destacados militares oriundos del país transalpino en la campaña. No debe extrañarnos, pues, que las representaciones artísticas de la *Jornada de Túnez* fueran allí muy exitosas. Además de los citados ciclos de frescos existieron

204 Mínguez, *Infierno y gloria*, 377–380.

205 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 351.

otros hoy desaparecidos, como el del palacio de los Gonzaga en Marmirolo²⁰⁶. Los señores de Mantua se integraron en el círculo imperial, destacando algunas figuras como Ferrante I Gonzaga, duque de Guastalla, por sus servicios a Carlos V. Así, durante las guerras italianas participó en el *Sacco* de Roma, fue el gobernador de Nápoles durante el fallido ataque francés de 1528 y tuvo un papel destacado en el sitio de Florencia de 1529–1530; igualmente luchó junto a Carlos V frente a Solimán el Magnífico, acompañándole a Hungría y Túnez. Como reconocimiento el soberano Habsburgo lo nombró caballero del Toisón de Oro en 1531, además de confiar en él para los cargos de Virrey de Sicilia (1535–1546) y gobernador de Milán (1546–1554)²⁰⁷. La participación de este miembro del linaje en la triunfal *Empresa* africana propició que fuese representada en su villa de esparcimiento de Marmirolo, cerca de Mantua. Alzada en el siglo XV, Federico II intervino varias veces en ella; en 1520 encargó una reforma parcial alzando un nuevo pabellón según el modelo del Palacio de Te, decorado con frescos de Lorenzo Costa. Posteriormente, entre 1536 y 1539 se realizaron amplias modificaciones bajo la dirección Giulio Romano, ornándose al fresco por miembros de su taller como Rinaldo Mantovano. Como muestra de la importancia del lugar cabe recordar la presencia allí de Carlos V en 1530 y 1532, participando en jornadas de caza. En una carta Giulio Romano propuso al Duque decorar una de las estancias con escenas de la conquista norteafricana, refiriendo literalmente como «allí hay otro pintor que mientras tanto está haciendo las cornisas y las decoraciones, y le he dado instrucciones para que pinte la guerra de Túnez según el relato del hombre aquel de Chipre»²⁰⁸. Al parecer, pues, estos murales se afrescarían a partir de mediados de 1536, cuando de nuevo Giulio Romano informaba en una misiva de que el «Fiammingo o Tedesco» estaba terminando dos «belli paesi»; sabemos igualmente que otros artistas italianos —Reinaldo Mantovano y Agostino Mozzanega— participaron en los trabajos de las bóvedas²⁰⁹. La villa se mantuvo como residencia de placer y verano durante el siglo XVII, pero el ataque austríaco a Mantua de 1701–1702 la afectó gravemente hasta que fue derruida en 1798 perdiéndose con ello este conjunto mural.

Aún cabría referir aquí a la recreación de la toma de La Goleta conservada en la logia del palacio de Anguillara Sabazia, comisionada por Gentil Virginio Orsini. Brillante *condottiero*, puso sus armas al servicio de Francisco I, Carlos V o el Sumo Pontífice; en 1534 Pablo III lo nombró capitán de las galeras pontificias y comisario de Civitavecchia, de forma que también combatió en Túnez. A su regreso a Italia participó en los fastos dedicados al victorioso Emperador en las distintas urbes, entrando así como parte de su cortejo en Roma. No debe extrañarnos que, como

206 Deswarte–Rosa, «L'expédition de Tunis», 125; González, «Pinturas tejidas», 36.

207 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*, 144–145.

208 Ernst H. Gombrich, «"Ese maestro italiano tan poco común..."». Giulio Romano, arquitecto, pintor e *impresario* de la corte», en Ernst H. Gombrich, *Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (Barcelona: Debate–Random House Mondadori, 2004), 157.

209 Martínez, «La perpetuación de una victoria efímera», 140.

recuerdo de esta gesta, quisiera decorar con su imagen los muros de su palacio, tarea que encomendó a Luzio Romano. Dicho artista trabajó en la residencia lacial entre 1536 y 1539, enriqueciéndola con grutescos, escenas mitológicas y vistas urbanas. Aquí nos interesa especialmente la que recrea la conquista de La Goleta; para ello los pinceles de Romano trazaron una gran vista aérea centralizada por el gran tunecino, donde se enfrentan las dos flotas rivales. Los distintos navíos se pueden identificar por sus estandartes, con las armas de los Habsburgo, los Orsini, las llaves de San Pedro o las derrotadas Medias Lunas (Luzio Romano: *La toma de La Goleta*, 1536–1539, fresco; Palacio de los Barones, Angullara Sabazia)²¹⁰.

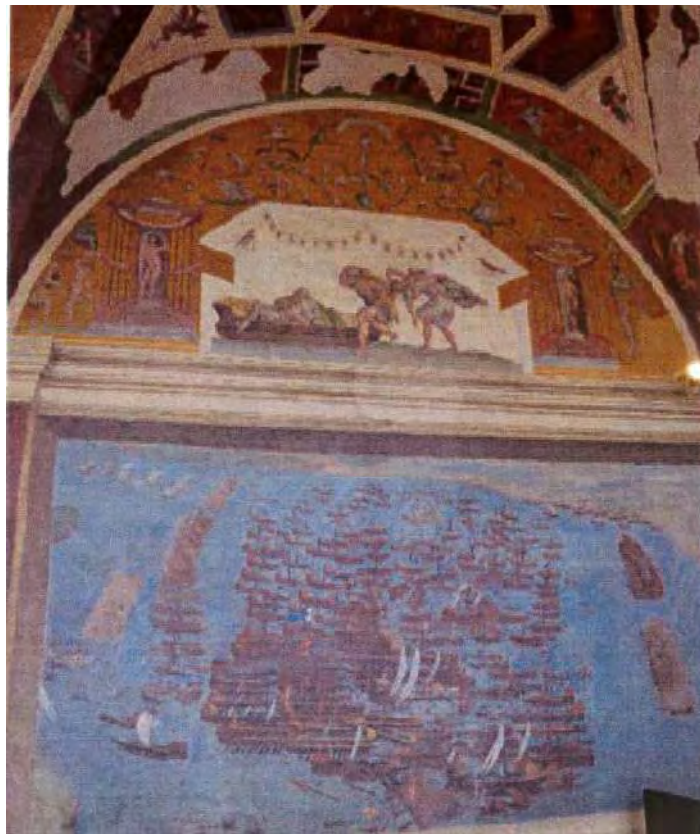


Fig.3.39. Luzio Romano: *La toma de La Goleta*, 1536–1539, fresco; Palacio de los Barones, Angullara Sabazia.

En los reinos hispanos la conquista de Túnez también fue representada utilizándose la técnica del fresco. En este sentido, brilla especialmente el conjunto realizado por los artistas Julio Aquiles y Alejandro Meiner en el «Peinador de la Reina» de la Alhambra granadina. Allí el relato visual de la campaña se encuadra en un marco decorativo de grutescos, alegorías e historias mitológicas centradas en el tema de la fábula de Faetón, con la finalidad última de exaltar la figura de Carlos V (Julio Aquiles y Alejandro Meiner: *La Jornada de Túnez*, 1542–1544, fresco; «Peinador de

210 Martínez, «La perpetuación de una victoria efímera», 140–143.

la Reina», Alhambra, Granada)²¹¹. Tras la feliz boda sevillana con Isabel de Portugal en 1526 el Emperador pasó una temporada en Granada, hito en la nueva imaginería imperial hispana al representar su conquista en 1492 la caída del último reino musulmán existente en la península. El lugar fue elegido por los Reyes Católicos como lugar de enterramiento dinástico, y también Carlos V le dio gran relevancia durante las décadas de 1520 y 1530, de forma que encargó el alzado de un nuevo palacio según el gusto renacentista al arquitecto Pedro Machuca; dicha construcción debía emplazarse en la residencia de los antiguos reyes nazaríes, la Alhambra.

En el marco de esta transformación urbanística también se reformó parte de las estructuras árabes, según probable mandato del gobernador Luís Hurtado de Mendoza, marqués de Mondejar, a los arquitectos Luís de la Vega y Pedro Machuca. Las obras de la llamada «Estufa de las Casas Reales» –desde el siglo XVII «Peinador de la Reina»– se realizaron entre 1528 y 1533, reproduciendo los modelos italianos de espacios residenciales con baño y salas caldeadas con *stufa*, perfectamente conocidos por Machuca tras su estancia en territorio trasalpino. Así, la antigua torre árabe del siglo XIV se remodeló sumando seis nuevas habitaciones para Carlos V y una logia abierta; se seguía con ello la estela de las logias vaticanas de Rafael, tanto en la concepción del espacio como en su decoración antiquizante²¹².

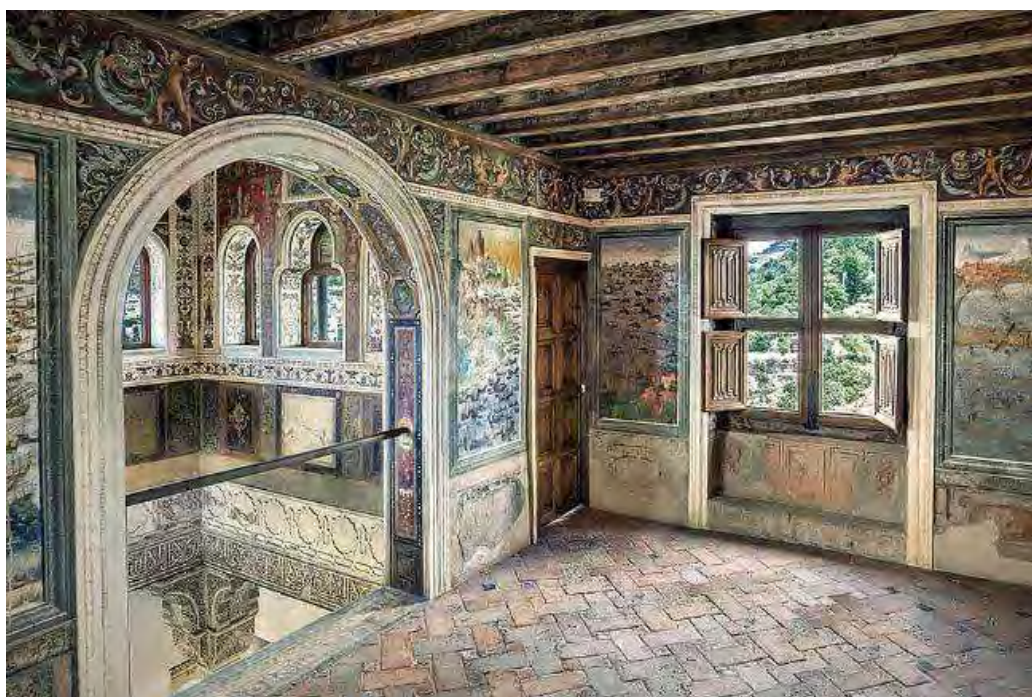


Fig.3.40. Julio Aquiles y Alejandro Meiner: *La Jornada de Túnez*, 1542–1544, fresco; «Peinador de la Reina», Alhambra, Granada.

211 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 227; Manuel Gómez, «Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVI, n.1 (1919): 20–35; Lillo, «Consideraciones sobre el realismo», 55–75.

212 López, «Las pinturas de la Torre», 109–115.

Por lo que respecta a su decoración pictórica, muy probablemente fuese encargo del Marqués de Mondéjar, quien estuvo presente en la campaña africana con papel destacado. Dirigió la flota y el contingente español embarcado en Málaga, llegando incluso a ser herido en combate como muestra uno de los tapices de la gran serie. También estuvieron presentes en los arenales tunecinos sus hermanos, quedando de hecho Bernardino de Mendoza como gobernador de La Goleta tras su expugnación²¹³. Para su realización contrató a los artistas Julio Aquiles y Alejandro Mainer; éstos ya estaban en España tras ser llamados por Francisco de los Cobos —plenipotenciario secretario de Carlos V e importante mecenas artístico— para decorar su residencia de Valladolid²¹⁴. Tras completar estos trabajos los pintores llegarían a Granada, donde desplegaron su actividad entre 1539 y 1544. Julio Aquiles se formó en los círculos rafaelescos de Roma —más concretamente en el taller de Antoniazio Romano—, con quien al parecer tenía relación familiar; se considera que su actividad se centró en la pintura decorativa de grutescos a partir de modelos de inspiración clasicista. Alejandro Mainer probablemente fuese de origen flamenco, trasladándose a España desde Milán; se considera que su conocimiento de la pintura de paisaje y la tradición verista nórdica le hicieron responsable de las escenas narrativas de batalla²¹⁵. Se ha especulado con la posible participación de Vermeyen en el proyecto, ya que muy probablemente estuvo en Granada en 1539 —el año en que se inició el proyecto pictórico— acompañando a Carlos V durante el sepelio de Isabel de Portugal, muerta de parto. Quizá aprovechase su estancia para trazar algunos dibujos, hoy perdidos, que sirvieron de modelo de cara a la resolución definitiva del ciclo²¹⁶.

El conjunto pictórico se resolvió como un alegato en favor de las virtudes de Carlos V como príncipe heroico y virtuoso, combinando para ello el lenguaje alegórico con el realismo narrativo. De esta forma la logia abierta, en malas condiciones por su exposición a la intemperie, se decora con grutescos —*putti*, seres fantásticos, roleos, cortinajes, doseletes, mascarones, pajarillos y guirnaldas...— destacando en los extremos de las paredes seis grandes espacios verticales donde se figuran las Virtudes²¹⁷. Por lo que respecta a las habitaciones interiores, la primera de ellas —rodeada por el balcón abierto— se corresponde con el antiguo cuerpo de luces de la torre árabe, organizándose como un pequeño espacio reducido e iluminado por nueve ventanales —antiguamente dotados de vidrieras con grutescos—. Entre su delicada decoración *all'antica* brillan recuadros con los episodios narrados por Ovidio en su *Metamorfosis* acerca de la historia de Faetón: el héroe pidiendo el carro a su padre el Sol; su caída; sus hermanas las Helíades llorando la muerte transformándose en sauces, mientras Cigno se metamorfosea en cisne; y las Náyades llorando ante el

213 López, «Las pinturas de la Torre», 120.

214 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 227.

215 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 227; López, «Las pinturas de la Torre», 124–127

216 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 25–30.

217 López, «Las pinturas de la Torre», 116–117.

cuerpo muerto de Faetón. Durante el Renacimiento la figura de este héroe mitológico fue vinculada por literatos como Garcilaso de la Vega con la virtud de la Fama, equiparándola con la del soberano Habsburgo y el éxito que le acompañó en su desempeño político y militar²¹⁸.



Fig.3.41. Julio Aquiles y Alejandro Meiner: *La Jornada de Túnez*, 1542–1544, fresco; «Peinador de la Reina», Alhambra, Granada.

A través de este espacio se accede a la sala primera de la estufa, decorada con las escenas de la gesta tunecina. Estas ocho composiciones, de alto valor narrativo y realismo espacial, actuaban como concreción práctica, histórica, de los valores y la *virtus carolina*. En la primera escena –*La reunión de la flota imperial en Cagliari*–, asistimos a la concentración de la armada venida desde España e Italia en el puerto sardo, recreado como una villa fortificada enmarcada en un abrupto y montañoso litoral. En *La navegación de la flota* asistimos al cabotaje de los navíos desde Puerto Farina hacia Cartago, con las velas hinchadas por el viento favorable. Por su parte, la tercera composición muestra *El ataque a La Goleta* por los buques de guerra que, en círculo, bombardean la fortificación. Al fondo, detrás de la laguna, aparece Túnez ante las altas montañas, además del largo acueducto; en la parte derecha también podemos visualizar el campo imperial. La cuarta escena refleja *La aproximación de*

218 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 227; López, «Las pinturas de la Torre», 118–119 y 124.

la flota a La Goleta. La fortaleza ya ha sido tomada por lo que se van acercando las galeras, con la única oposición de los cañones que Barbarroja ha dispuesto en una estratégica trinchera. En el fondo aparece una vista de Túnez diferente a la anterior, incluyendo citas visuales a las ruinas romanas y a otros puntos fuertes como la Torre del Agua. Por su parte, la quinta pintura sirve como resumen de la campaña; representa *La conquista de Túnez* integrando momentos cronológicamente distintos en una dilatada vista de amplio horizonte: aparece la llegada de los buques, el ataque por tierra y mar a La Goleta, la toma de distintos poblados y torres defensivas y el avance definitivo hacia la ciudad defendida por Barbarroja. La sexta composición se centra en *El embarque de la flota después de la conquista*, y en ella reconocemos al ejército replegándose hacia el poderoso grupo de naves, ancladas en las orillas. Las dos últimas escenas se dedican a mostrar el retorno de la armada a tierras italianas: la séptima, en mal estado, recrea *La llegada de la flota a Sicilia* a través de la representación de varios navíos costeano un paisaje montañoso; la última pintura reproduce *La entrada triunfal de la flota en Trapani*. A dicho puerto llega un grupo de galeras disparando salvas y encabezadas por la Real, reconocible por los estandartes con las insignias imperiales. En primer plano aparecen otro tipo de embarcaciones más pesadas, entre las que destaca un gran galeón, quizá el buque insignia portugués²¹⁹.

Y precisamente en Portugal, en el palacio de los Condes de Basto en la ciudad de Évora, se encuentra otra pintura acerca de la *Jornada de Túnez* realizada según la técnica del fresco (Francisco de Campo: *La presa de La Goleta*, 1579–1580, fresco; Palacio de los Condes de Basto, Évora). Su comitente fue Dom Diogo de Castro, uno de los capitanes de la expedición lusa que, encabezada por el príncipe don Luís de Portugal, reforzó el ejército y la flota imperial en la campaña. Tras ser capturado en el desastre de Alcazarquivir en 1578 –donde murió el mismo rey Sebastián I–, quiso decorar posteriormente parte de su palacio familiar, el conocido como *Paço de Sao Miguel*, recordando los momentos más gloriosos de las armas lusas en África. Se trata de un edificio medieval de gran tamaño, anteriormente propiedad real y de la orden de Calatrava, que finalmente el rey Alfonso V cedió a mediados del siglo XV al linaje de los Castro en agradecimiento por los servicios prestados. El Conde de Basto quiso adaptarlo al nuevo gusto renacentista y para ello contrató al pintor de origen flamenco Francisco de Campo, probable discípulo de Marteen van Hemeeskerk. Su trabajo iba a consistir en la decoración mural de las principales salas de la villa con grutescos y escenas mitológicas derivadas de las *Metamorfosis* de Ovidio. Uno de estos espacios, la conocida como «Sala de la presa de La Goleta», cuenta en un luneto triangular con la representación de dicha acción bélica. En ella aparece el enclave que protegía el acceso hacia el Estaño de Túnez como una fortaleza medieval, dotada de torres circulares almenadas. Sus muros son intensamente castigados por la artillería

219 López, «Las pinturas de la Torre», 121–124; Martínez, «La perpetuación de una victoria efímera», 143–155.

de las galeras y «naves gruesas» imperiales, evidenciando lo inevitable de su caída y, con ello, del triunfo de los hombres de Carlos V y sus aliados portugueses²²⁰.



Fig.3.42. Francisco de Campo: *La presa de La Goleta*, 1579–1580, fresco; Palacio de los Condes de Basto, Évora.

3.4.2. ESCENAS BÉLICAS SOBRE LIENZO

Los principales hechos de armas, aunque tuvieron su vía de expresión fundamental en los magníficos ciclos de frescos anteriormente repasados, también encontraron su espacio sobre un formato más modesto como es el del óleo sobre lienzo. Algunas de estas pinturas han desaparecido; así, Giorgio Vasari refiere en su biografía de Batista Franco a un cuadro pintado por Andrea Schiavone en 1540 donde aparecía una batalla entre Carlos V y Barbarroja, «*La quale opera, che fu delle migliori che Andrea Schiavone facesse mai*»²²¹.

Si que nos han llegado, en cambio, otras obras como la pintada por Niccolò dell'Abate destinada a recrear la entrevista entre el monarca Habsburgo y el destronado rey hafsida Mulay Hassan (Niccolò dell' Abate: *Encuentro entre Carlos V y el bey de*

220 Deswarte-Rosa, «L'expédition de Tunis», 78–79 y 125; Joaquim Oliveira y José Alberto Seabra, *Frescos Quinhentistas do Paço de S. Miguel* (Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 1990), 61–63.

221 Xavier de Salas, «Las notas del Greco a la “Vida de Tiziano”, de Vasari», en *El Greco de Toledo* (Toledo: 1982), 82.

Túnez, c.1545–1550, óleo sobre tela; Courtauld Institute Galleries, Londres). El lienzo parece inspirarse en el diseño de Vermeyen para el último paño de la serie textil titulado *El embarque en La Goleta*. En la parte izquierda de dicho tapiz vemos una pequeña tienda de campaña ante la cual los dos soberanos, acompañados por miembros de su séquito, firman las cláusulas de su alianza; de esta forma, la pintura de Dell'Abate parece una monumentalización de dicho fragmento. En ella podemos ver un lujoso pabellón de color rosáceo con ribetes dorados en cuyo interior se está celebrando un banquete. Las figuras centrales –presumiblemente Carlos V y el monarca musulmán repuesto– son servidos por camareros con vestiduras exóticas y clasicistas. A su alrededor se dispone el resto de tiendas del campamento imperial, salpicado por grupo de soldados recreados según la moda anticuaria tan extendida en Italia. A nivel espacial destaca en la parte izquierda una loma cubierta por ruinas, presumiblemente referencia a la antigua Cartago: la equivalencia visual entre las campañas de los Escipiones y la de Carlos V aparece, pues, claramente sugerida. El paisaje se extiende hacia el golfo de Túnez y el Mediterráneo, en el que podemos ver la salida de la inabarcable flota que regresa triunfal hacia Europa.



Fig.3.43. Niccolò dell' Abate: *Encuentro entre Carlos V y el bey de Túnez*, c.1545–1550, óleo sobre tela; Courtauld Institute Galleries, Londres.

Aún más evidente resulta la relación entre los cartones para la serie textil y un conjunto de seis pinturas atesoradas en la galería artística del castillo de Coburgo –institución que las adquirió en 1855– (Jan Cornelisz Vermeyen o Joss van Noevele (¿): *Serie de la conquista de Túnez*, 1546–1550, seis óleos sobre lienzo; Kunstsammlungen

der Veste Coburg, Coburgo). Su parecido es tan evidente que se han atribuido al mismo Vermeyen o a su cuñado, el también pintor Joss van Noevele, aunque su autoría no está ni mucho menos clara²²². Son copias prácticamente literales aunque a tamaño más reducido, con ligeras modificaciones en algunos casos buscando integrar en un mismo cuadro elementos tomados de distintos bocetos originales. La pretensión sería, seguramente, reunir los principales pasajes de la campaña en un número de escenas menor. El primer lienzo, *Primeras batallas en torno al Cabo de Cartago y partida hacia La Goleta* (inv. M047), es una reproducción del trabajo previo para el cuarto paño *Escaramuzas en torno a La Goleta*. La segunda pintura también se centra en los choques iniciales; bajo el título *Ataque fracasado de los turcos* (inv. M045) en la práctica es la traslación a lienzo del diseño del sexto tapiz *Búsqueda de alimento para los animales*, en el que la caballería islámica intenta sorprender a un contingente imperial dirigido por el Marqués de Alarcón. El óleo central del conjunto muestra la acción principal de la campaña, *La captura de La Goleta por el ejército y la flota* (inv. M055), partiendo para ello de la escena ideada por Vermeyen para el séptimo paño; en él vemos el bombardeo conjunto por parte de los buques y los contingentes de tierra sobre la importante posición defensiva. La cuarta pintura se identifica como *La batalla en la marcha a Túnez* (inv. M046) reproduciendo, así, el octavo cartón para el tapiz *La batalla de los pozos*. Los últimos dos lienzos se centran en los momentos finales de la acción bélica, concretamente *La conquista y el saqueo de Túnez* (inv. M056) –según el modelo primero para *La toma de Túnez*– y *El embarque en La Goleta* (inv. M048). Este lienzo resulta, de hecho, copia literal del último cartón titulado con el mismo nombre.



Fig.3.44. Jan Cornelisz Vermeyen o Joss van Noevele (¿): *La batalla en la marcha a Túnez*, 1546–1550, óleo sobre lienzo; Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburgo, inv. M046.

222 González, «Pinturas tejidas», 45.

Aún cabría citar aquí a un óleo recientemente dado a conocer, tras subastarse en la galería Christie's en diciembre de 2020 (Anónimo: *La captura de Túnez*, mediados del siglo XVI, óleo sobre tabla; colección privada). Sin duda su desconocido autor flamenco conocía los cartones de Vermeyen o los aguafuertes de Hogenberg, pues la obra se centra en mostrar el escenario de la campaña inspirándose para ello en la dilatada vista aérea que preside el tercer tapiz, *El desembarco en La Goleta*. Así pues, en primer plano se incluyen las maniobras de galeras y otras naves de guerra, acercándose a la costa; ya en tierra vemos diluyéndose hacia el alto horizonte los principales hitos espaciales de la zona, tanto naturales –La Goleta, el Estaño, la gran ensenada de Porto Farina– como creados por el hombre –la misma urbe africana y sus alquerías cercanas, el campamento cristiano, las ruinas y acueducto de Cartago, etcétera–. Aunque bastante inocente a nivel plástico, este óleo destaca por su rico colorido y por una concepción espacial claramente vinculada con los modelos generados en el entorno de Patinir: detallismo minucioso, atención topográfica, vista elevada...; de hecho, recuerda en muchos sentidos a la –ya vista– pintura también anónima que, dedicada a La batalla de Pavía, se conserva en los Museos Reales belgas.



Fig.3.45. Anónimo: *La captura de Túnez*, mediados del siglo XVI, óleo sobre tabla; colección privada.

3.4.3. SANTOS Y DIOSES. EL ROSTRO HEROICO DE LOS CONTENDIENTES

Como ya hemos visto, el semblante físico de los protagonistas de la *Empresa* bélica llamó la atención del público europeo, utilizándose la estampa como medio más común para su difusión. En el campo de la pintura destaca especialmente un grupo de obras donde los líderes de la campaña se transmutan, mediante un proceso de heroificación, en señeras figuras religiosas y mitológicas. Este hecho no debe extrañarnos, ya que el imaginario de la conquista se apoyó en dos universos legitimadores: el clásico, equiparando el conflicto con las Guerras Púnicas; y el del ideal caballeresco y cristiano.

El valor de la Cruzada fue una convicción firme para Carlos V: su cargo imperial le obligaba a actuar como cabeza de la Cristiandad, defendiéndola ante los embates de la Media Luna. Además, ya hemos referido como en su círculo intelectual fue forjando una visión providencialista de la Historia, fruto de la convergencia entre el sueño cruzado borgoñón –de hecho, su antepasado el duque Juan Sin Miedo había sido tomado prisionero por el sultán turco Bayaceto I tras ser derrotado en Nicópolis (1396)– y el concepto de Reconquista propio de los dominios hispánicos, revitalizado tras la toma de Granada en 1492. A la asunción de estos valores deberían sumarse, no obstante, otros intereses pragmáticos. No debemos olvidar la necesidad de justificar lo que realmente fue una campaña para reponer a un monarca aliado, aunque musulmán. La defensa a ultranza de la fe también servía para evidenciar la oposición frente a un poderoso enemigo como Francisco I, aliado del Turco; a nivel económico, diplomático y militar resultaba igualmente útil como vía para sumar apoyos en España, Italia y el Imperio para el colosal duelo que enfrentaba a los Habsburgo con Solimán el Magnífico, en un inabarcable frente que abarcaba desde el Mediterráneo Occidental a Centroeuropa.

En los reinos hispanos el concepto de Cruzada y lucha frente a un enemigo político y religioso era sinónimo de la guerra contra los musulmanes. A pesar de haber caído con el reino de Granada el último reducto islámico en la Península Ibérica, la rivalidad y la sensación de amenaza se mantuvo durante el siglo XVI dada la presencia de los moriscos –vistos como una quinta columna interior– y el poder de la Sublime Puerta y la piratería berberisca. La figura sacra en que iban a cristalizar los ideales cruzados, de Reconquista y Guerra Santa fue la de Santiago «Matamoros», advocación del apóstol Santiago el Mayor. Según la tradición medieval el seguidor de Jesús vino a Iberia tras el Pentecostés a predicar la palabra de Dios, por lo que pasó a ser considerado patrón de las Españas. Su vertiente como santo guerrero se consolidó a partir del siglo XII con la leyenda de su aparición en la batalla de Clavijo –de dudosa existencia histórica–, acaecida en tierras riojanas en el 844 cuando el apóstol apareció para ayudar a los hombres del rey asturiano Ramiro I frente a los

guerreros mahometanos. Su tipo iconográfico iría concretizándose en la imagen del santo con armadura, estandarte y una espada, montado sobre un caballo blanco en corbeta y en actitud de arrollar al enemigo infiel que, generalmente, yace en tierra²²³.

La conquista de Túnez –siguiendo la estela de Clavijo o las Navas de Tolosa– se convertiría en una batalla sacralizada, recayendo el mérito en un Emperador que pronto se iba a vincular con Santiago «Matamoros». La identificación de la campaña como una psicomaquia entre el Bien y el Mal, la Cristiandad y el Islam, recorre los textos de los distintos cronistas. Illescas, por ejemplo, narra cómo el mismo Carlos V encabezó un contingente de jinetes para vencer a un grupo de enemigos liderados por una especie de sacerdote–brujo:

Llevaban los moros delante de sí un sacerdote o alfaquí, el cual iba derramando muchas celudillas de conjuros y maldiciones contra los nuestros, pensando dañarlos con aquello. Acudió Su Majestad con algunas banderas de caballos en socorro de los de la torre; dio en los moros con grandísima furia, matando muy muchos, y entre los primeros murió el hechicero alfaquí que los guiaba²²⁴.

Por su parte, el lansquenete Niklaus Guldin recoge los rumores acerca del milagroso hallazgo de un crucifijo por el soberano Habsburgo: «Parece que la Majestad Cesárea Romana encontró una cruz de oro junto al monte, donde nuestro señor Jesús dio la bendición a los cinco panecillos de cebada. Como era la cosa, no lo sé realmente, aparte de los rumores entre nosotros»²²⁵.

Las referencias concretas a Santiago también pueden rastrearse en las crónicas. Así, Santa Cruz cuenta que el mismo Carlos V invocó su ayuda en una escaramuza en la que luchó buscando socorrer al herido Marqués de Mondéjar:

Y como el Emperador, que venía tras el Marqués, le viese a él y a su gente en tanto aprieto, se fue con su lanza en la mano contra los moros, diciendo ¡Santiago!, con tan determinado ánimo que no paró hasta donde tenían las tres piezas de artillería, y a lanceando los artilleros que allí estaban ganó la una pieza de ellas²²⁶.

Tras completar la conquista definitiva de la ciudad el monarca Habsburgo asistió a misa en una iglesia que los franciscanos tenían en Túnez precisamente el 25 de julio, día de la fiesta de Santiago. Este vínculo también se plasmó en el campo de las artes plásticas, considerándose un óleo conservado en el Worcester Art Museum

223 Rosario Marchena, «Historias de la Santa Cruz: La conquista de Túnez», en *El Emperador Carlos V y su tiempo. IX Jornadas nacionales de Historia Militar* (Madrid: Demos, 2000), 450–451.

224 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 7.

225 Guldin, *Relato de la jornada*, 126.

226 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. II, 270.

como un retrato del Emperador bajo la forma de Santiago «Matamoros» (Cornelis Cornesliszoon o Jan Cornelisz Vermeyen (¿): *Carlos V como Santiago «Matamoros»*, c.1535, óleo sobre tabla; Worcester Art Museum, Worcester, inv. 1934.64).



Fig.3.46. Cornelis Cornesliszoon o Jan Cornelisz Vermeyen (¿): *Carlos V como Santiago «Matamoros»*, c.1535, óleo sobre tabla; Worcester Art Museum, Worcester, inv. 1934.64.

La pintura ha suscitado debates respecto a su autoría –se ha considerado obra de varios artistas, como el citado Cornelis Cornesliszoon o Jan Cornelisz Vermeyen, sin llegar a una atribución cierta– y también en cuanto a la temática. Ya en 1934 Woldemar Janson la consideró como un retrato del Emperador, representado como el apóstol según su advocación de guerrero de la fe; en cambio, otros historiadores han planteado que podría referir a un tema con mucha menos fortuna iconográfica: la humillación del César romano Valeriano por parte del rey persa Sapor I, quien tras vencerlo en el año 260 lo tomó prisionero²²⁷. Ciertamente Carlos V ya había

227 Jan van Herwaarden, «The Emperor Charles V as Santiago Matamoros», *Peregrinations: Journal of Medieval Art*

sido representado en otras ocasiones como una figura religiosa, sacralizando con ello su condición imperial. En 1535 –precisamente el mismo año de la *Jornada* de Túnez– Arano de Vergara había utilizado su imagen para recrear a san Sebastián en una vidriera de la catedral de Sevilla²²⁸. La condición de *Defensor Ecclesiae* propició que esta iconografía tuviese cierto éxito, de forma que también se conserva una tabla donde el joven soberano Habsburgo aparece retratado «a la divina» con los atributos del mismo santo (Círculo de Juan de Borgoña: *Carlos V como san Sebastián*, 1517–1527, óleo sobre tabla; colección particular, Madrid)²²⁹. Igualmente el Emperador fue representado bajo la apariencia de Rey Mago, como podemos ver en una miniatura del *Breviarium Caroli Imperatoris* (Anónimo, c.1530, iluminación sobre pergamino, Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial); en una de las esculturas del Retablo mayor de la Capilla Real de Granada (Felipe Vigarny: *Carlos V como Rey Mago*, c.1520, madera dorada y policromada; Catedral de Granada)²³⁰; o en la tabla de Marco Cardisco *Adoración de los Magos* conservada en Nápoles (1519, óleo sobre tabla; Museo Cívico de Nápoles)²³¹. La tabla aquí estudiada está presidida por una monumental imagen del Emperador–apóstol, representación muy similar a la que Vermeyen ideó para mostrar a Carlos V en el segundo tapiz *La revista de las tropas en Barcelona*²³². El autoritario jinete aparece enmarcado por un arco triunfal con decoración *a candelieri*; se reviste con una armadura de gusto anticuario, portando un imaginativo casco emplumado y una lanza. Monta –como es propio de la iconografía de Santiago «Matamoros»– un caballo blanco, el cual pisotea a un enemigo rendido a sus pies. Éste viste según la moda oriental y se singulariza pro su larga barba, quizá referencia visual al derrotado Hayreddin Barbarroja.

Por su parte el cuñado del rey, Luís de Portugal –presente en la campaña al frente del poderoso contingente luso–, también protagonizó uno de estos retratos «a lo divino» bajo la apariencia de san Luís. Además del nombre, el príncipe luso compartía con el santo la sangre regia, ya que éste fue monarca galo –Luís IX– antes de su santificación. El fanatismo religioso del rey–santo le llevó a encabezar la desastrosa Octava Cruzada de 1270 que –a diferencia de las anteriores– no se dirigió hacia Tierra Santa sino a Túnez. Su objetivo de tomar la ciudad se convirtió en un auténtico infierno para los combatientes, muriendo muchos de ellos debido a una plaga entre los que se contaría el mismo monarca. Como consecuencia, la conquista de Túnez en 1535 fue vista por muchos sectores como una revancha de este fracaso anterior, tal como se recoge en las relaciones de Alonso de Sanabria o del licenciado Arcos, quien dedica un capítulo entero a la desastrosa cruzada de san Luís. Estos relatos también refieren a

& *Architecture*, t. III, n. 3 (2012): 86–90.

228 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 90.

229 Portús, *El linaje del Emperador*, 248–250.

230 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 86–87.

231 Mínguez, *Infierno y gloria*, 147–148.

232 Van Herwaarden, «The Emperor Charles V as Santiago», 86.



Fig.3.47. Anónimo: *El infante Luís de Portugal como san Luís*, óleo sobre lienzo, mediados del siglo XVI; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

la recuperación de los despojos y armas de los cruzados franceses tras la toma de la alcazaba tunecina, igualmente narrado por Paolo Giovio:

*Entre estas cosas, fueron conocidos hielmos, celadas, capellinas, grevas, y escarcelas de hombres de armas franceses, dende aquel tiempo que Ludovico rey de Francia trescientos años antes havia cercado a Túnez, haviendo los moros muerto algunos cavalleros christianos, las havian en aquel lugar conservado por memoria de aquella guerra*²³³.

La intervención del rey-santo en África permitía establecer más lazos entre las dos figuras, y es que precisamente el continente africano era el territorio donde los portugueses estaban llevando adelante una importante actividad exploradora y de conquista. Así pues, las coincidencias entre Luis IX de Francia y el príncipe luso acabaron propiciando que

éste fuese retratado bajo la apariencia del santificado monarca galo por un pintor de identidad desconocida. Luís de Portugal aparece en el cuadro de medio cuerpo y lateralizado, con un cetro en la mano y una aureola sobre la cabeza como muestra de su condición sacra (Anónimo: *El infante Luís de Portugal como san Luís*, óleo sobre lienzo, mediados del siglo XVI; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa)²³⁴.

Por lo que respecta a los grandes militares europeos presentes en suelo africano, probablemente el que mayor relevancia artística tuvo fue el almirante genovés Andrea Doria. Miembro de una noble familia con feudos en Liguria y Génova, el brillante marino desarrolló una larga carrera como *condottiero* naval al servicio de su patria y de otros reyes europeos, como Alfonso II y Ferrante de Nápoles o los monarcas galos Luis XII y Francisco I, derrotando en 1524 a la flota de Carlos V en Provenza. En paralelo a su actividad militar y política también se interesó por el patronazgo artístico, con ejemplos como el retrato que Sebastiano del Piombo le pintó en 1526 durante una visita a la corte pontificia por orden de Clemente VII. El óleo destaca por la sobria paleta y la rigurosa y grave figura del almirante, representado de medio cuerpo y vestido de negro. Con su mano señala la parte inferior, donde aparece un guiño anticuario en forma de relieve de estilo romano con un espolón y elementos decorativos

233 Giovio, *Historiarum sui temporis*, CXXV v.

234 Deswarte-Rosa, «L'expédition de Tunis», 105.

propios de la popa de una galera, además de ancla y remo (Sebastiano Luciani, *del Piombo: Andrea Doria*, 1526, óleo sobre tabla; Galería Doria–Pamphilji, Roma).

En un audaz giro político Carlos V conseguía en 1528 atraer a Andrea Doria a la órbita habsbúrgica, con la consiguiente derrota y retirada francesa de Nápoles y Génova; las consecuencias de este acuerdo fueron vitales a largo plazo, pues el estado ligur pasó a ser clave en el sistema territorial español como vía hacia Milán y Flandes. El marino italiano sería nombrado almirante imperial y alcanzó ya en 1531 los honores de príncipe de Melfi y caballero del Toisón, evidencia de la fe ciega que el Emperador tenía en sus capacidades. A partir de este momento sería el principal comandante naval cristiano, participando en operaciones tan brillantes como los ataques a posiciones otomanas en el Adriático (1532), el socorro de Corón (1533), o la conquista de Túnez (1535); al igual que en otras acciones militares menos afortunadas como las derrota en Preveza (1538) o Argel (1541).

Su condición como señor del mar propició que, en el marco de estas operaciones contra los turcos, el florentino *Bronzino* lo retratase bajo la apariencia del dios Neptuno (Angelo di Cosimo di Mariano, *Bronzino: Andrea Doria como Neptuno*, 1530–1540, óleo sobre tela; Pinacoteca Brera, Milán, inv. 1206). Según cuenta Giorgio Vasari la obra fue comisionada por Paolo Giovio para su referida colección de *uomini illustri*, buscando una representación de carácter alegórico y mitológico donde se evidenciase de forma clara su –aparentemente– férreo dominio sobre el Mediterráneo; de hecho, una imagen muy similar del almirante aparece en la edición publicada en 1577 de los *Elogia* del humanista italiano²³⁵. La apariencia de Andrea Doria resulta fuertemente idealizada, con un semidesnudo cuerpo heroico de concepción escultórica –es posible su relación con el proyecto de Baccio Bandinelli para una estatua similar, de la que hablaremos más adelante–, gracias a un dibujo muy preciso y de fuerte modelado; el rostro barbado también resulta muy estilizado en comparación con el anterior retrato debido a Sebastiano



Fig.3.48. Angelo di Cosimo di Mariano, *Bronzino: Andrea Doria como Neptuno*, 1530–1540, óleo sobre tela; Pinacoteca Brera, Milán, inv. 1206.

235 Andrea M. Galdy, *Angelo Bronzino: Medici Court Artist in Context* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 60–64.

del Piombo, ya comentado. La mayestática figura se ubica ante el palo y el frontal de una galera, y porta un tridente como atributo propio de la divinidad marina con la que aquí se vincula²³⁶. Probablemente en un primer momento el instrumento portado por Doria no fuese un tridente sino un remo, modificándose en este lienzo *a posteriori*. Así aparece en la citada estampa de los *Elogi* giovianos, e igualmente en otra versión conservada del cuadro, hoy en la colección romana de los Doria, donde la figura del marino genovés se acompaña por una pala de remar (Angelo di Cosimo di Mariano *Bronzino: Andrea Doria como Neptuno*, c.1545, óleo sobre tela, Galleria Doria–Pamphili, Roma)²³⁷.

Cronología muy cercana presenta otro retrato del marino italiano conservado hoy en la fortaleza austríaca de Ambras (Anónimo italiano: *Andrea Doria*, c.1580, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 8323, en depósito en el castillo de Ambras, Innsbruck). El almirante aparece de cuerpo entero y parcialmente girado a la derecha. Porta un coselete de gusto anticuario y va armado con una daga en el cinto y una alabarda. Con el bastón de mano de su mano derecha dirige –a través de un arco– a sus galeras, que se lanzan para embestir a las naves enemigas otomanas. Su rostro, barbado, y su dura mirada se dirigen hacia fuera del cuadro, buscando a su gran rival por el dominio del Mediterráneo, el corsario Hayreddin Barbarroja, protagonista de otra pintura con la que este lienzo formaba *pendant*²³⁸.



Fig. 3.49. Anónimo italiano: *Andrea Doria y Hayreddin Barbarroja*, c.1580, óleos sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 8323, en depósito en el castillo de Ambras, Innsbruck.

236 Carlo Falciani y Antonio Natali, *Bronzino. Pittore e poeta alla corte del Medici* (Florenca: Mandragora–Palazzo Strozzi, 2010), 264; Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 382–383; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 409–411.

237 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 411.

238 Messling, *Occident and Crescent Moon*, 26–27.

Y es que, como hemos visto, entre la expectante población europea también se extendió el deseo por conocer la apariencia física del temible enemigo que golpeaba sistemáticamente sus costas. Muchas de estas representaciones se realizaron usando el grabado como canal, pero también iba a utilizarse la pintura. De esta forma, el referido retrato de Andrea Doria que se conserva en Innsbruck se acompaña por otro de Barbarroja. El corsario aparece representado de forma similar al almirante genovés: de cuerpo completo y parcialmente perfilado, en este caso orientado hacia la izquierda para enfrentarse cara a cara con su rival por el reconocimiento como mejor marino de la época. Viste un suntuoso caftán y su cabeza se toca con un turbante blanco. En su mano empuña un cetro dorado—propio de su condición como gran almirante o *kapudan* de la flota otomana—, con el que simula desafiar a su enemigo cristiano. La figura aparece ante medio arco, complementario del que aparece igualmente en el retrato de Doria, a través del cual podemos ver sus galeras y fustas en combate con las cristianas. Ambas pinturas se integraban dentro de un ciclo mayor de retratos de generales contemporáneos que, comisionados por Fernando II del Tirol, se disponía en un principio en el Palacio de Ruhelust, ubicado antiguamente junto al de Ambras en Innsbruck (Anónimo italiano: *Hayreddin Barbarroja*, c.1580, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 8323, en depósito en el castillo de Ambras, Innsbruck)²³⁹. El archiduque austríaco atesoró, además, otras efigies del pirata musulmán, como el pequeño retrato parte de una serie de doscientas miniaturas conservada hoy en Viena (Anónimo italiano o alemán: *Hayreddin Barbarroja*, c.1576, papel pintado sobre madera; Kunsthistorisches Museum, Viena)²⁴⁰.

La presencia de Barbarroja fue una constante en las series pictóricas dedicadas a reunir a las personalidades más relevantes de su tiempo. Cabe destacar su presencia en la ya citada galería laboriosamente reunida por el humanista Paolo Giovio en su villa del lago de Como, por lo que también se incluyó en las ediciones grabadas de sus *Elogia* de personajes y militares ilustres. Su colección fue copiada por encargo de príncipes de la talla de Cosme I de Médici, quien encomendaría dicho trabajo al artista Christofano dell'Alitissimo. En el retrato que nos ha llegado de dicha serie el rostro del corsario aparece de perfil, recortándose sobre un fondo oscuro carente de cualquier elemento. Toda la atención se centra así en la decidida mirada del pirata, de edad ya avanzada como evidencian los canosos bigote y barba. Viste un caftán de aire oriental y su cabeza se cubre con un turbante rematado con corona —referencia a su condición de *bey* de Argel— enmarcada por la inscripción identificativa *ARIADE BARBAROSSA* (Christofano dell'Altissimo: *Hayreddin Barbarroja*, c.1568, óleo sobre tabla; Galleria degli Uffizi, Florencia, inv. 3051).

239 Messling, *Occident and Crescent Moon*, 27–28.

240 Messling, *Occident and Crescent Moon*, 63–65.

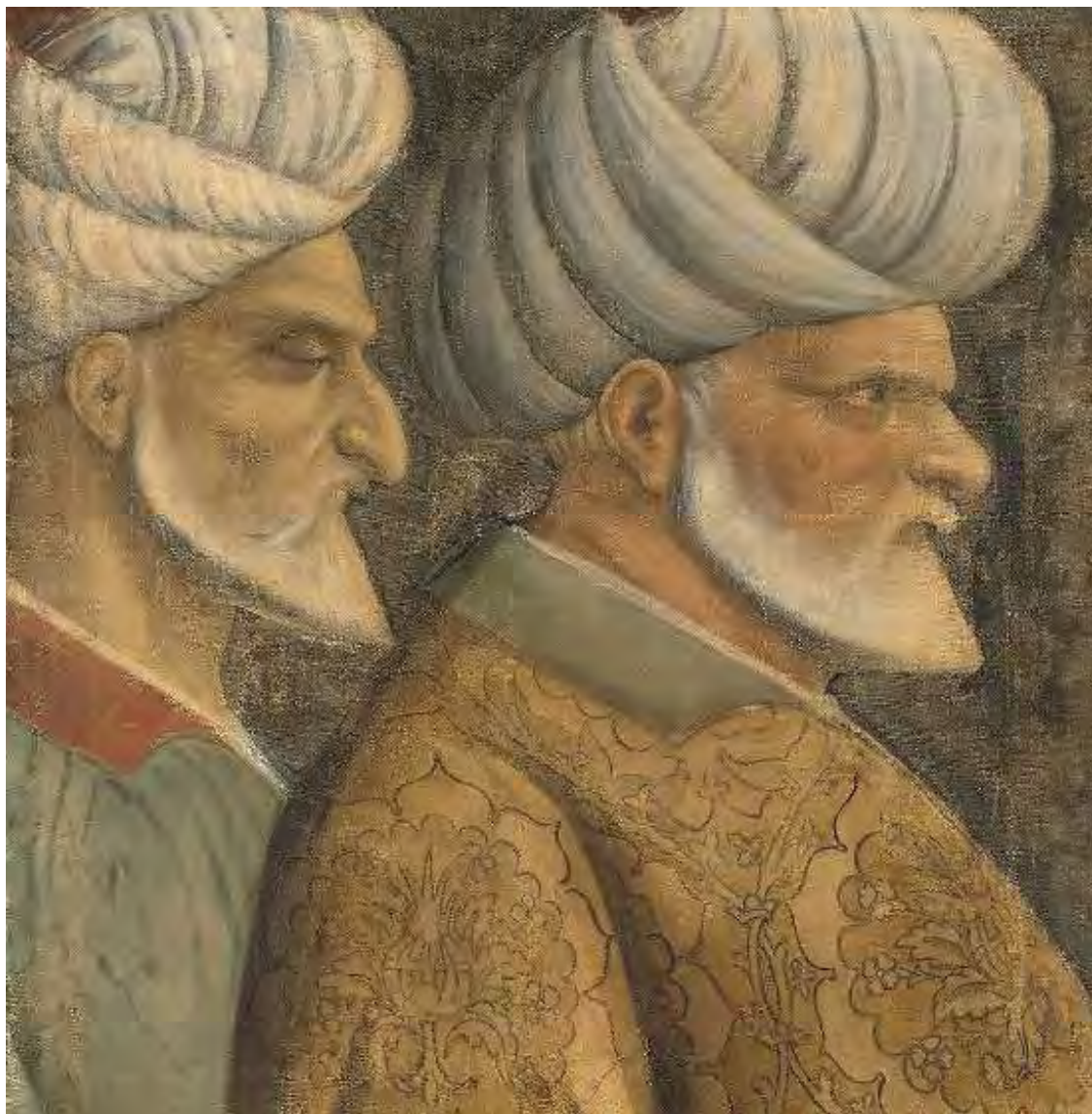


Fig.3.50. Seguidor de Gentile Bellini (¿): *Hayreddin Barbarroja y Sinán el Judío*, c.1535, temple sobre tela; Art Institute of Chicago, Charles H. & Mary F.S.Worcester Collection, inv. 1947.53.

El Art Institute de Chicago, por su parte, conserva en sus fondos un retrato doble del corsario –muy similar al cuadro anterior– y su lugarteniente, Sinán el Judío. Ambos bustos aparecen igualmente rigurosamente perfilados sobre un fondo neutro. Barbarroja se nos muestra con barba blanca, vestido dorado y turbante blanco. Por su parte Sinan Reis, pirata oriundo de una familia sefardí emigrada a Esmirna, porta un vestido más sencillo y su rostro se individualiza gracias a una marcada nariz aguileña (Seguidor de Gentile Bellini (¿): *Hayreddin Barbarroja y Sinán el Judío*, c.1535, temple sobre tela; Art Institute of Chicago, Charles H. & Mary F.S.Worcester Collection, inv. 1947.53)²⁴¹.

241 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 204–205.

3.4.4. MINIATURAS Y ESTANDARTES

La representación visual de la exitosa operación militar contra Barbarroja también se concretizó en un formato tan rico y delicado como la iluminación de libros. En este sentido, cabe referir aquí a la identificación con la toma de Túnez de una escena de batalla contenida en uno de los libros de coro de la catedral de Sevilla (Diego Dorta: *La conquista de Túnez*, 1565, inicial miniada en *Triunfo de la Cruz*; Catedral de Sevilla, fol. 39v). El responsable de la ilustración fue el artista Diego Orta, quien pudo conocer bien los hechos de la guerra difundidos por publicaciones locales como el *Dialogo de la rebelión de Túnez* de Pedro de la Cueva. La escena se sitúa dentro de una «O», iniciando el texto *O magnum pietatis* propio de la misa de batalla acompañada hoy por el texto *Crux splendidior cunctis astris*. Desde la parte izquierda irrumpen los combatientes cristianos, representados de forma similar a legionarios romanos –cascos emplumados, armaduras anatómicas con faldillas de cuero, rodela circular–, los dirige un personaje barbado, presumiblemente el mismo Carlos V, con corona y una gran espada al hombro, a quien flanquea un cardenal como evidencia del respaldo ofrecido por la Iglesia a la campaña. Su condición de Cruzada se extiende a los emblemas del ejército, una enhiesta cruz y el estandarte con la Virgen. La derecha de la composición la forman los hombres en retirada de Barbarroja, identificables por la bandera con la Media Luna y aderezos exóticos como los turbantes²⁴².

Desde una concepción alegórica de la imagen brilla especialmente el manuscrito *Stanze sopra l'inprese de l'aquila*, auténtico tesoro conservados en la Biblioteca Nacional austríaca (Giulio Clovio (miniaturas) y Eurialo d'Ascoli (texto): *Stanze sopra l'inprese de l'aquila*, 1541–1542, códice en pergamino miniado, Österreichische Nationalbibliothek inv. Cod. Vind. 2660). Se trata de un complejo artefacto literario e icónico cargado de alusiones mitológicas y de tópicos vinculados al Emperador y al valor de la virtud heroica, utilizando como hilo conductor las campañas de Carlos V en el norte de África²⁴³. Su contenido son dos poemas dedicados a dichas gestas militares: la *Stanze sopra l'impresa de l'aquila* (fol. 1v–16r), inspirada en la campaña de Túnez, y la *Stanze a l'invittissimo Carlo quinto sempre Augusto* (fol. 18v–25v) cuya acción se centra en Argel. El autor fue el poeta natural de Ascoli Eurialo Maoni, quien desarrolló gran parte de su carrera en Roma. Su vínculo con el entorno carolino arranca en fechas anteriores a la producción de este libro, pues fue el responsable de escribir los versos que acompañan a una estampa en la que Agostino Veneziano representó la efigie de Carlos V en el marco de su entrada triunfal en Roma de 1536, acaecida precisamente tras la victoria tunecina (Agostino di Musi, *Veneziano: Carlos V*, 1536, xilografía, Bibliothèque Nationale de France, París)²⁴⁴. Al parecer, el soberano Habsburgo le entregó en 1543 una cadena de oro en

242 Marchena, «Historias de la Santa Cruz», 462–467.

243 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 215.

244 González, «Pinturas tejidas», 34.

agradecimiento por su texto, por lo que resultaría viable que este códice se realizara para dicha ocasión.

Ciertamente el volumen es una joya digna de un soberano, dada su riqueza y culta realización, evidente desde la misma encuadernación. La cubierta está decorada con delicadas formas trenzadas de gusto renacentista, entre la que destaca el emblema carolino con las columnas de Hércules y la divisa *PLVS ULTRE*; por su parte, en la contracubierta se repite la decoración geométrica, enmarcando aquí un pequeño roleo destinado a cobijar el águila bicéfala en negro. Al abrirlas nos encontramos con un pequeño y magnífico códice de veintiocho páginas en pergamino, redactado en la culta *littera humanistica formata* por el calígrafo Francesco Monterchi. Para enriquecer la redacción el amanuense insertó mayúsculas en dorado al principio de cada verso, fórmula repetida cada vez que aparece el nombre *CARLO*.



Fig.3.51. Diego Dorta: *La conquista de Túnez*, 1565, inicial miniada en *Triunfo de la Cruz*; Catedral de Sevilla, fol. 39v.

La delicada decoración miniada la encontramos en cuatro páginas, en coincidencia con el inicio de cada uno de los poemas. El mismo texto la atribuye al croata Giulio Clovio, artista que trabajó fundamentalmente en Roma. Su principal aportación fue adaptar el gusto anticuario propio del Renacimiento y las formas manieristas a la ilustración de libros, tal y como podemos apreciar aquí. En el frontispicio del primer poema vemos una escena de página completa y carácter alegórico, donde se pretende mostrar el triunfo de la fe cristiana y su paladín el Emperador sobre el infiel norteafricano. En ella se simula la plaza de una ciudad antigua, en cuyos cielos acontece una psicomaquia bajo la forma de una lucha entre aves: el águila imperial negra –atributo jupiteriano y emblema cesáreo– se enfrenta y vence a una rapaz y un grifo, simbolizando la acción de Carlos V contra los enclaves musulmanes de Túnez y Argel. En primer plano aparece la consecuencia de la victoria cesárea: el águila acude al rescate de una joven desnuda –la Fe– que está siendo martirizada en una hoguera; alrededor de la pira se disponen varias figuras *a l'antica* y la personificación de la Caridad como una mujer vestida de azul y rodeada de niños (fol. 1v). La escena se enmarca, además, con una cenefa exterior *a candelieri* con roleos vegetales, palmetas, jarrones, figurillas grotescas, etcétera.



Fig. 3.52. Giulio Clovio (miniaturas) y Eurialo d'Ascoli (texto): *Stanze sopra l'impresa de l'aquila*, 1541–1542, códice en pergamino miniado, Österreichische Nationalbibliothek inv. Cod. Vind. 2660, fol.1v.

La siguiente página –en la que empieza el texto del poema *Stanze sopra l'inprese de l'aquila*–, también cuenta con un rico marco articulado mediante trofeos militares, *putti*, guirnaldas, bucráneos y soldados actuando como telamones, además de un relieve inferior simulado con un choque de caballería. En el centro de la página los versos texto se inician dentro de un recuadro azul, sobre el que se ubica una escena figurativa; destaca en ella un clasicista *tholos* con pilastras y cúpula, flanqueado por personificaciones de las estaciones (fol. 2r).

Por su parte, el segundo poema –*Stanze a l'invittissimo Carlo quinto sempre Augusto*– se abre con una dedicatoria al Marqués de Aguilar, rodeada con una cenefa de camafeos e imágenes de la Fuerza, la Templanza –personificadas como estatuas doradas sobre fondo púrpura– y el dios Pan en la parte inferior (fol. 18v). La página donde se inicia el poema como tal también cuenta con un marco de gusto clasicista, con erotes, cenefas vegetales y representaciones mitológicas de Hércules, la Prudencia y Apolo (fol. 19r)²⁴⁵.

Todo este imaginario de Carlos V como héroe clásico y marino puede hallarse, igualmente, en otras producciones miniadas, como es el caso del *Atlas* de Battista Agnese destinado a Felipe II. En la página de dedicatoria, de gusto anticuario, aparece el escudo imperial sobre un podio con el relieve fingido de un trirreme romano. Junto a otros elementos clasicistas –*fasces*, angelotes, hermas– y decoración vegetal de carácter simbólico –palmas, olivo, trigo– la composición cuenta con un medallón *all'antica* donde vemos el rostro en riguroso perfil de un Carlos V con barba, cabello rizado, armadura romana y corona de laurel. Su busto lo rodea la inscripción *CAROLVS.V.AVG.IMP.CAES.* (Anónimo: *Retrato y escudo clasicista de Carlos V*, en Battista Agnese: *Atlas*, c.1540, miniatura; Universidad de Brown, The John Carter Brown Library, Providence)²⁴⁶.

Podemos afirmar, de esta forma, que este tipo de representaciones alegóricas y emblemáticas tuvieron una importante difusión, como ya hemos estudiado para el caso de las relaciones impresas. Muchas de ellas contaron con los símbolos imperiales de Carlos V–escudo, águila, columnas de Hércules–incidiendo en su carácter como *Defensor fide* –el crucifijo–. De hecho, el mismo emblema personal del gobernante Habsburgo se vincula con la idea de la ampliación de los límites del Imperio cristiano hacia nuevas tierras, en la América recién descubierta pero también en la inmediata África y el mundo islámico. Ideado por el consejero y médico imperial Luigi Marliano hacia 1516, el *motto* carolino de las columnas de Hércules con el lema *Plus Ultra* tuvo éxito inmediato. Aparece representado en multitud de obras artísticas como

245 Checa, *Carolus*, 416.

246 González–Aller, *Carlos V. La náutica*, 91.

trasunto simbólico del Emperador, y también fue motivo de análisis por parte de importantes emblemistas como Alciato –quien lo relacionaba con el concepto de Esperanza, siempre puesta en recuperar Jerusalén y los Santos Lugares en su emblema XLV *In diez meliora*²⁴⁷–, Giovio (*Ragionamiento sopra i motti e disegni d'arme [...] Roma, 1555*), Ruscelli (*Le imprese illustri, Venecia, 1556*) o Paradin (*Simbola heroica, Lyon, 1557*)²⁴⁸.

El carácter heráldico de las banderas propició, por su parte, que fueran consideradas como un soporte especialmente adecuado para introducir imágenes de valor simbólico. Podemos identificar parcialmente la apariencia de los estandartes utilizados en la *Jornada* africana gracias a diversas vías: a nivel visual resultan fundamentales las escenas de los tapices; por lo que respecta a la documentación, la fuente de mayor relevancia es la recopilación de la armería de Carlos V que conocemos como el *Inventario iluminado*, profusamente ilustrado (Anónimo: *Inventario iluminado, 1544–1548*, pergamino, Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. N–18). Así, en este último documento aparecen cuatro banderas que el Conde de Valencia de Don Juan vinculaba con la *Empresa de Túnez* y sus otras campañas²⁴⁹.

En varios de los estandartes conocidos aparecen representaciones de figuras sagradas y protectoras de los guerreros de Cristo que, bajo el ondear de dichos pendones, se dirigían al choque frente al enemigo infiel. Es el caso de la Virgen quien, por ejemplo, preside el gran estandarte sobre fondo rojo presente en el segundo tapiz *La revista de las tropas en Barcelona*. Igualmente, otro pendón con la Inmaculada aparece entre las lanzas de un contingente de caballería recogido en el cuarto paño, *Escaramuzas en torno a La Goleta*. A nivel documental, en un listado de banderas vinculado a la *Relación de Valladolid* –inventario incompleto de objetos conservados en 1558 en la armería imperial–, un par de entradas refieren a la existencia de estandartes similares: «Otra bandera pequeña de damasco y tafetán colorado a donde está pintado una nuestra Señora y un San Jorge que también se llevó a Túnez» y «Una bandera de tafetán colorado que tiene una nuestra Señora, Santiago y Sant Andrés»²⁵⁰.

247 Alciato, *Emblemas*, 81–82.

248 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 59–63; Rosenthal, «Plus Ultra, Non Plus Ultra», 204–228, «The Invention of the Columnar», 198–230, y «Plus Ultra: The Idea Imperial», 85–93.

249 Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo*, 344.

250 Pascual, «La iconografía de las banderas», 44–45; Zalama, «Vestirse para la guerra», 59–80.

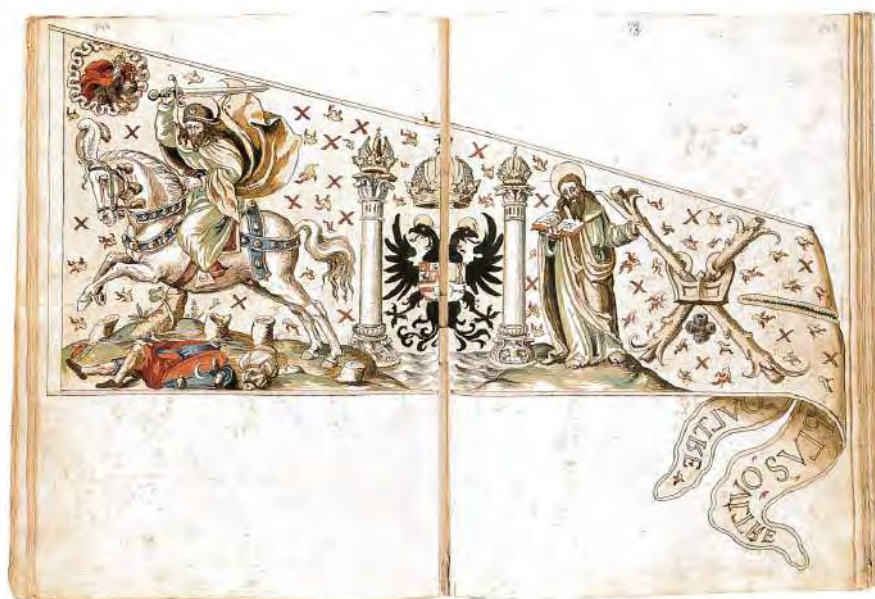


Fig. 3.53. Anónimo: *Estandarte con la imagen de Santiago «Matamoros»*, 1544–1548, pergamino, en Anónimo: *Inventario iluminado*; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. N-18.

Por lo que respecta a los santos, la mayor parte de representaciones se centran en la figura de Santiago, claramente identificado con la lucha contra el Islam en el medio hispano. Ya hemos visto su presencia vinculada a Carlos V en pinturas y grabados, e igualmente aparecía en estandartes. El *Inventario iluminado* recoge en sus páginas un gran pendón triangular donde vemos al santo guerrero con la espada desenvainada, cabalgando sobre un campo de enemigos desmembrados. Junto a su cabeza un pequeño rompimiento de gloria recoge a la figura de Dios, quien parece guiarlo como su brazo armado. En la gran pieza textil también aparecen, reduciendo paulatinamente su tamaño, las columnas de Hércules con el escudo imperial y la personificación de san Andrés, quien coge las aspas de Borgoña –símbolo de su martirio– con el eslabón del Toisón. Igualmente, la *Relación de Valladolid* refiere a «Una bandera de tafetán colorado donde está pintado señor San Jorge y Santiago», y a «Un estandarte grande donde está señor Santiago y una águila ymperial de tafetán amarillo»²⁵¹. A nivel visual, los paños incluyen igualmente varias interpretaciones de este estandarte, apareciendo la bandera con el santo y la cruz de Borgoña sobre fondo blanco en el cuarto, sexto y noveno tapiz. En el octavo –*La batalla de los pozos*, cuya primera versión no se conserva– los mismos elementos se reiteran, pero sobre un paño de color rojizo.

Varias entradas documentales citan a otras figuras del santoral como san Jorge –patrón de los caballeros y muy cercano a antepasados de Carlos V como el duque Carlos el Temerario o los emperadores Federico III, quien fundaría en 1467 la orden de caballería de dicho nombre, o Maximiliano I, creador de la Confraternidad de San Jorge en 1494²⁵²–,

251 Pascual, «La iconografía de las banderas», 44–45.

252 Pascual, «La iconografía de las banderas», 37.

o san Cristóbal. Las reliquias del portador del Niño Jesús ya fueron usadas, según la tradición, para derrotar a los otomanos en 1358 en su intento por conquistar la ciudad croata de Reb. Su imagen también acompañó a los contingentes cristianos trasladados a Túnez, apareciendo en un pendón del *Inventario iluminado* junto al *motto* carolino de las columnas herácleas con el lema *PLVS OVLTRV* y el emblema borgoñón de la cruz de San Andrés, complementada por el eslabón y los pedernales del Toisón de Oro²⁵³.

Por su parte, otro símbolo de alto valor religioso y cristológico es el crucifijo, presente igualmente en una de las banderas reproducidas en el referido *Inventario iluminado*. En ella se recoge el cuerpo de Cristo clavado en la cruz en la parte más amplia, además del emblema personal de Carlos V y la cruz de Borgoña flanqueados por la inscripción *PLVS/ OVLTRV*²⁵⁴. Su imagen se repite en los tapices, concretamente en el número nueve, *La toma de Argel*, donde podemos ver el pendón entre los cuadros de combatientes. Igualmente se localiza en el onceavo paño, *La salida de Túnez hacia el campamento de Rada*. Dirigiendo los contingentes de soldados avanza de forma majestuosa Carlos V, a caballo y con armadura. Lo protege un potente cuerpo de jinetes, entre cuyas lanzas emerge un estandarte con el crucifijo y los atributos borgoñones —el aspa de San Andrés y componentes del Toisón—. El listado de estandartes de la *Relación de Valladolid* incluye, igualmente, «Una bandera de tafetán colorado a donde está pintado un crucifijo que se llevó a Túnez», además de «Otra bandera de tafetán colorado que tiene un crucifijo»²⁵⁵.



Fig.3.54. Jan Cornelisz Vermeyen: *La revista de las tropas en Barcelona*, 1546–1550, cartón para tapiz; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 2038 (detalle).

253 Pascual, «La iconografía de las banderas», 39

254 Pascual, «La iconografía de las banderas», 40

255 Pascual, «La iconografía de las banderas», 44–45.

La simbología estrictamente carolina se reitera en distintos pendones, con elementos como las columnas de Hércules. Podemos verlas, por ejemplo, en el tapiz número once; en él la figura ecuestre del César Carlos cuenta con la escolta de un grupo de rodeleros, sobre cuyos escudos aparece pintado dicho emblema. Y también se repite, por otra parte, en la cenefa exterior de varios paños de la serie tunecina. La cruz de San Andrés –vinculada con Carlos V a través de sus territorios patrimoniales de Borgoña– puede rastreadse bajo una apariencia estilizada en muchas de las banderas presentes en el conjunto de tapices. En el número ocho, además, se recoge una imagen de dicho símbolo sobre fondo rojo donde se ven perfectamente los nudos de la madera con que se creó la cruz para martirizar al patrón de Flandes. En cuanto al águila imperial, ésta se reproduce numerosas veces en los paños, desde las cenefas del primer tapiz a las trompetas de los músicos representados en el segundo, así como en las tiendas y pendones del campamento cristiano de los paños quinto y séptimo. Por su parte, en el *Inventario iluminado* también aparece un estandarte con la rapaz bicéfala nimbada y las armas carolinas en el pecho²⁵⁶. A nivel documental la *Relación de Valladolid* incluye varias piezas con este símbolo, como «Una bandera ymperial con una águila negra en ella»²⁵⁷; algunas se vinculan a navíos, quizá los que trasladaron a Carlos V en su epopeya africana –«Una bandera de galera pintada campo amarillo pintadas las armas imperiales»²⁵⁸, o a los grupos de músicos que, como vemos en el tapiz segundo, solían engalanar sus instrumentos con estos textiles heráldicos: «Una corneta de cavallos ligeros donde están pintadas las armas de su magestad de damasco carmesí y dorado»; «Otra bandera donde está pintada un águila ymperial campo dorado»; o «Otra como esta que son entramas de trompeta también campo dorado»²⁵⁹.

3.5. LAS ARTES DEL METAL Y LA ESCULTURA

Junto al mito de la Cruzada el otro apoyo necesario para el imaginario literario–visual legitimador de la *Jornada* de Túnez iba a ser el de la prestigiosa Antigüedad. Esta ensoñación clasicista llevó incluso a comparar de forma hiperbólica a Carlos V con los grandes héroes de la guerra de Troya; Perrenin, por ejemplo, equipara la participación personal del César Habsburgo en la toma de La Goleta con la de un «Héctor poniendo a la obra la mano, mandando y ordenando todas las cosas»²⁶⁰.

Aunque la recuperación del pasado clásico tuvo un origen fundamentalmente italiano, en España caló durante el reinado de Carlos V gracias a su condición –y voluntad– imperial. Así, en el marco de las Cortes de Santiago el obispo Mota exponía en su discurso del 31 de marzo de 1520 el hado español como tierra de emperadores. La doctrina de la *Traslatio Imperii*, expuesta por el Obispo de Badajoz, planteaba que la gloria de Roma

256 Pascual, «La iconografía de las banderas», 40.

257 Pascual, «La iconografía de las banderas», 44–45.

258 Pascual, «La iconografía de las banderas», 44–45.

259 Pascual, «La iconografía de las banderas», 44–45.

260 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 86.

había sido heredada a su vez por el Sacro Imperio que, ahora, llamaba al rey de España para ocupar su sagrado trono:

*Agora es vuelta a España la gloria [...] que años pasados estuvo adormida [...] cuando las otras naciones enviaban tributos a Roma, España enviaba emperadores; envió a Trajano, a Adriano y a Teodosio, de quien sucedieron Arcadio y Onorio, y agora vino el imperio a buscar el Emperador a España, y nuestro Rey de España es fecho por la gracia de Dios, Rey de Romanos y Emperador del mundo*²⁶¹.

En paralelo, se publicaban numerosas ediciones de las obras clásicas de Suetonio, Plutarco o Tito Livio, y destacados intelectuales escribían textos históricos como la *Historia imperial y cesárea* (1545) de Pedro Mexía –cronista, a su vez, de Carlos V– o la *Década de los Césares* (1539) de Antonio de Guevara. El Obispo de Mondoñedo ya había escrito en 1518 su *Libro áureo de Marco Aurelio*, en cuya dedicatoria al monarca Habsburgo explicaba el origen hispano del César romano y sus virtudes modélicas como gobernante ideal²⁶².

A partir de estos parámetros no debe extrañarnos, pues, que las coincidencias geográficas y estratégicas entre la acción carolina en el norte de África y las Guerras Púnicas fuese aprovechado por los panegiristas y consejeros del Emperador. Buen ejemplo de ello es la crónica de la campaña debida a Juan Ginés de Sepúlveda, cuya voluntad por integrar en un *continuum* presente y pasado se evidencia desde el mismo título, *De bello Africo*, un claro guiño a la historiografía romana. En su texto equipara el peligro cartaginés sobre Italia con la amenaza contemporánea que representaban los otomanos y sus aliados berberiscos:

*Con esta ocupación de Túnez aumentó con vehemencia el peligro de Italia y de Sicilia debido a su situación, de la que los vecinos cartagineses se beneficiaron en otro tiempo cuando sometieron a Sicilia y a otras muchas islas de este mismo mar y hostigaron a Italia y al pueblo romano con varias y muy reñidas guerras durante largo tiempo. En la segunda de estas guerras Cartago fue hecha tributaria de los romanos por Escipión el Africano, el Mayor, después de vencer a Aníbal; en la tercera fue destruida completamente por el Menor e incendiada con el fuego prendido por los cartagineses al perder todas sus esperanzas*²⁶³.

En su relato también cuenta el papel de Cartago en los orígenes del cristianismo, refiriendo a los diversos concilios celebrados y a los santos Cipriano y Agustín, explicando

261 *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, t. IV (Madrid: Real Academia de la Historia–Sucesores de Rivadeneira, 1882), 293.

262 Pierre Civil, «La figura del emperador romano en la España de Carlos V: una representación del poder entre arte y literatura», en Sánchez–Montes y Castellano, *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, 10–106 y 108–109.

263 Juan Ginés de Sepúlveda, *De Bello Africo* (Madrid: UNED, 2005), 15.

su posterior decadencia en beneficio de Túnez. El mismo filtro anticuario parece utilizar Alonso de Sanabria en su *Comentarios y guerra de Túnez tercera batalla púnica*. El cronista recoge la historia de la capital cartaginesa y su voluntad por emular a Roma, e incluso relata la poética leyenda de la reina Dido; incluye, como también hace Sepúlveda, referencias al vínculo de Cartago con los primeros cristianos, incidiendo con ello en la idea de Cruzada y en la obligación del César Carlos de recuperar los lugares fundacionales de la fe. A nivel artístico esta inmersión clasicista llegaría a su paroxismo con las entradas triunfales en Italia que Carlos V protagonizó en 1536, pero también tuvo su reflejo en gran medida en las artes plásticas. Para ello el soporte más adecuado iban a ser las armaduras y las piezas numismáticas y de joyería, dado su prestigio arqueológico y conexión directa con la tradición representativa propia del Mundo Antiguo.

3.5.1. ARMAS Y ARMADURAS

El prestigio militar de los grandes personajes de la Antigüedad, así como los numerosos retratos hallados donde los emperadores y generales aparecían recubiertos con armadura, propició la eclosión de un gran número de armas y arneses inspirados –con mayor o menor grado de libertad– en los modelos clásicos.



Fig. 3.55. Anónimo: *Arnés de Túnez*, 1544–1548, pergamino, en Anónimo: *Inventario iluminado*; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. N-18.

Los talleres italianos resultaron fundamentales en este sentido, debido a diversas razones: a nivel cultural, el contacto directo con los vestigios clásicos y el pensamiento humanista se unían al prestigio de la armadura medieval como rasgo propio del caballero, convergiendo así en la aceptación del arnés como la *insignia dignitatis* por excelencia del gobernante. Técnicamente los armeros italianos – fundamentalmente milaneses– alcanzaron un nivel de desarrollo muy elevado, combinando en sus trabajos el repujado en medio o altorrelieve para las figuraciones con las ataujías de metales nobles en los complementos decorativos. El resultado práctico fue la fragua de piezas de gran nivel, capaces de competir con la producción de los centros alemanes y de plasmar en acero los deseos de magnificencia de sus poderosos comitentes²⁶⁴. Así, por ejemplo, Filippo Negroli realizó piezas de gusto anticuario como el semiarnés de bandas laminares y malla con un morrión que simula cabellos rizados para Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, conservado hoy en la Armería Imperial austríaca (Filippo Negroli: *Semi arnés «a la romana»*, 1532–1535, acero, lamas metálicas y trenzado de malla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 498)²⁶⁵; por su parte, Bartolomeo Campi forjó igualmente una armadura para su heredero Guidobaldo II simulando una *lorica* romana con faldaje de launas imbricadas, decorada con mascarones, seres mitológicos o inscripciones en griego. La imaginativa coraza fue regalada posteriormente a Felipe II, por lo que en la actualidad se localiza en la madrileña Armería Real (Bartolomeo Campi: *Armadura «a la romana»*, 1546, acero y oro; Real Armería, Madrid, inv. A 188)²⁶⁶. El éxito de estos modelos propició que fueran muy imitados, con ejemplos similares como la bella armadura clasicista forjada probablemente en Brescia para el general veneciano Girolamo Martinengo –muerto en 1571 por los turcos en Famagusta–, hoy en la Armería Reale de Turín (Taller de Brescia: *Armadura «a la romana»*, c.1540, acero, oro y cuero; Armería Reale, Turín, inv. C11)²⁶⁷.

Los miembros de la Casa de Austria no iban a quedar ni mucho menos al margen de este gusto por los arneses anticuarios e imaginativos. Desde la época de Maximiliano I, los tapices y las armaduras ocuparon la cúspide de lo que podríamos llamar el «sistema artístico habsbúrgico»; así, el abuelo de Carlos V se identificó plenamente con los valores de la caballería medieval, espoleado por su linaje familiar, los nuevos lazos con Borgoña y su condición como cabeza de la prestigiosa orden del Toisón de Oro. Su modelo iba a ser imitado por muchos de sus herederos, como Fernando I, propietario de piezas tan imaginativas como su casco en forma de zorro (Hans Seusenhofer: *Casco cerrado en forma de zorro*, 1526–1529, acero; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A461)²⁶⁸ o un potente arnés con decoración heráldica y acanalada, conservados ambos en

264 Pfaffenbichler, *Armeros*, 13–14.

265 Capucci, *Roben wie Rüstungen*, 58–64; Checa, *Carolus*, 411; Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 116–119.

266 Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 278–284.

267 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 408–409.

268 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 313.



Fig. 3.56. Caremolo Modrone (¿): *Arnés de Túnez*, c.1534, acero grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A 112.

Viena (Kolman Helmschmid: *Arnés completo de jinete y caballo*, c.1526, acero; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A349). Un mecenas tan exquisito como Fernando II del Tirol también atesoró ejemplares de armaduras fantásticas y *all'antica*, como la que muy probablemente le forjaron los Negroli para su colección en Ambras (Giovanni Paolo Negroli (¿): *Armadura «a la romana»*, 1545–1550, acero, latón y placas metálicas dorado y plateado; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A783)²⁶⁹, o su arnés «a la milanesa» de intrincada decoración mitológica y bíblica (Giovanni Battista Serabaglio y Marco Antonio Fava: *Armadura «a la milanesa»*, 1559, acero cincelado, azulado, bruñido y dorado; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A785). En ocasiones los miembros de la Casa de Austria fueron incluso retratados portando estas piezas, evidenciando así su alto poder representativo. Es el caso, por ejemplo, de una pintura donde el príncipe Matías, hijo del emperador Maximiliano II, se representa como el general romano Escipión –tan vinculado al mito heroico carolino–, protegido por una armadura de inspiración romana (Lucas van Valkenborch: *El príncipe Matías como Escipión*, 1580, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, en depósito en el castillo de Ambras, Innsbruck, inv. GG 1022)²⁷⁰.

Por su parte, ya hemos referido como Carlos V asimiló plenamente los modelos caballerescos y habsbúrgicos, entendiendo que la necesaria magnificencia del príncipe alcanzaba su concreción más lograda a través de las armas y corazas; como resultado iba a coleccionar destacados ejemplos desde su niñez y juventud. A partir de la década de 1530, y en coincidencia con la elección imperial y las campañas africanas, se produjo una gran eclosión de armaduras para el nuevo César revivido. Algunas de ellas compartirían la alta calidad de realización con un carácter utilitario, resultando plenamente válidas para combatir en primera línea de frente, como iba a ocurrir en África.

En este sentido resulta necesario empezar hablando del *Arnés de Túnez* (Caremolo Modrone (¿), c.1534, acero grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A 112), tradicionalmente identificada como la armadura

269 Checa, *Carolus*, 412.

270 Sanblicher y Zeleni, *All'antica*, 138–139.

con la que Carlos V combatió en Berbería. Suele considerarse trabajo del milanés Caremolo Modrone quien, desde 1521, trabajó como maestro armero personal de uno de los principales aliados italianos del Emperador, el duque de Mantua Federico II Gonzaga. En su gran taller mantuano trabajaron otros miembros de la familia como su hermano menor Paolino o su sobrino Bernardino, surgiendo de dicha fragua gran número de armas para el señor de la ciudad, sus tropas y aliados —algunos del entorno habsbúrgico— como Carlos de Borbón, el Marqués del Vasto y García de Toledo, virrey de Nápoles²⁷¹. También se conocen diferentes envíos de presentes para Carlos V desde diciembre de 1528, cuando Modrone le entregó diversas piezas en Brescia. Así, en mayo de 1530 se solicitó mediante carta unas armas que se estaban fabricando en Mantua y que el soberano de la Casa de Austria esperaba con impaciencia; tres años más tarde, en marzo de 1533, el maestro milanés ofrecía en persona al soberano diferentes piezas, entre las que destacaba una rodela, aprovechando la estancia del Emperador en Alessandria junto al Duque de Mantua. Es probable que el *Arnés de Túnez* formase parte de un nuevo envío realizado en 1534 y que Carlos V pudo admirar en Palencia con gran deleite, según misiva del embajador mantuano. A este conjunto debe sumarse aún otro posterior, recibido por el Emperador en Asti durante los preparativos de la inminente campaña de Provenza, ya en 1536.²⁷²

Las piezas forjadas por Modrone no suelen estar firmadas, por lo que la identificación concreta de su producción resulta complicada. Por motivos cronológicos se entiende que la armadura tunecina formaría parte del conjunto de 1534; destaca por su austera decoración, con el peto y el espaldar liso únicamente enriquecido mediante algunas listas verticales incisas que recorren su campo. Las piezas destinadas a proteger brazos y piernas exhiben unos sencillos festones como elementos decorativos. Entre las piezas conservadas también se cuenta un casco cuya vista recuerda a un rostro humano, al aparecer calados en la zona correspondiente a la nariz, boca y ojos, resaltándose además las cejas levemente (Caremolo Modrone (¿): *Casco del Arnés de Túnez*, c.1534, acero grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A-113). En un principio la apariencia rigurosa de la armadura se compensaba con el completo dorado que la recubría, según se desprende de su imagen en el *Inventario iluminado* de 1544–1548. Igualmente, la relación del *landsknecht* Niklaus Guldin describe como durante la «batalla de los pozos» en su marcha hacia Túnez «venía el Emperador a caballo entre cinco con un *hachennettly* —quizá refiera a una borgoñota— dorado y una armadura de pie con llamas de fuego»²⁷³.

Conocemos otras armas que pudieron formar parte de estos trabajos de Modrone para Carlos V, como una casco ligero sin visera decorado con relieves vegetales (Caremolo Modrone (¿): *Borgoñota* c.1534–1536, acero grabado y dorado;

271 Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 249–250.

272 Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 251.

273 Guldin, *Relato de la jornada*, 128.

James A. de Rothschild Collection, Waddesdon Manor, Surrey, inv. WI (97/I)²⁷⁴; o una armadura conservada parcialmente y diseminada conocida como *Arnés de ramas de palma*, probablemente muy suntuosa en origen –con damasquinado azul y dorado– según muestra su representación en el *Inventario iluminado* (Caremolo Modrone (j): *Arnés de ramas de palma*, c.1536, acero grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A114 (brazos y gola) y Royal Armouries, Leeds, inv. IV.443 (borgoñota))²⁷⁵. También cabría incluir aquí, además, a un conjunto de rodela sobre las que volveremos más adelante.

La Hofjagd und–Rüstkammer vienesa, por su parte, alberga en su colección armamento tradicionalmente relacionado con la participación directa de Carlos V en la lucha contra la piratería berberisca y otomana. Entre estas piezas destacan un par de guanteletes de malla y placas metálicas grabados en oro, cuyas escamas y bandas –destinadas a facilitar la articulación de los dedos– cuentan con punteados y elementos vegetales como decoración (Desiderius Helmschmid: *Par de guanteletes del Arnés de Túnez*, c. 1535; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 381). Podemos citar igualmente un casco cuyos rasgos naturalistas lo vinculan con el entorno de los Negrolí (Desiderius Helmschmid: *Casco de Carlos V*, c. 1535–1540, acero dorado y grabado; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 328). Se fecha entre 1535 y 1540 –los años de mayor interés Mediterráneo para Carlos V–, aunque su vínculo con

un arnés concreto no está claro; de hecho, no aparece registrado en el *Inventario iluminado*, por lo que es probable que no estuviese en la armería vallisoletana a mediados de la década de 1540. Llegó a Viena en 1585 con destino a la «Armería de Héroes» que estaba recopilando Fernando II del Tirol, pero no guarda relación formal con la *Armadura de Clevés*, propiedad de Carlos V y que fue la pieza enviada por Felipe II a su primo (Desiderius Helmschmid: *Arnés de Clevés*, c. 1543, acero grabado y dorado; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A546).



Fig.3.57. Desiderius Helmschmid: *Peto de la Armadura de Argel*, 1540, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, cat. A–153/3.

Con motivo de la fracasada expedición sobre Argel –capital del reino corsario de Barbarroja– Carlos V encargó la forja de una nueva guarnición específica al

274 Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 249.

275 Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 251 y 252–259.

alemán Desiderius Helmschmid (*Armadura de Argel*, 1540, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, cat. A.149–156)²⁷⁶. En su aparato decorativo predomina la imaginería religiosa, muy adecuada para una nueva guerra dirigida contra el enemigo infiel. Por lo que respecta a los petos, en uno de ellos aparece Santiago «Matamoros» montado sobre un caballo cubierto con barda; porta un jubón y un sombrero de peregrino —nimbado con su nombre *S.IACOB.*— en claro contraste con los quijotes, rodilleras y medias grebas metálicas con las que protege sus piernas. En su mano derecha aprieta un bordón con el que alancea a un musulmán, tocado con turbante, que yace bajo los pies del corcel. Reforzando la concepción como psicomaquia de la escena un ángel con la espada desenvainada sobrevuela y protege al santo (Desiderius Helmschmid: *Peto de la Armadura de Argel*, 1540, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, cat. A–153/3).

Esta representación, además, permite vincular sin lugar a duda dicha guarnición con el desastre argelino, gracias a la entrada presente en la *Relación de Valladolid* de 1557; allí se cita este peto, relacionándolo además con otras armas que se perdieron en la precipitada retirada:

Vn bolante en medio pintado Señor Santiago q hera de vnas armas que dizen se perdió en la jornada de argel con su sobrebarriga y escarcela [...]

*Vn bolante con media gola que tiene en medio a Señor Santiago [...] Todo esto es conpanero de vn arnes q se perdió en argel grauado y dorado*²⁷⁷.

Se conserva otro peto en cuya mitad superior podemos ver, dentro de una mandorla coronada por ángeles, a la Virgen y el Niño apoyados sobre la Luna; bajo ellos se aprecian dos figuras femeninas grabadas al aguafuerte (A–149/8). En el espaldar se representa otra figura sagrada en la que se entremezclan carácter religioso y vínculo con la milicia: santa Bárbara, acompañada por un par de sátiros (A–149/11).

Además de estos componentes de lectura religiosa, el *Arnés de Argel* cuenta con otras piezas de concepción más imaginativa y manierista; de esta forma el conjunto se podía montar de varias formas dada la diversidad de piezas, pudiendo apostar por una versión más bizarra. Para ello contaba con una celada con forma de cabeza de águila en el frente, un delfín en cada lateral y otro animal fantástico en el dorso (A–154), mientras que la defensa del cuerpo se confiaba a dos medias golas apuntadas de diferentes tamaños (A–151). Esta variante, dado su llamativo carácter, se representó en la *Relación de Valladolid* de 1557, el *Inventario iluminado* y en el *Tetschen Codex*; en dichas ilustraciones se complementa con un escudo en forma de cartela con el extremo superior similar a una voluta, los laterales recortados y la parte inferior rematada en tres puntas. Como complemento de su

²⁷⁶ Soler, *The Art of Power*, 102–103.

²⁷⁷ González–Aller, *Carlos V. La náutica*, 320.



Fig.3.58. Desiderius Helmschmid: *Armadura de Argel*, 1540, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, cat. A-151, A-154, A-152).

atrevido diseño sobre el campo aparece un mascarón de apariencia solar, enmarcado por festones con hojarasca grabadas y doradas (A-152).

Además del armamento de Carlos V, la Armería Real conserva algunas piezas tomadas al enemigo, entre las que destaca un casco en acero imitando un turbante «a la turca». El *Inventario iluminado* lo reproduce y también se describe en la *Relación de Valladolid* –donde se recogen distintas piezas tomadas a Barbarroja– como «un turbante turquesco como de plata blanca, y lo alto dorado a manera de bonete». La alta calidad de la obra sugiere que, efectivamente, fue uno de los bienes que el gobernante corsario tuvo que abandonar antes de su precipitada fuga de Túnez. Es muy probable que sea de origen italiano, destacando por una forja que busca imitar los pliegues textiles; se decora, además, con fajas grabadas de diferentes tamaños formando cuadros. El turbante metálico remata con una cima cónica con motivos vegetales, coronas, piñas...de gusto europeo (Anónimo: *Casco en forma de turbante*, c.1540, acero forjado y grabado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. M-9)²⁷⁸.

En paralelo fue tomando forma otro importante elenco de equipamientos marciales definidos por su concepción

all'antica, propia del gusto romanista del momento. Resultaban, además, especialmente adecuados para la formulación plástica del mito imperial y bélico de un Carlos V presentado como un aguerrido César triunfante. Podemos citar, así, auténticos alardes técnicos e imaginativos como la *Armadura de los mascarones* forjada por Filippo y Francesco Negroli. Se trataba de una guarnición completa de múltiples piezas; la versión montada hoy en la Armería Real cuenta con peto

278 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 99; Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo*, 363-364.

y espaldar decorado con la imagen de la Virgen y el Niño en un medallón, y se articula mediante lamas horizontales, decoradas en sus bordes con dorados elementos vegetales y geométricos. Las hombreras, codales y rodilleras se enriquecen con roleos vegetales y las máscaras grotescas que dan nombre al conjunto. Para dotar a la armadura de uniformidad en todas sus piezas se pueden ver estrechas fajas horizontales con palmetas y ataujía de oro sobre fondo pavonado; esta rica decoración, unida al color negro original en que estaba pintada, la dotarían de un gran atractivo visual. El morrión que la complementa presenta una imagen similar, con un rostro grotesco semivegetal en la vista y cabezas de apariencia felina cinceladas en los laterales (Filippo y Francesco Negroli: *Armadura de los mascarones*, 1539, acero, oro y plata; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A-139).



Fig.3.59. Filippo y Francesco Negroli: *Armadura de los mascarones*, 1539, acero, oro y plata; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A-139.

También destaca por su brillante decoración anticuaria la conocida como *Armadura de los Cuernos de la Abundancia*, debida al taller de los Helmschmid en Augsburgo (1535–1540, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A-115 y A-116). En su peto –al igual que en otros encargos posteriores a la creación de la Liga de Smalkalda– Carlos V ordenó que se cincelase la Virgen con el Niño; bajo estas figuras se dispone una faja con motivos vegetales según el esquema de las lacerías, y a sus lados bandas anchas combinadas con otras ocho más estrechas, éstas dotadas de motivos vegetales y geométricos (A115/2). El nombre del conjunto deriva de la reiterada aparición en guardabrazos, rodilleras y otros componentes del motivo clásico del cuerno de la abundancia, generalmente de gran formato y en parejas enfrentadas. Rematan con frondosos juegos de frutos y hojas, en referencia a la desbordante riqueza debida al buen gobierno imperial. De la guarnición original perduran otras piezas sueltas de marcado valor decorativo, como dos rejuelas destinadas al casco. En la primera el calado para la vista conforma dos animales fantásticos enfrentados, dotados de cuernos de caprino, cabeza y torso similares a un caballo y cola de dragón (A-124); la segunda rejuela está conformada por dos grotescos calados simulando arpías de rostro barbado y protegidas con celadas (A-117/2).

279 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 202–202; Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 160–170; Soler, *El arte del poder*, 100–101.

Podemos citar aquí, igualmente, otras guarniciones de cronología similar y decoradas con motivos de raíz clásica. Es el caso, por ejemplo, de la *Armadura de fajas espesas* (Desiderius Helmschmid, 1538, acero grabado al agua fuerte y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A-137). Su superficie se enriquece mediante fajas verticales con decoración vegetal esquemática, realizada al aguafuerte y dorado. Se conserva, además, un morrión del mismo conjunto cuyas quijadas incorporan las columnas de Hércules flanqueadas por eslabones y pedernales del Toisón (inv. A-153/1). Otro ejemplar de armadura conservada, de origen transalpino, cuenta con decoración en pavonado y ataujía formando cartelas, ondas y aros, además de elementos arquitectónicos en el espaldar (Anónimo italiano: *Armadura de Carlos V*, c.1540, acero pavonado, dorado y con ataujía; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A-147).

Además de las guarniciones completas, debemos mencionar a un conjunto de gusto anticuario tan brillante como el juego de casco y rodela forjado por Filippo Negroli para el Emperador en 1533. La celada antropomórfica representa, sin duda, una de las joyas culminantes del arte de la armadura del Renacimiento, al integrar una lujosa y clasicista pieza de parada con la evocación física del mismo Carlos V; esta aún sería más evidente gracias a la presumible existencia de una máscara con ojos y nariz, a tenor de los agujeros de soporte presentes (Filippo Negroli: *Casco de parada de Carlos V*, 1533, acero y oro, Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. D-1)²⁸⁰. El delicado trabajo de repujado, cincelado y dorado permitieron a su creador simular cabello rizado en la calva, prolongándose como barba en la zona del barbote. La citada calva se complementa en su frente con una visera dotada de corona de laurel, en referencia a la condición cesárea de su destinatario; además, y como protección, el dorso cuenta con una cubrenuca de tres launas. Igualmente, en las carrilleras –de tres launas– se observan las patillas y las orejas, provistas de orificios para pendientes. El realismo fisionómico y la ensoñación clásica se enriquecen aún más con añadidos heráldicos de elevado valor carolino; así, en la parte inferior del casco vemos una ancha faja con roleos destinados a enmarcar dos grifos, los cuales sostienen un medallón con el lema imperial y las columnas de Hércules. Por su parte, la launa inferior del barbote cuenta con una estrecha faja destinada a albergar el collar del Toisón de Oro²⁸¹. Realmente Negroli pudo estar satisfecho de su obra, por lo que la firmó en la parte inferior a través de la inscripción *IAC.PHILIPPVS. NEGROLVS.MEDIOLAN.FACIEBAT.M.D.XXX.III.*

Igualmente, su singularidad y alto valor llevaron a que fuera incluido constantemente en la documentación del momento. Aparece así en el *Inventario iluminado* –al igual que la rodela que complementa el juego–; o en la *Relación*

280 Soler, *El arte del poder*, 104.

281 Godoy, Hernández y Herrero, *Tapices y armaduras*, 92; Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 125–130; Soler, *The Royal Armory*, 48–49; Soler, *El arte del poder*, 104.

de Valladolid, donde la entrada correspondiente reza «Otra çelada morrion con una cabeça redonda a manera de vellocino dorado/ Un barbote como una barba dorada [...] Una rodela el canpo negro y en la mitad una cabeça de leon dorado guarnecida de cuero». Igualmente se pueden rastrear en el *Inventario* de 1594, en el que se describe «Una Rodela con un Rostro de leon dorado/ Un Morrion con su crespo dorado, con Un rrostro en el barvote»²⁸². Conceptualmente el casco parte de modelos griegos y romanos del siglo IV–I a.C., aunque Carlos V pudo conocer un referente directo muy similar, el ejemplar –ya citado– que el mismo Filippo Negroli había realizado para Francesco María I della Rovere, duque de Urbino, conservado hoy en el Kunsthistorische Museum de Viena. Existen otros ejemplos similares del mismo taller, como los que atesoran el MET de Nueva York (Filippo Negroli: *Borgoñota*, 1532–1535, acero; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 04.3.202) o el Hermitage (Filippo Negroli (¿): *Borgoñota*, c.1533; Museo del Hermitage, San Petersburgo, inv. 3.O.341)²⁸³, por lo que es perfectamente asumible que el Emperador los conociese en sus viajes italianos, despertando su atención al punto de encargar esta versión más elaborada.



Fig.3.60. Filippo Negroli: *Casco de parada de Carlos V*, 1533, acero y oro, Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. D-1.

Ya hemos dicho cómo esta borgoñota se complementaba con un escudo de formato circular; es un dato importante, ya que probablemente estaríamos ante el conjunto de casco y rodela a juego más antiguo conocido, inaugurando con ello un género que tendría gran éxito durante los siglos XVI y XVII. La rodela muestra en el umbo central una cabeza de león, cuya melena se extiende alrededor en grupos de mechaz organizados en dos niveles. La parte exterior cuenta con un campo liso delimitado por una banda de alto valor decorativo; dicha banda está cincelada con un friso vegetal con grifos, destinados a soportar medallones de contenido heráldico. Podemos ver, de esta forma, las columnas de Hércules con el *motto* *PLVS VLTRA*, el águila flanqueada por las letras *KI* –presumible acróstico de *Karolus Imperator*–, así como la cruz de Borgoña con el eslabón y pedernal del Toisón, todo complementado

282 Godoy, Hernández y Herrero, *Tapices y armaduras*, 152–154.

283 Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 132–136.



Fig. 3.61. Filippo Negroli: *Rodela de parada con cabeza de león*, 1533, acero y oro; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. D-2.

con las mismas iniciales. Al igual que el casco, también aquí el orgulloso autor cinceló su nombre, pues en la parte superior se lee *IACOBVS. PHILIPPVS. NEGROLVS. MEDIOLANENSIS. FACIEBAT*, completándose la inscripción en la zona inferior con la fecha de datación: *MDXXXIII*²⁸⁴. Así pues, nos encontramos ante un conjunto magistral, capaz de convertir a Carlos V en un héroe antiguo digno heredero de sus antecesores imperiales (Filippo Negroli: *Rodela de parada con cabeza de león*, 1533, acero y oro; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. D-2).

Durante la década de 1530 el obrador alemán de los Helmschmid produjo otras borgoñotas de aire *all'antica* para el Emperador, siguiendo los modelos zoomórficos presentes en la Antigüedad. Una de ellas –de delicado y virtuoso trabajo técnico– semeja la cabeza fantástica de un delfín: sobre la visera aparecen hocico y ojos casi humanos enmarcados por un remate dorado en forma de voluta, trasunto de una aleta dorsal; ésta da paso a la calva, con escamas y bifurcada en su tramo final en dos colas pisciformes simétricas (Kolman Helmschmid: *Borgoñota de Carlos V*, c.1530, acero repujado, grabado y cincelado, damasquinado en oro; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A 59)²⁸⁵.

Otro de estos yelmos recuerda la agresiva forma de un saurio, definiendo su rostro la visera y la columna vertebral el crestón; las piernas, por su parte, se disponen sobre los laterales de la calva (Kolman Helmschmid: *Borgoñota*, c.1530, acero grabado al agua fuerte, repujado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, cat. A-120). Su obra más destacada dentro de esta tipología fue, no obstante, una celada con forma de cabeza de águila (Desiderius Helmschmid: *Celada del emperador Carlos V*, 1540, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A154). Se trata de un ejemplar definitivo en la exaltación cesárea del soberano Habsburgo, integrando de forma genial la decoración heráldica, el símbolo imperial por excelencia como es el águila y los modelos zoomórficos del armamento anticuario. En la calva del casco vemos grabadas al agua fuerte las alas y patas de la rapaz, mientras que en la visera se reconoce la cabeza y el pico dorado; sus garras se extienden por las quijeras

284 Godoy, Hernández y Herrero, *Tapices y armaduras*, 152–154; Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 125–130.

285 Rodríguez, «Iconografía clásica», 251.

llegando al barbote, donde simulan sostener un escudo con las armas de los dominios de la Casa de Austria. La decoración heráldica resultaba especialmente adecuada para embellecer este tipo de armas de lujo, al integrar la tradición caballeresca con la exhibición de los territorios dominadas por el monarca. Esta celada suele relacionarse con el diseminado *Arnés de Argel*, y su lujosa y original apariencia propició que fuera recogida en el *Inventario iluminado* (fol. 79), la *Relación de Valladolid* –«otra grauada blanca con un pico de águila en el rostro»– y el *Inventario de la Armería de 1594*²⁸⁶.



Fig.3.62. Kolman Helmschmid: *Borgoñota de Carlos V*, c.1530, acero repujado, grabado y cincelado, damasquinado en oro; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A 59.

Toda esta retórica decorativa de raíz anticuaria se repite igualmente en las sillas de montar. Así, de cronología similar a las campañas africanas es un ejemplar atribuido a Desiderius Helmschmid, decorado con parejas de delfines de imaginativas formas. Los animales acuáticos –símbolos de nobleza, auxilio, fuerza y generosidad–, se disponen mirando al exterior en el campo del arzón delantero, rematado por una perilla elíptica de decoración vegetal; mientras que en el trasero aparecen afrontados

(Desiderius Helmschmid: *Silla de montar*, 1530–1535, acero grabado y repujado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. F–44)²⁸⁷. Otra importante montura de la colección de Carlos V fue uno de los presentes del Duque de Mantua, integrada en los envíos destinados a halagar al emperador fechados en 1534 y 1536. Sus arzones cuentan con decoración *alla romana*, con veneras y roleos vegetales; en el delantero se representa el monte Olimpo, en cuya cima hay una cartela con la palabra *FIDES*. La pieza destaca por su elevada calidad técnica, majestuosa gracias al uso del dorado sobre fondo pavonado (Caremolo Modrone (?): *Silla de montar*, c.1534–1536, acero y cuero dorado, pavonado y cincelado; Patrimonio Nacional, Armería Real, Madrid, inv. F–22/1).



Fig.3.63. Desiderius Helmschmid: *Celada del emperador Carlos V*, 1540, acero repujado, grabado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. A154.

286 Soler, *El arte del poder*, 112–115; Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo*, 54–57.

287 González-Aller, *Carlos V. La náutica*, 316–318; Rodríguez, «Iconografía clásica», 253.



Fig. 3.64. Anónimo: *Silla de montar*, c.1550, madera y yeso pintado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. F-59.

La regia colección madrileña conserva, además, otras sillas del siglo XVI –de difícil ubicación cronológica exacta– cuya decoración coincide con los gustos anticuarios y el clima bélico del momento; en ellas podemos ver simbología heráldica de resonancia imperial (Anónimo: *Silla de montar*, 1525–1550, madera y yeso pintado al temple; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. F-57); trofeos militares romanos en dorado sobre fondo negro (Anónimo: *Silla de montar*, 1525–1550, madero y yeso pintado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv.F-58); combates de caballería *all'antica* (Anónimo (realización) y Diego de Arroyo (pintura): *Silla de montar*, siglo XVI, madera y yeso pintado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. F-54); imaginativas batallas navales (Anónimo: *Silla de montar*, c.1550, madera y yeso pintado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. F-59); o intensos choques entre ejércitos de la Antigüedad (Anónimo: *Silla de montar*, 1533–1566, madera y yeso pintado al temple; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. F-52). En una de estas monturas bridonas se representan incluso escenas del pulso con los otomanos en ambos arzones, además de otros elementos anticuarios –un dios fluvial y una cabeza de carnero en la perilla delantera– y heráldicos –las armas de Austria en los extremos inferiores del arzón trasero– (Anónimo: *Silla de montar*, 1533–1566, madera y yeso pintado al temple, Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid; inv. F-53).

La inspiración clasicista predominante en las armas forjadas para Carlos V durante la década de 1530 llegó a su plenitud simbólica en algunas piezas dotadas de decoración mitológica. Generalmente esta imaginería se relaciona con la idea de la *Virtus* heroica imperial y, en ocasiones, incluso refiere de forma explícita al liderazgo del soberano Habsburgo en la lucha contra el enemigo otomano. Un ejemplar especialmente subrayable en este sentido es una excepcional borgoñota, elaborada en el

taller milanés de los Negroli (Filippo y Francesco Negroli: *Borgoñota de Carlos V*, 1545, acero repujado, cincelado, damasquinado en oro y pavonado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. D30). Se trata indiscutiblemente de una obra genial, un alarde técnico de incomparable capacidad expresiva. En este yelmo, destinado a contribuir a la imagen *all'eroica* de Carlos V, los hermanos Negroli –en el que probablemente fue su último trabajo conjunto– volcaron todo su virtuosismo en el trabajo del metal, utilizando las técnicas del repujado, cincelado y damasquinado en oro. El elemento que vertebra la compleja decoración es un herma en forma de turco dispuesta como crestón; el enemigo infiel aparece vencido, con las manos atadas a la espalda, armado *alla romana* y tocado con turbante. Ya en el dorso, su cuerpo se transforma en un estípite acanalado que termina en hojarascas, volutas y un gran mascarón en la cubrenuca. Dos figuras alegóricas lo cogen de sus prominentes bigotes enroscados; son la Victoria y la Fama –identificables por la palma y la trompeta–, representadas como mujeres vestidas con toga que se apoyan sobre montones de trofeos militares: escudos, aljabas, arcos...²⁸⁸.

El éxito del modelo se evidencia en la producción posterior de ejemplos similares, como el conservado en París (Filippo Negroli (¿): *Borgoñota*, c.1545, acero, plata y oro; Musée de l'Armée, París, inv. H253) y Nueva York (Filippo Negroli (¿): *Borgoñota*, c.1545, acero; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 49.163.3). La decoración de estas otras versiones resulta en general más sencilla, y las figuras alegóricas tienen forma de ictiocentauros²⁸⁹.

La representación anticuaria y *all'eroica* de Carlos V alcanzaría su desarrollo extremo en la conocida como *Rodela del Plus Ultra* (Anónimo italiano, c.1535, acero repujado, dorado y plateado; Patrimonio Nacional, Real Armería, inv. D63). El tema de la decoración es la apoteosis imperial, mostrando la supremacía militar del César Habsburgo; éste aparece sobre la popa de un birreme, en actitud altiva, desafiante, completamente armado con una *lorica*



Fig.3.65. Filippo y Francesco Negroli: *Borgoñota de Carlos V*, 1545, acero repujado, cincelado, damasquinado en oro y pavonado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. D30.

288 Checa, *Carolus*, 423; Godoy, Hernández y Herrero, *Tapices y armaduras*, 159; Godoy y Leydi, *Parures Triomphales*, 59–61; Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 186–189; Soler, *La imagen del poder*, 118.

289 Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 188–193.

thoracata y un estandarte con el águila imperial. Le antecede la Fama, reconocible por la trompeta y la palma además de un escudo circular con el lema *PLVS VLTRA*; y también vemos sobrevolando la escena a la Victoria, quien corona al Emperador con los laureles del triunfo. Junto al navío Hércules y Neptuno refieren al poder terrestre y naval de Carlos V. El primero avanza con sus columnas, incidiendo en la idea de la expansión militar al trasladar las fronteras de los dominios del soberano «más allá» de sus fronteras; se dirige hacia África, personificada como una joven cautiva y atada a una palmera, en clara referencia a las empresas mediterráneas impulsadas durante la década de 1530. Junto a esta figura reconocemos a otro personaje, un anciano tumbado con una cornucopia y un jarro de agua, que ha sido interpretado como el Betis o el Océano. Además, el exterior de la rodela cuenta con una guirnalda vegetal con *putti* y un referente habsbúrgico tan importante como el colgante del Toisón de Oro.



Fig.3.66. Anónimo italiano: *Rodela del Plus Ultra*, c.1535, acero repujado, dorado y plateado; Patrimonio Nacional, Real Armería, inv. D63.

El origen de este escudo es poco claro, aunque suele vincularse con talleres mantuanos; así, su diseño probablemente se debió a Giulio Romano, artista de corte de Federico II Gonzaga, como parece evidenciar un dibujo preparatorio hoy en el Teylers Museum (Giulio Romano (¿): *Dibujo para la rodela del Plus Ultra*, tinta, aguada y albayalde sobre papel azul; Teylers Museum, Haarlem, inv. K.16). Es probable que este precioso objeto –defensivo y ceremonial a la par– formara parte de

los ya citados envíos del Duque de Mantua, o que fuese el mismo Carlos V quien lo comisionara durante sus estancias en la ciudad; falta, no obstante, documentación que lo atestigüe de forma fehaciente. Entre los listados de colección del Emperador no aparece en el *Inventario iluminado* –probablemente debido a la pérdida de una hoja, dedicada precisamente a cuatro de estas protecciones circulares–, pero sí que se describe en la *Relación de Valladolid* como «vna rrodela de azero grabada y dorada, una letra en ella que dize plus ultra, goarnecida de terciopelo leonado»²⁹⁰.

La Armería Real custodia otros escudos circulares forjados en obradores mantuanos, regalos de Federico II Gonzaga a Carlos V. Destaca especialmente uno de ellos por la decoración mitológica de su umbo central, en el que vemos el águila imperial y el Toisón sustentado por Júpiter, Juno, la Fama y la Victoria; dicha pieza se complementa con otros medallones a su alrededor, con figuras alegóricas basadas en la tradición greco-romana (Anónimo italiano: *Rodela*, c.1535, acero dorado, repujado y ataujía, parcialmente cubierto con terciopelo verde; Patrimonio Nacional, Armería Real, Madrid, inv. D-65). Otras dos rodela se enriquecen, por su parte, con roleos, palmetas y motivos de raíz romana (Anónimo italiano: *Rodela*, acero, madera, terciopelo y oro, ataujía y pavonado; Patrimonio Nacional, Armería Real, Madrid, inv. D-66; y Anónimo italiano: *Rodela*, c.1535, hierro, oro, terciopelo, madera y tejido; grabado, dorado y cincelado; Patrimonio Nacional, Armería Real, Madrid, inv. D-67).

El Kunsthistorisches Museum de Viena también custodia varios ejemplos de armamento relacionado con Carlos V y decoración mitológica. Una de las piezas de mayor calidad –y más controvertida por su origen– es un casco de parada con visera pivotante de forma zoomórfica, similar a la cabeza de un león. Se trata de una tipología –conocida en la época como *alla romana antica*– creada por Filippo Negroli, en la que desplegó todo su dominio técnico (Filippo Negroli: *Yelmo con forma de cabeza de león*, c. 1541, metal bruñido y dorado, Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A693). Está formado por diez piezas sobre las que asistimos al despliegue de una rica imaginería mitológica, vinculable con las acciones bélicas africanas: la forma felina refiere claramente al león de Nemea vencido por Hércules, divinidad identificada con el Emperador como paradigma de la fortaleza y el valor heroicos. El resto de elementos –Eros con un tridente, nereidas, tritones músicos...– entroncarían con la idea del viaje marítimo más allá de las columnas alzadas por el hijo de Zeus y Alcmena como límite del Mundo, superado ahora por el César Carlos. También aparece una inscripción que alude a las acciones bélicas de éste, equiparándolo con los poderosos gobernantes de la Antigüedad: *VICTOR DO/ CAROLO VIMSA D/ FE. D. ALP FVD/ PROSTA ASTRA ÖÖDIA/ TAUTA/ SCIPIO AEMIL. APHRICANVS/ D. IVLIVS CAE. IMP. P. M. / D.*

290 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 201–203 y *Carolus*, 410; Phyrri y Godoy, *Heroic Armor*, 256–259; Rodríguez, «Iconografía clásica», 247; Soler, *El arte del poder*, 116–117; Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo*, 152–153.



Fig.3.67. Filippo Negroli: *Yelmo con forma de cabeza de león*, c. 1541, metal bruñido y dorado, Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A693.

AVGVSTVS CAE. IMP. / TI. CLAVDIVS CAE. AUG. IMP.

Este yelmo probablemente llegó a la corte austríaca hacia la década de 1560; en el inventario mortuario de Fernando II del Tirol ya aparece asociada a la versión de la *Rodela de la Medusa* que se conserva hoy en Viena, componiendo así un deslumbrante *gioco* –que no lo sería en origen, dada la diferencia de estilo y decoración–. Su gran valoración por parte de los Habsburgo de Viena lo demuestra, además, el hecho de que aparezca acompañando al referido Fernando II en su retrato con armadura grabado en el *Imagines Gentis Austriacae* de Francesco Terzio (1569, Innsbruck, dos volúmenes)²⁹¹. Como hemos dicho este casco suele enmarcarse en la

producción de los Negroli, aunque no está firmado ni queda registro documental; existen, además, otros ejemplares de concepción similar y procedencia igualmente norditálica conservados hoy en Inglaterra (Taller milanés: *Borgoñota all'antica*, c.1550–1555, acero y oro; Fitzwilliam Museum, Cambridge, inv. M. 19–1938) y Estados Unidos (Taller milanés: *Borgoñota all'antica*, c.1550–1555, acero y oro; Metropolitan Museum of Art, Nueva York; inv. 04.3.223)²⁹².

Ya hemos referido como este casco se vincula desde el mismo siglo XVI con un fantástico escudo circular, decorado con temas mitológicos y religiosos, en cuyo centro destaca la terrible cabeza de la Medusa (Filippo Negroli: *Rodela de la Medusa*, c. 1541, metal parcialmente bruñido y ennegrecido, incrustaciones de oro y plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 693a). Todo parece indicar que fue regalado por el mismo Carlos V a su hermano Fernando I en el marco del desastre de Argel, tal como atestigua la inscripción que la acompaña –*Carolo V/ Imperatori Semper Augusto divo/ Ferdinandus/ ad Algeriam liberandam profecto fratri victori dedicat*–. En fecha temprana pasó a la colección del archiduque Fernando II del Tirol, apareciendo junto al citado casco zoomórfico con forma de león en su inventario *post mortem*. Por lo que respecta a su decoración, y tal como hemos dicho, en su centro destaca el rostro de la gorgona con las fauces abiertas, el cabello encrespado, alas y una serpiente rodeando

291 Capucci, *Roben wie Rüstungen*, 63–64; Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 204–209.

292 Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 207.

su cabeza. A partir de ella se definen tres anillos concéntricos: el primero con decoración vegetal adamascada, mientras que el segundo cuenta con elementos militares de inspiración clásica enmarcando figuras bíblicas –Judith, David y Sansón–, mitológicas –Hércules– y alegóricas –la Guerra, la Victoria, la Fama y la Paz–, reconocibles por inscripciones en latín y griego. La orla exterior, por su parte, se declina a partir de motivos decorativos en la estela de modelos de Mantegna; su función es enmarcar los bustos de cuatro generales romanos victoriosos en África: Escipión, Julio César, Augusto y Claudio. Se trata, pues, de un rico y complejo constructo iconográfico en acero en el que se vincula a Carlos V con figuras de la mitología y la religión, definidas como valor común por su virtud heroica²⁹³.



Fig.3.68. Filippo Negroli: *Rodela de la Medusa*, c. 1541, metal parcialmente bruñido y ennegrecido, incrustaciones de oro y plata, Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 693a.

Pero la Armería Real de Madrid atesora una versión aún superior de esta rodela, al punto de ser considerada por Soler como «una de las obras clave del arte de la armadura occidental» (Filippo y Francesco Negroli: *Rodela de la Medusa*, c. 1541, metal parcialmente bruñido y ennegrecido, incrustaciones de oro y plata; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. D-64)²⁹⁴. Desde su centro nos mira la refulgente y amenazadora cabeza alada de la gorgona, con el ceño fruncido, el cabello en forma de dinámicas mechadas y dos culebras anudadas alrededor. Esta parte central –pavonada en origen– cuenta con una cenefa exterior laureada; a partir de ella el campo se articula en tres bandas, integradas entre sí gracias a la rica hojarasca en ataujía en plata y oro sobre pavonado negro. La banda intermedia está enriquecida por cuatro losanges dentro de figuras romboidales, en los que se lee la inscripción *IS TERROR/ QUOD VIRTVS/ ANIMO TE FOR/ TVNA PARET*. La tercera –correspondiente a la faja del perímetro– delimita el borde laureado y alberga cuatro medallones circulares; en ellos se alternan dos de los símbolos carolinos por excelencia: el águila imperial y las columnas herácleas. El reverso aún conserva el aro que fijaba la guarnición original, descrita en la *Relación de Valladolid* de 1557 –«Una rodela de atauxía, campo negro y en medio un rostro con unas culabras negras y bordes dorados guarnecida de terciopelo negro»– y también la orgullosa firma de sus autores: *PHILPP. IACOBI*.

293 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 201 y *Carolus*, 424; Godoy y Leidy, *Parures Triomphales*, 68–69; Sanblischer y Zeleni, *All'antica*, 143; Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 216–224.

294 Soler, *El arte del poder*, 122.



Fig.3.69. Filippo y Francesco Negroli: *Rodela de la Medusa*, c. 1541, metal parcialmente bruñido y ennegrecido, incrustaciones de oro y plata; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. D-64.

Emperador (Desiderius Helmschmid: *Testera con Hércules*, c. 1535–1545, metal parcialmente ennegrecido y dorado; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 592). El escudete, de contornos recortados, cuenta con un campo punteado sobre el que se representa la figura del héroe vestido con la piel del león de Nemea. Porta sobre sus hombros las columnas de Gibraltar y Ceuta, identificativas del fin del Mundo y convertidas en *motto* personal de Carlos V, el gobernante elegido para superar todo límite²⁹⁶.

Igualmente, sus fondos cuentan con una espada cuya empuñadura se decora con los rostros de Jano (Anónimo italiano: *Espada ceremonial con cabeza de Jano*, 1535–1540; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 2228). Todo el diseño de la pieza responde al gusto arcaizante tan propio de la Italia renacentista. Así, y tal

*ET. F. NEGROLI. FACIEBANT. M. D. XXXI*²⁹⁵. La presencia del rostro de la Medusa, gran protagonista de la pieza, es entendible desde una óptica militar dado su valor apotropaico, ya que su mirada petrificaba enemigos; tras matarla, Perseo entregó la cabeza a Atenea, quien la puso como protección en su escudo. Al portarla como un invencible y virtuoso héroe clásico Carlos V sería capaz, pues, de imponerse sobre cualquier rival.

Además de las citadas obras, la Hofjagd- und Rüstkammer guarda otros útiles marciales de inspiración mitológica; es el caso de una protección para cabeza de caballo con la imagen de Hércules, la figura mitológica más vinculada al



Fig.3.70. Desiderius Helmschmid: *Testera con Hércules*, c. 1535–1545, metal parcialmente ennegrecido y dorado; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 592.

295 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 200; Godoy, Hernández y Herrero, *Tapices y armaduras*, 156; Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 176–179; Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo*, 154.

296 Sanblicher y Zeleni, *All'antica*, 154

como hemos dicho, el pomo de la espada tiene forma de cabeza del dios bifronte, con un medallón de Lucrecia en su centro. El resto de la empuñadura cuenta con decoración vegetal que emana de una sirena ubicada en el nudo, terminando en los extremos de la guarda en cabezas con hojas²⁹⁷.

3.5.2. NUMISMÁTICA Y ARTES SUNTUARIAS

Los géneros artísticos que, probablemente, más facilitaron el cuajo de los modelos anticuarios fueron la medallística y la numismática. Monedas, medallas –y también las colecciones de inscripciones– proporcionaron a los artistas ya desde el *Quattrocento* un potente arsenal iconográfico y también formal o tipológico. Desde muy pronto aparecieron importantes colecciones en manos de humanistas como Alessandro Bassiano o Felice Feliciano; organizadas de forma rigurosa, facilitaron con ello la publicación de repertorios como los *Discorsi sopra le medaglie degli antichi* de Enea Vico (1555). También los grandes nobles las iban a atesorar desde la época de Francesco Gonzaga o Isabella d'Este, de forma que muy pronto pasaron a ser parte fundamental de las ricas y diversas *Kunstkammer*. Los artistas tampoco se mostraron ajenos a este interés, al poder utilizarlas como modelo pero también debido a sus propias inquietudes culturales: Andrea Mantegna, por ejemplo, tenía una colección de antigüedades tan importante que llegó a ser visitada por Lorenzo de Medici en 1480. El impulsor inicial en la recuperación de este género anticuario fue, así, Antonio di Puccio *Pisanello*, autor de la considerada tradicionalmente como primera medalla del Renacimiento –al ser acuñada entre 1438 y 1443– en la que retrató a Juan VIII Paleólogo²⁹⁸.

Para entender el gran éxito de este formato hay que atender a razones prácticas y simbólicas, que permitían a medallas y monedas devenir en instrumentos claves en la creación de la imagen pública y oficial de los gobernantes. Su facilidad de manejo y transporte, así como la relativa sencillez técnica en su elaboración, las convirtieron en objetos idóneos para difundir y recordar importantes hechos como enlaces matrimoniales, victorias militares, nacimientos regios o inauguraciones de edificios. Pero estas virtudes utilitarias se complementaban con un elevado valor simbólico, al entroncar directamente –tanto a nivel formal como conceptual– con la prestigiosa Antigüedad. En las medallas convergían *imago* y *litteris*, imagen y palabra, convirtiéndolas en paradigmáticos «vehículos visuales de la fama»²⁹⁹; en ellas se articulaba un rico discurso icónico y narrativo integrado por un retrato del personaje –generalmente *a l'antica*–, la imagen alegórica de sus virtudes o gestas, y una inscripción laudatoria e identificativa.

297 Gamber y Beaufort, *Katalog der leibbrüstkammer. II teil*, 49.

298 Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 174 y 186.

299 Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 174.

En el caso de Carlos V este tipo de acuñaciones de ecos clasicistas se relacionan en gran medida con la campaña de Túnez que, como hemos visto, propició un relato oficial de lenguaje anticuario dadas sus coincidencias con las Guerras Púnicas. Cabe destacar, en este sentido, una medalla acuñada por Giovanni Bernardi da Castel Bolognese de la que se conservan ejemplares en Viena (*Medalla de Carlos V conmemorativa de la victoria de Túnez*, 1535–1540, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, Munzkabinett, inv. 723 bss) y Madrid, tanto en el Museo del Prado (Inv. 0001007) como en el Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia (inv. 13). En el anverso aparece el perfil *a ll'antica* del Emperador representado como un César romano: porta armadura *thoracata*, barba, cabellos cortos y corona de laurel. Su rostro se ve enmarcado por la inscripción *CAROLVS.V.IMP.VG.AFRICANVS*. La parte trasera acoge la representación de un tipo iconográfico muy repetido en la Antigüedad, el de la manumisión de cautivos por el soberano, sentado en su trono ante un grupo de soldados. La imagen coincidía, además, con uno de los mensajes presentados por la propaganda oficial como gran valor de la campaña: la liberación de miles de prisioneros cristianos que estaban encerrados en la alcazaba de Túnez tras ser tomados prisioneros por los piratas³⁰⁰.

La Real Academia de la Historia conserva igualmente un grupo de medallas vinculadas entre sí por la *Empresa* tunecina y, también, por su concepción anticuaria. En la primera, anónima, aparece la efigie perfilada de Carlos V, cubierto con armadura y una corona de laurel en la cabeza. El reverso recoge una figuración alegórica de la Victoria, representada como una joven mujer que porta en sus manos la palma del triunfo y una corona. La relación con la conquista de Túnez es incuestionable,

ya que la rodea la inscripción *VITORIA AFLICANA* (sic) (Anónimo: *Medalla Carlos V conmemorativa de la victoria de Túnez*, 1535, bronce, Real Academia de la Historia, Gabinete de Antigüedades, Madrid, inv. 13)³⁰¹. La segunda, por su parte, muestra en el anverso una representación *a ll'antica* del Emperador –*CAROLVS V IMPERATOR*–, de perfil y protegido por un arnés «a la romana» con una imaginativa cabeza de león en la hombrera. La trasera completa su mensaje laudatorio con una cartela que incluye el águila imperial y las columnas herácleas, además de la inscripción *+DEO: ET: CESARI: FIDELIS: PERPETUO*



Fig.3.71. Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Medalla de Carlos V conmemorativa de la victoria de Túnez*, 1535–1540, plata; Museo del Prado, Madrid, inv. 0001007.

300 Almagro, *Medallas españolas*, 58; Checa, *Carolus*, 537; Sanblicher y Zeleni, *All'antica*, 169.

301 Almagro, *Medallas españolas*, 58.

(Anónimo: *Medalla Carlos V conmemorativa de la victoria de Túnez, 1535–1540*, bronce; Real Academia de la Historia, Gabinete de Antigüedades, Madrid, inv. 18)³⁰².

La segunda mitad de la década de 1530 fue el momento en que Carlos V desarrolló una política mediterránea más activa, comprendiendo la etapa que abarca desde el éxito en Túnez (1535) al desastre de Argel (1541). También fue durante estos años cuando la imagen clasicista del Emperador llegó a su apogeo, evidente en ejemplos como las numerosas medallas acuñadas tanto en Centroeuropa como, sobre todo, Italia. Dentro de la producción germánica cabría destacar una excepcional pieza debida a Hans Reinhart de la cual se conocen diferentes ejemplos, aunque probablemente los de mayor calidad sean los dos conservados en Viena (Hans Reinhart el Viejo: *Medalla conmemorativa de Carlos V, 1537*, dos versiones: plata fundida, recortada y soldada de dos mitades y oro, fundición; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 697 bss –plata–; 696 bss –oro–). En la obra convive el gusto clasicista –retrato en perfil del Emperador, con barba y cabello cortos– con un decorativismo más propio del gusto nórdico. Así, en la imagen del anverso Carlos V se recubre con un rico gabán civil y gorra, portando en sus manos insignias propias de su condición imperial tales como el orbe y el cetro. La parte trasera acoge decoración heráldica, representándose el escudo cesáreo con una imponente águila bicéfala y las armas de España y Flandes, todo rodeado por el Toisón. A ambos lados aparecen, además, las columnas de Hércules con el *motto* *PLVS* y *OVLTRE*, completando así la divisa carolina³⁰³.



Fig.3.72. Hans Reinhart el Viejo: *Medalla conmemorativa de Carlos V, 1537*, plata fundida, recortada y soldada de dos mitades; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 697 bss.

Por lo que respecta a las medallas de origen italiano, en ellas el vínculo con la Antigüedad resulta más evidente. Podemos citar, así, una medalla anónima

302 Almagro, *Medallas españolas*, 60.

303 Checa, *Carolus*, 305; Alfred Wiczorek y Stefan Weinfurter, eds., *Die Päpste. Und die einheit der lateinischen welt* (Mannheim: Reiss-Engelhorn-Museen, 2017), 479.

conservada en la Real Academia de la Historia donde Carlos V se identifica como el *MONARCA DEL MONDO*, apareciendo de perfil, con barba y la indispensable cabeza laureada. El reverso cuenta con una críptica composición donde se alude al César Habsburgo como un soberano mesiánico capaz de revitalizar el Mundo; la imagen representa una columna y una mano que sale de las nubes portando una balanza, complementadas con los astros celestes –el Sol y la Luna–, dos coronas, una esfera y otros objetos. La inscripción reza *RENOVAZIO MONDO.LEGIE. E PACE* (Anónimo: *Medalla Carlos V como monarca del mundo*, c.1540, bronce; Real Academia de la Historia, Gabinete de Antigüedades, Madrid, inv. 19)³⁰⁴.



Fig. 3.73. Leone Leoni: *Medalla de Carlos V*, c.1542, plata; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 1993/80/155–1.

Tras el fallido intento por conquistar el nido pirata de Argel también se acuñaron en Italia algunas medallas «a la romana» dedicadas al Emperador, resultando especialmente importantes las realizadas en los troqueles milaneses de Leone Leoni. Durante estos años el artista consigue el cargo de director de la ceca imperial en Milán, iniciando junto a su hijo Pompeo una fructífera relación con Carlos V que les convirtió, *de facto*, en sus escultores de cámara. El primer ejemplo de estos trabajos fue, precisamente, una medalla que destila un evidente gusto *a l'antica*. El perfil del Emperador se representa bajo la apariencia de un César romano, siguiendo los modelos ya vistos: con barba y cabellos cortos, armadura y corona de laurel. El reverso incluye una personificación de la Piedad –*Pietas*–, figurada a través de una mujer velada sobre un trono: porta en sus manos una patena y una estatuilla del dios Terminus (Leone Leoni: *Medalla de Carlos V*, c.1542, plata, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 1993/80/155–1)³⁰⁵. El creador aretino utilizó el mismo retrato clasicista de Carlos V en una acuñación posterior, en cuyo reverso aparece una representación del río Tíber –*TYBERIS*– personificado según modelos antiguos como un anciano con barba sentado

304 Almagro, *Medallas españolas*, 60.

305 Checa, *Carolus*, 532; Urrea, *Los Leoni*, 174–175.

sobre una vasija de la que fluye agua (Leone Leoni: *Medalla de Carlos V*, c.1542, bronce, Museo del Prado, Madrid, inv. O00980)³⁰⁶.



Fig. 3.74. Leone Leoni: *Medalla de Carlos V*, c.1542, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. O00980.

Años más tarde, hacia 1548, Giovanni Bernardi da Castel Bolognese acuñó una moneda en la que se pretendía incidir en la condición de Carlos V como *Miles Christi*, refiriendo en cada una de las caras a sus más brillantes victorias frente a los enemigos de Dios, los musulmanes –Túnez– y los protestantes –Mühlberg. La victoria norteafricana se resuelve mediante una composición capaz de integrar el discurso narrativo con la representación topográfica: un expresivo combate de caballería ocupa media escena, dejando la resta de espacio a una vista aérea que incluye La Goleta, el Estaño y Túnez. Para evitar cualquier confusión la imagen se complementa en su exterior con la inscripción *EXPEDITO AFRICANA* (Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Medalla conmemorativa de las victorias en Túnez y Mühlberg*, c.1548, plata; Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Viena, inv. 16ss)³⁰⁷.

La medallística también resultó fundamental para dar a conocer la gloria bélica de los grandes comandantes que acompañaron a Carlos V en su desafío a Barbarroja. Es el caso de Alfonso de Ávalos, II marqués del Vasto y VI marqués de Pescara, uno de los más acreditados capitanes de su siglo y fiel a la Casa de Austria. Participó en las guerras italianas contra los franceses,



Fig.3.75. Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Medalla conmemorativa de las victorias en Túnez y Mühlberg*, c.1548, plata; Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Viena, inv. 16ss.

306 Urrea, *Los Leoni*, 178–179.

307 Checa, *Carolus*, 415.



Fig.3.76. Giovanni dal Cavino: *Medalla del marqués del Vasto*, c.1536, bronce; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 1993/80/183-I.

brillando en Pavía y en la conquista de Florencia; e igualmente combatió en África y Flandes. Detentaría, además, importantes cargos políticos como embajador en Venecia o gobernador de Milán entre 1538 y 1546. Durante la campaña de Túnez tuvo un papel muy destacado, depositando Carlos V toda su confianza en él al nombrarlo principal comandante del cuerpo expedicionario de tierra. Así pues, su gesta sería recordada a través de una medalla acuñada por Giovanni dal Cavino, en la que el Marqués aparece de perfil y con la armadura propia de su dedicación a la milicia; la inscripción *ALFON-AVOL-MAR-GVAS-CAP-GEN CAR-V-IMP*

rodea su busto, con la intención de permitir su identificación y sus lazos con el Emperador. La otra cara de la pieza exalta su actuación en Túnez, apareciendo una palmera con frutos flanqueada por dos personajes cautivos. El de la izquierda es un varón, con las manos atadas en las espaldas y acompañado por un trofeo; a la derecha del árbol exótico vemos a una joven sentada sobre una coraza, además de la proa de una galera romana. Un breve texto *-AFRICA CAPTA-* evidencia el vínculo de la obra con la conquista tunecina (Giovanni dal Cavino: *Medalla del marqués del Vasto*, c.1536, bronce; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 1993/80/183-I)³⁰⁸.

De los troqueles de Leone Leoni, por su parte, surgieron varias acuñaciones dedicadas a conmemorar los logros del principal almirante de la flota imperial, Andrea Doria. La relación entre el genovés y el creador aretino se trasladó al campo personal, ya que el escultor fue condenado en 1540 a galeras por Pablo III tras haber matado a un compañero en la ceca papal; al año siguiente Doria consiguió su liberación, trasladándose con él a Génova donde le dedicó varias medallas como agradecimiento. En el anverso de una de ellas podemos ver al marino genovés retratado *a ll'antica*; con la cabeza descubierta y larga barba, reviste una coraza labrada y un manto sujeto por un broche. Le flanquean elementos iconográficos de carácter marino, tales como un tridente y un delfín. En el reverso aparece el busto del mismo Leone Leoni, como muestra de agradecimiento y servicio eterno a su libertador. Su cabeza –tras la cual aparece una galera– está rodeada por una cadena, referencia a la prisión papal de la que había sido liberado gracias a las gestiones del propio Doria (Leone Leoni: *Medalla con los retratos de Andrea Doria*

308 González-Aller. *Carlos V. La náutica*, 335–338.

y Leone Leoni, c.1541, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. O000982)³⁰⁹.

Otra de las piezas fundidas por Leoni se centra en exaltar la condición de Doria como principal marino de su tiempo; así, el retrato antiquizante se corresponde de forma idéntica con la de la medalla anterior. La parte posterior está ocupada por una poderosa galera de guerra en cuya carroza aparece el pendón imperial. La escena se complementa con dos hombres pilotando una barca y un tercero que sigue sus movimientos desde la orilla (Leone Leoni: *Medalla de Andrea Doria*, c.1541, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. O000981)³¹⁰. La imagen



Fig.3.77. Leone Leoni: *Medalla con los retratos de Andrea Doria y Leone Leoni*, c.1541, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. O000982.

del almirante genovés también se difundió en Alemania gracias a las medallas, fundiendo Christoph Weiditz un ejemplar en el que Andrea Doria aparece retratado con vestido contemporáneo. Para su reverso, no obstante, se ideó una composición clasicista presidida por una elegante representación de Neptuno, reconocible por su tridente, ante el cual se arrodillan la Libertad y la Paz ofreciéndole presentes. El mensaje laudatorio en favor del almirante se complementa con el escrito *PATRIAE LIBERATOR* (Christoph Weiditz: *Medalla de Andrea Doria*, c.1530–1535, bronce; Staatliche Münzsammlung, Múnich)³¹¹.

Uno de los más importantes aliados de Carlos V, el papa Pablo III, también fue homenajeado en una serie de medallas creadas por Leone Leoni en 1538, quien había entrado a trabajar en la ceca vaticana el año anterior. La buena relación durante aquellos años del Pontífice con la Casa de Austria tuvo importantes efectos, tales como la mediación con Francia plasmada en la Paz de Niza de 1538, la convocatoria del tan anhelado Concilio de Trento o la alianza militar frente al Turco. Para Carlos V el apoyo del Papa Farnesio fue fundamental en la campaña africana, al aportar buques, apoyo económico y –sobre todo– legitimar como Cruzada la restitución de un rey musulmán. Una de las citadas medallas de Leoni se destina, precisamente, a mostrar el pulso con los piratas norteafricanos. El retrato de Pablo III es de gran calidad y común a las tres piezas; aparece con larga barba, ya anciano, y una casulla de gran detallismo. Aretino elogió el alto nivel de la imagen «por lo bien que reproduce

309 Urrea, *Los Leoni*, 172–173.

310 González–Aller, *Carlos V. La náutica*, 338; Urrea, *Los Leoni*, 172–173 y 173–174.

311 Friedrich Polleross, «Rector Marium or Pater Patriae? The Portraits of Andrea Doria as Neptune», en *Wege zum Mythos*, ed. Luba Freedman (Berlín: 2001), 118–119.

del natural los rasgos del pontífice». En el reverso se representa la inesperada huida en 1534 del corsario Barbarroja quien, tras arrasar el golfo de Nápoles, Ischia y Procida, se retiró cuando parecía que la caída de Roma era inminente. Su auténtico objetivo era Túnez, pero la capital de la Cristiandad se libró del ataque, al igual que mil años antes había ocurrido tras la milagrosa intervención de San Pedro y san Pablo en ayuda del Papa León I el Grande para hacer huir a Atila, tema también representado por Rafael en el Vaticano (Rafael Sanzio: *El encuentro entre Atila y León Magno*, 1513–1514, fresco; Estancias Vaticanas, Roma). La escena concreta nos muestra, ante las murallas de una urbe, la atemorizada carrera de un contingente de caballería sobre el cual se cierne una lluvia de piedras caídas del cielo. Una inscripción latina permite entender el tema representado: *DOMINVS.CVSTODIT.TE.DOMINVS.PRPTECTIO.TVA*. (Leone Leoni: *Medalla de Pablo III*, 1537–1538, bronce; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. VI–125–18/VI–125–19)³¹².

Y precisamente Barbarroja, el azote mediterráneo de la Cristiandad liderada por Pablo III y Carlos V, también fue efigiado en una medalla debida al troquel de Ludwig Neufahrer, orfebre austríaco que trabajó en Linz y en las cecas imperiales de Viena y Praga. En el anverso aparece un busto de perfil del corsario, similar en su composición –turbante, larga barba y mirada aviesa– a retratos pintados como el ya visto conservado en el Art Institute of Chicago. El retrato se identifica, además, gracias a la presencia escrita del nombre *BARBA-ROSSA*. Su otro lado recoge una inscripción en alfabeto árabe, en referencia a su condición de rey de Argel (Ludwig Neufahrer: *Medalla de Hayreddin Barbarroja*, c.1535, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. OR3796)³¹³.



Fig.3.78. Ludwig Neufahrer: *Medalla de Hayreddin Barbarroja*, c.1535, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. OR3796.

Las monedas, aunque se trata de un formato más sencillo, también resultaron fundamentales en la gestión visual –no sólo económica– de la *Empresa* de Túnez. Al igual que en el caso de las medallas el coleccionismo monetario alcanzó gran auge en el Renacimiento, aunque la valoración de las piezas romanas ya había arrancado en la Italia del siglo XIV. Desde el de rigor filológico resultaban claves para conocer datos que los textos estudiados por los humanistas no acababan de clarificar; además, el éxito de escritos como las *Vidas de los*

312 Urrea, *Los Leoni*, 171–172.

313 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 204–205.

doce Césares de Suetonio hizo crecer el interés por la imagen de estos emperadores, apareciendo series de retratos tan importantes como los pintados por Tiziano. Las monedas conservadas resultaron vitales para «dotar de rostro» a los gobernantes de la Antigüedad que eran vistos, además, como *exempla moralis*. De esta forma artistas como Benvenuto Cellini, Jacopo da Trezzo o Lorenzo Ghiberti realizaron imitaciones de numismática romana; e incluso libros como el manuscrito italiano *Vitae duodecim Caesarum* de Suetonio cuenta al inicio de cada biografía con ilustraciones de las principales monedas conocidas de cada reinado, atribuidas a la mano de Gaspare da Padova³¹⁴, (c.1475–1485, manuscrito; Bibliothèque Nationale, París, sign. Latin 5814).

Por su parte, el ambicioso carácter de la campaña aquí estudiada representó un alto coste para las arcas imperiales –cerca de dos millones de ducados–. Para afrontarlo Carlos V echó mano de todos los recursos posibles, incluyendo una aportación extraordinaria de las Cortes castellanas, cantidades facilitadas por las Órdenes, la Iglesia y la Mesta, el impuesto sobre la seda granadina, préstamos particulares y, algo especialmente importante, una gran cantidad de oro americano procedente del quinto real y del tesoro inca de Atahualpa³¹⁵. El Emperador convocó a todos los artesanos de las cecas a Barcelona con la finalidad de transformar dichos metales preciosos en monedas, de las cuales nos han llegado diversos ejemplares. Su diseño, además, incorporando citas visuales al territorio y símbolos heráldicos o cristianos, propició la difusión de las nuevas acerca de los preparativos y objetivos de la acción bélica que ahora se ponía en marcha. Destacan, en este sentido, dos jetones con el asedio de La Goleta y el retrato anticuario de Carlos V. En el primero –conservado en el Museo Naval– vemos la efigie del Emperador con armadura, corona de laurel y, en sus manos, espada y orbe; le flanquea la inscripción *LA PVISSANCE DE DIEV QVY EST GRANDE*. El reverso acoge una representación de las galeras cristianas rodeando el fuerte de La Goleta, mientras un águila imperial sobrevuela sus bastiones –clara referencia al inminente triunfo imperial–. Rodea el conjunto la leyenda *A MIS THVNES EN MA COMMANDE CA –VIMP–*. (Anónimo: *Jetón conmemorativo de la conquista de Túnez*, 1535, bronce; Museo Naval, Madrid, inv. 1843)³¹⁶. En el segundo caso también aparece Carlos V laureado y bajo la protección de un arnés, cristianizando su imagen de César clásico la inscripción *GRACE + DE DIEV QVI EST GRANDE*. La otra cara incluye, igualmente, una vista de la fortificación tunecina sobrevolada por la rapaz cesárea (Anónimo: *Jetón conmemorativo de la conquista de Túnez*, 1535, bronce; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. VII–I–I–15)³¹⁷.

314 Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 194–195.

315 Carande, *Carlos V y sus banqueros*; Fernández, *Carlos V. El César*, 490–492; Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 111–112.

316 González–Aller, *Carlos V. La náutica*, 335.

317 González–Aller, *Carlos V. La náutica*, 338.

El Museo Arqueológico Nacional guarda otras piezas más sencillas en su diseño, como un escudo y un tostón de plata en cuyo anverso aparece el escudo imperial con el águila y la leyenda *KAROLVS –V– IMPERATOR*. En el reverso se aprecia en ambos casos una cruz de brazos floreados y coronados, con una referencia a los títulos del soberano Habsburgo (Anónimo: *Escudo para la conquista de Túnez*, 1535, oro; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 106019; y Anónimo: *Tostón para la conquista de Túnez*, 1535, plata; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 1973/24/3022 bis, ex Sastre)³¹⁸. También podemos incluir aquí un dinero de diseño distinto, en el que la referencia al augusto monarca se hace a través de su *motto* personal –las columnas de Hércules– y su nombre *CAROLVS V– IMPERATOR*. El mensaje se complementa en el reverso con la inclusión de una cruz de Jerusalén, dominio nominal de Carlos V y su anhelado objetivo de conquista como cabeza de la Cristiandad (Anónimo: *Dinero para la conquista de Túnez*, 1535, vellón; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. V1–2–13)³¹⁹.

En el campo de la joyería existen igualmente valiosos ejemplos vinculados con la campaña de Túnez y la imagen *all'antica* de Carlos V. Cabe destacar en este sentido una talla en cristal de roca del MET de Nueva York debida a las manos de Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, quien ya había realizado otras piezas similares destinadas a celebrar la batalla de Pavía (Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Presa de la Goleta*, c. 1544, cristal de roca tallada; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. legado Pierpont Morgan, 1917, 17.190.540). Esta alhaja, de forma oval y enmarcada en oro y esmaltes, le sirvió probablemente de inspiración para una medalla posterior –ya citada– donde se exaltan conjuntamente las victorias de África y Alemania. En la escena, así, se representa un combate en el que los jinetes sarracenos –dotados de alfanjes, turbantes, y escudos con la Media Luna– son barridos por la caballería imperial. Los combatientes cristianos se representan según el gusto anticuario del momento, destacando la figura central que podría ser entendida como trasunto del mismo Carlos V: sobre un caballo en corbeta, protegido por una piel de felino y una barda escamada, aparece un poderoso combatiente cuyo rostro, con barba, recuerda al del soberano Habsburgo; se recubre con una coraza anatómica y un casco rematado por plumas, cargando con su espada sobre el enemigo infiel. A la izquierda del choque armado se reproduce con gran atención topográfica el escenario bélico, de forma que reconocemos sin posibilidad de equívoco el Estaño, La Goleta, Túnez y otros enclaves cercanos, así como las flotas enfrentadas. Este cristal fue realizado probablemente para el cardenal Alejandro Farnesio y, según Vasari, se acompañaba por otra talla similar –hoy desaparecida– en las que se representaba igualmente la guerra de Túnez³²⁰.

318 González–Aller, *Carlos V. La náutica*, 338.

319 González–Aller, *Carlos V. La náutica*, 338.

320 González, «Pinturas tejidas», 38.



Fig.3.79. Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Presa de la Goleta*, c. 1544, cristal de roca tallada; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. legado Pierpont Morgan, 1917, 17.190.540.

Otro importante artista italiano, Leone Leoni, sumó a las medallas ya citadas algunas lujosas alhajas. Una de ellas –atesorada en la *Kunstskammer* de Viena– consiste en un medallón de ónice negro en el que se engasta en oro un clasicista busto de Carlos V. Porta armadura anticuaria con decoración vegetal y capa; en su perfilada cabeza destacan la corona de laurel, la barba y el cabello corto que lo convierten en un César romano. El vínculo con la gesta africana se identifica claramente gracias a la inscripción latina tallada en calado, en la que podemos leer *CAROLVS.IMP.AVG.AFRICANUS*. Además, y para completar su apariencia lujosa, este retrato se rodea con un marco de marfil (Leone Leoni: *Medallón de Carlos V*, 1535–1540, oro, obsidiana u ónice negro y marfil; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 2222)³²¹. El éxito de la pieza propició que fuera copiada en alhajas similares, quizá para su distribución entre los participantes de la campaña o la clientela imperial. Podemos citar en este sentido un medallón de diseño idéntico con marco en madera atribuido a un taller del norte de Italia; se conserva, igualmente, en el Kunsthistorisches Museum de Viena (Anónimo: *Medallón de Carlos V*, 1545–1550, oro y obsidiana u ónice negro y madera; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK2153)³²². Su influencia puede rastrearse incluso hasta el siglo XIX, cuando el joyero francés Alfred Antré produjo

321 Kramp, *Krönungen*, 618.

322 Giménez y Calvo, *Todas las historias del arte*.



Fig.3.80. Anónimo: *Medallón de Carlos V*, 1545–1550, oro y obsidiana u ónice negro y madera; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK2153.

una versión similar con mayor valor decorativo, al sumar más esmaltes y una montura dorada con arabescos, cartela y una perla pinjante. Su calidad es tal que hasta hace pocas décadas seguía catalogándose en el MET como obra de los Leoni (*Medallón de Carlos V*, 1535–1536, oro, heliotropo, lapislázuli, esmalte y perla; Metropolitan Museum, donación J. Pierpont Morgan, Nueva York, inv. 17.190.863)³²³.

Igualmente toca dedicar espacio aquí a las piezas de vajilla, atendiendo al papel fundamental de las comidas y grandes banquetes en la exhibición pública de la magnificencia principesca.

La mesa se convirtió en lugar central del ceremonial cortesano, desplegándose sobre ellas piezas de metal o cerámica extremadamente ricas. Las grandes fuentes y jarras se convirtieron, además, en soporte idóneo para introducir composiciones donde narrar historias de la Antigüedad o destacados hechos contemporáneos³²⁴. En este sentido brilla especialmente un espléndido juego de gran tamaño integrado por jarra y aguamanil hoy en el Museo del Louvre, sobre los que se representan pasajes de la *Empresa* cesárea; para su diseño, el autor partió libremente de los trabajos de Jan Cornelisz Vermeyen. Así, el centro de la bandeja recoge, en una amplia y sintética vista de pájaro, tres momentos especialmente dramáticos de la campaña: el ataque sobre La Goleta, la Batalla de los Pozos y la fuga de Barbarroja. El borde se enriquece, a su vez, con pasajes previos tales como la llegada de la flota y las escaramuzas en las cercanías del campo imperial. Por lo que respecta al aguamanil, el friso central muestra la conquista de Túnez y el final de la expedición, complementando su rica decoración un conjunto de trofeos muy adecuado para la temática militar del conjunto. Probablemente se realizó hacia 1558 o 1559 en un taller de Amberes –lleva punzón de la ciudad y del Maestro *PTR*, identificado con Peeter de Gante– El encargo del juego es poco claro, planteándose que pudo comisionarlo el gobierno local como regalo para Felipe II en una prevista visita que finalmente no realizó. De esta forma, al quedar bloqueado el dinero invertido por el propietario de la obra –el orfebre Wouter van Campen–, este rico juego fue sorteado en una lotería celebrada en 1561 para recuperar parcialmente el costo de la inversión realizada (Peeter de Gante (¿): *Bandeja y aguamanil conmemorativos de la conquista de Túnez*, 1558–1559, plata

323 Horcajo, «La imagen de Carlos V», 26.

324 López-Yarto, «Escenas de guerra», 101.

sobredorada; Museo del Louvre, París, inv. Objets d'Art MR XIII.341–351)³²⁵. El Museo Naval de Madrid guarda una copia de principios del siglo XX prácticamente idéntica³²⁶.



Fig.3.81. Peeter de Gante (¿): *Bandeja y aguamanil conmemorativos de la conquista de Túnez, 1558–1559*, plata sobredorada; Museo del Louvre, París, inv. Objets d'Art MR XIII.341–351.

Junto a la pieza anterior es igualmente necesario referir aquí a la conocida como *Copa de Lodron*, cuya decoración se dedica a loar distintos conflictos en los que Carlos V resultó vencedor. Su propietario fue el noble tirolés Ludwig von Lodron, comandante al servicio de los Habsburgo, a quien probablemente se le regaló en 1536 durante su boda en Trento con Orsola Cresio, sobrina del Príncipe–Obispo local. La alta calidad de la pieza sugiere que fuera un presente de su poderoso suegro o incluso de Fernando I, a quien había servido en numerosos frentes; de hecho, el conde austríaco fallecería de forma inmediata –en 1537– luchando en Esseck contra los jenízaros, quienes enviaron su cabeza al mismísimo Solimán el Magnífico. Sobre el cuerpo de la copa aparecen cuatro escenas de batalla, representando respectivamente la rendición de Francisco I en Pavía, la muerte de Luís II de Hungría en Móhacs, la Guerra de los campesinos

325 González, «Pinturas tejidas», 45; López–Yarto, «Escenas de guerra», 102–103

326 González–Aller, *Carlos V. La náutica*, 339–340.



Fig.3.82. Taller flamenco o alemán: *Copa de Lodron*, 1535–6, plata; Colección privada.

y, finalmente, una última composición donde aparece la fuga de Barbarroja de Túnez. Complementando su rica decoración –con una estatuilla de remate, motivos *a candelieri*, trofeos antiquizantes–, se representan también un amplio número de pasajes bíblicos, extraídos del Antiguo Testamento y de los Evangelios, así como de vidas de santos. La excepcional pieza de orfebrería, aunque de autoría anónima, puede vincularse con algún obrador centroeuropeo por su diseño y concepción formal (Taller flamenco o alemán: *Copa de Lodron*, 1535–6, plata; Colección privada)³²⁷.

3.5.3.RELIEVESYESCULTURAS

Probablemente fue en el campo de la escultura donde menor reflejo tuvo la victoria africana de Carlos V. Además de tratarse de una producción limitada, conocemos la existencia de algunas obras hoy desaparecidas; es el

caso de una estatua iniciada por el napolitano Girolamo Santacroce que, según Vasari, la muerte no le dejó finalizar:

*Después comenzó una estatua del emperador Carlos V a su regreso de Túnez que esbozada y pasada por el puntero quedó en algunas partes trabajada con el cincel dentado. Mas la inicua fortuna, envidiosa de la gloria de Girolamo, con la muerte llevó a cabo su venganza contra tantas cualidades, sin tener ningún reparo por el hecho de que él no hubiese vivido más de treinta y cinco años*³²⁸.

Sí que nos han llegado otros ejemplos como uno de los relieves –ya citados– que Paolo della Stella talló para las enjutas del palacio del Belvedere de Praga, comisionado por Fernando I de Habsburgo en 1538 como residencia de verano para su esposa Ana Jagellón.

327 Nathalie Callens et ali., *Carolus: Keizer Karel V 1500–1558* (Gante: Snoeck–Ducaju), 254–255.

328 Vasari, *Las vidas*, 626.



Fig.3.83. Paolo della Stella: *Prisioneros arrodillados ante Carlos V tras la conquista de Túnez*, 1548–1552, relieve, palacio del Belvedere, Praga.

La escena en cuestión muestra a Carlos V con armadura, el collar del Toisón y sentado sobre un imaginativo trono anticuario decorado con quimeras, en compañía de soldados y lansquenets. Le rinden pleitesía –besándole los pies y las manos– un grupo de esclavos atados con cadenas y semidesnudos. Pueden ser los enemigos capturados o, quizá, los prisioneros liberados del alcázar de Túnez, hecho aprovechado por la propaganda imperial para mostrar la clemencia y magnanimidad de Carlos V. La escena se vincula igualmente con el tema clásico de la manumisión de esclavos, por lo que fue utilizado en otras obras como la medalla de Giovanni Bernardi da Castel Bolognese comentada anteriormente (Paolo della Stella: *Prisioneros arrodillados ante Carlos V tras la conquista de Túnez*, 1548–1552, relieve, palacio del Belvedere, Praga).

Otro escultor italiano, Niccolò da Conte, introdujo en la fachada sur de la Alhambra granadina –también llamada «de la Emperatriz»– relieves alegóricos referentes al poder marítimo de Carlos V y, en consecuencia, al éxito alcanzado al frente de sus galeras contra los corsarios africanos. Toda la concepción del edificio –con potentes ordenes y fuertemente rústico– transmite la idea triunfalista y poderosa del Emperador. La decoración escultórica presente incide aún más en dichos valores; así, dicho acceso meridional cuenta con personificaciones de la Victoria y relieves con trofeos militares y *motti* carolinos como el Toisón o las columnas herácleas. El vano central, por su parte, remata con un frontón en el que aparecen la Historia, la Fama y la Abundancia. Los pedestales de las columnas pareadas que lo enmarcan exhiben

temas marinos –Neptuno calmando a la tempestad para proteger la flota de Eneas; el dios marino en actitud triunfal, con tridente y sobre un carro tirado por hipocampos; las bodas de Poseidón y Antífrite– equiparando a la divinidad clásica con Carlos V como nuevo señor del mar (Niccolo da Conte y Juan del Campo: *Relieves alegóricos de tema marino*, 1537–1555, piedra tallada; Palacio de Carlos V, Granada)³²⁹.

De fecha `posterior –aunque claramente vinculados con la hazaña africana de Carlos V– son los grandes telamones de la *Porta Nuova* del recinto defensivo de Palermo. Entre 1583 y 1584 el virrey Marcantonio Colonna comisionó el alzado de un nuevo acceso triunfal a la ciudad, capital del reino de Sicilia, como monumento en memoria de la victoriosa expedición del Emperador y del consecuente glorioso recibimiento ofrecido por Palermo. La obra se adecua al gusto por lo extraño propio del Manierismo contando con arcos complejos además de un autoritario aparejo rústico y, sobre todo, los gigantes del acceso a modo de otomanos cautivos (Anónimo: *Telamones en forma de prisioneros turcos*, 1583-1584, piedra tallada; *Porta Nuova*, Palermo)³³⁰.



3.84. Anónimo: *Telamones en forma de prisioneros turcos*, 1583-1584, piedra tallada; *Porta Nuova*, Palermo.

Esta eclosión anticuaria tras la campaña tunecina se extendió por igual al campo del retrato de bulto, con ejemplos tan destacados como los bustos de Carlos

329 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 238–239.

330 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 218–219.

V realizados por Fra Giovanni Angelo da Montorsoli. De origen toscano, pudo trabajar a partir de 1534 junto a Miguel Ángel en la Sacristía Nueva de la iglesia de San Lorenzo; también sirvió a Clemente VII en la restauración de antigüedades de la importancia del *Laocoonte* o el *Apolo del Belvedere*. En 1536 tendría su primer contacto con el Emperador, al colaborar en su recepción triunfal en la Florencia medicea, entrando a partir de 1539 al servicio de Andrea Doria. Probablemente en 1541, en el marco de la estancia de Carlos V en Génova, este gran marino le comisionó un importante encargo formado por los retratos armados de él mismo, el Emperador y Alfonso V el Magnánimo. El Príncipe de Melfi –cuyos bustos se han perdido– presumiblemente aparecería representado *all'antica*, mientras que Carlos V y el monarca aragonés portan armas contemporáneas. Uno de estos bustos del Emperador se conserva en el madrileño Museo del Prado (Giovanni Angelo da Montorsoli: *Busto de Carlos V*, c.1541–1543, mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E–288); es de tamaño natural, porta barba y cabello corto, el Toisón y una coraza recreada de forma muy atenta. Se ha identificado como la *Armadura de volutas flordelisadas* (Kolman Helmschmid, c.1525–1530, acero repujado, grabado y dorado; Real Armería, Madrid, inv. A–66), reconocible por sus fajas espesas y sus rodeletas. El uso de este arnés, así como la apariencia joven del rostro del Emperador, ha hecho pensar que pudo inspirarse en las ya estudiadas estampas de Giovanni Britto y Agostino Veneziano publicadas en coincidencia con la *Jornada* de Túnez. Según Vasari los bultos llegaron a España hacia 1543 responsabilizándose de su traslado Francisco de los Cobos, secretario y hombre de máxima confianza de Carlos V.



Fig. 3.85. Giovanni Angelo da Montorsoli: *Busto de Carlos V*, c.1541–1543, mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E–288.

El otro busto del monarca sería, muy probablemente, el que hoy se localiza en el napolitano Museo de San Martino, muy similar en su concepción y calidad, aunque con la apariencia del arnés más simplificada (Giovanni Angelo Montorsoli: *Busto de Carlos V*, c.1541–1543, mármol, Certosa e Museo di San Martino Nápoles)³³¹. Uno de los retratos de Alfonso V el Magnánimo, por su parte, se conserva en Viena. El rey Trastámara porta armadura moderna, el Toisón al cuello y un rostro en el que destaca el cabello corto *alla romana* y su intensa mirada, típica de los trabajos del autor (Giovanni Angelo Montorsoli: *Busto de Carlos V*, c.1541–1543, mármol; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK5441). Su elección no es casual, ya que el soberano Trastámara había arrebatado Nápoles a los franceses en 1442. Este pasaje histórico se equiparaba, así, con el rescate

331 González–Aller, *Carlos V. La náutica*, 366–367; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 278–279; Soler, *El arte del poder*, 136.



Fig. 3.86. Giovanni Angelo da Montorsoli: *Andrea Doria*, 1539–1540, mármol; Palacio Ducal, Génova.

en 1528 de la ciudad partenopea frente al asedio galo, gracias en gran medida al inesperado cambio de bando del marino genovés.

Andrea Doria, principal almirante de Carlos V y protagonista de la campaña tunecina, patrocinó como hemos visto importantes proyectos artísticos en los que también se atendió a la escultura. Montorsoli sería uno de los principales artistas a su servicio, tallando además de los bustos aquí estudiados una monumental escultura en mármol –hoy muy fragmentada– en la que el almirante se representa con armadura *thoracata* de forma similar a la de un César romano, apoyándose sobre un enemigo vencido y vestigios marciales (Giovanni Angelo da Montorsoli: *Andrea Doria*, 1539–1540, mármol; Palacio Ducal, Génova).

Poco tiempo antes Baccio Bandinelli había trabajado en otra escultura de gran tamaño, donde el marino genovés se representaba como Neptuno (Baccio Bandinelli: *Andrea Doria como Neptuno*, 1528–1538, mármol; Plaza de la catedral, Carrara). Se trata de una obra de gran importancia, al tratarse del primer ejemplo renacentista donde un personaje contemporáneo se heroiza y es representado con los atributos de una divinidad clásica, tipo iconográfico de gran recorrido posterior. La historia de la obra es, no obstante, tortuosa, ya que el encargo se remonta a 1528, cuando Andrea Doria liberó Génova del dominio francés. En agradecimiento, el *comune* de la urbe ligur le iba a nombrar *Pater Patriae* y también encargó a Bandinelli una escultura en bronce para ubicarla en el patio del Palazzo Ducale, según era tradición local. A mediados de 1529 se firmaba un nuevo contrato entre el artista y un representante de la ciudad, el Cardenal Girolamo Doria, para incrementar su tamaño y hacerla en mármol –aunque existe la posibilidad que el contrato conservado refiriese a un encargo diferente, complicando aún más la situación–.

En 1532 y 1533 hubo nuevos encuentros entre Bandinelli y el representante genovés para dirimir el



Fig.3.87. Baccio Bandinelli: *Andrea Doria como Neptuno*, 1528–1538, mármol; Plaza de la catedral, Carrara.

futuro de la obra y los cambios a realizar, pues la condición de Andrea Doria había cambiado considerablemente: de un importante ciudadano había pasado a ser príncipe de Melfi –desde 1531–, el primer almirante de Carlos V y, además, el señor *de facto* de Génova. Era necesario, pues, dignificar conceptualmente su imagen, optando por su heroización, a partir de modelos clásicos. Andrea Doria iba a ser calificado por su biógrafo Lorenzo Capelloni como un «*secondo Nettuno*», iconografía que se consolidaría en las –ya vistas– pintura de Bronzino y medalla de Christoph Weiditz. No debe extrañar, pues, que en esta estatua de gran tamaño Doria se represente como el dios del mar, semidesnudo y apoyado sobre un par de delfines. Para su concepción el escultor florentino partió incluso de modelos directamente anticuarios, inspirándose probablemente en una representación de la divinidad tomada de una moneda de época de Agrippa. La estatua nunca se acabó, y finalmente no se instalaría en su destino primero, sino frente a la catedral de Carrara. El British Museum, por su parte, conserva un dibujo presuntamente preparatorio de la obra, en el que aparece Neptuno portando el tridente, una espada y un delfín en su mano (Baccio Bandinelli: *Andrea Doria como Neptuno*, post.1528, dibujo; British Museum, Londres, inv. 1895,0915.553)³³².

3.6. CAROLUS AFRICANUS: LOS TAPICES DE LA JORNADA DE TÚNEZ Y SU RELACIÓN CON LAS CRÓNICAS LITERARIAS

Entre las interminables filas de guerreros que lucharon para Carlos V bajo el infernal Sol del verano africano también figuraban una serie de intelectuales y artistas, como Felipe de Guevara, Alonso de Santa Cruz o Jan Cornelisz Vermeyen. De hecho, incluso se ha querido confirmar visualmente su presencia al identificarlos con las dos figuras sobre una pequeña loma que, de forma atenta, toman apuntes de lo que ven en el décimo paño de la serie textil.

Pero su «combate» al servicio del Emperador no se haría con el arcabuz y la pica, sino a través de la pluma y el pincel, construyendo con estos instrumentos un relato literario e icónico favorable a los intereses de la Casa de Austria. Indiscutiblemente, la culminación de esta estrategia visualizadora del poder carolino es representada por la grandiosa serie de tapices de *La conquista de Túnez*, hoy atesorados por Patrimonio Nacional. Vermeyen y muy probablemente Santa Cruz participaron en su creación; por su parte Guevara quizá pudo verlos, pero su gran aportación fue sin duda la reflexión sobre el alto valor representativo y áulico del género. Como humanista, coleccionista de arte y antigüedades y cortesano cercano a Carlos V y Felipe II sus ideas nos permiten conocer con más claridad la visión de las artes propia de la Corte de los

³³² Polleross «Rector Marium or Pater Patriae?», 107–121.

Habsburgo. En sus *Comentarios de la pintura* escritos hacia 1560 plantea un modelo parcialmente distinto al que el eje Alberti–Vasari formulaba en Italia. Para empezar, ampliaba la renovación artística del Renacimiento más allá de los estados trasalpinos, atendiendo igualmente a los grandes creadores nórdicos: «habiendo ya tantos siglos dormido –las artes– en Italia, la despertaron Rapale de Urbino y Michael Angelo. En Flandes Rugier –van der Weyden– y Joannes –van Eyck– y Joaquim Patimier»³³³. Y precisamente en Flandes, manteniendo la tradición borgoñona, estaban los principales talleres de tapices, muy valorados por el escritor nacido en Bruselas. En su opinión, y participando en el debate acerca de la supremacía entre los géneros artísticos propio de la época, el valor de la pintura de caballete era menor que el de otras técnicas. La más digna sería el mural al fresco, frente al cual los cada vez más difundidos óleos «han acevilado –envilecido– en gran manera la Pintura»³³⁴, aunque su movilidad les otorgaba un alto valor cortesano.



Fig. 3.88. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El saqueo de Túnez*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv.–Nr. A227–6193, S.13/10 (detalle).

333 Vázquez, Elena, «Los Guevara. El mecenazgo español en Flandes», en Checa, *Los Triunfos de Aracne*, 269.

334 Checa, *Tesoros de la Corona*, 159.

El tapiz, por su parte, lo veía como un género elevado, «cuya invención aun no es menos de admirar que cualquiera otra que en la Pintura haya acontecido»³³⁵. Una forma de legitimar el valor de los paños dentro de los parámetros mentales del Renacimiento era dotarlos con un origen antiguo, afirmando Guevara que las «pinturas texidas» fueron inventadas en Asia y citadas en sus escritos por Tito Livio, Cicerón, Lucrecio, Plauto o Virgilio. Así pues, la colgadura rica sería el formato propio de los gobernantes y emperadores, estableciendo un paralelismo entre Carlos V y sus gloriosos antepasados de la Antigüedad: «colgarían a Augusto Tapicería, en que estuviese figurada la victoria que tuvo de los Britanos; al modo que el emperador Carlos V hizo figurar en su tapicería la jornada de Túnez y Barba-Roja»³³⁶.

Indiscutiblemente, estos tapices de *La conquista de Túnez* representan la plasmación más feliz de este «sistema habsbúrgico de las artes» durante el reinado de Carlos V. Al prestigio del género desde la Edad Media en Centroeuropa –y aún persistente en Italia, como evidenciaba Castiglione al afirmar que el palacio de Urbino era el más rico de Italia al usar entre otras muestras de riqueza «tapicería muy rica»³³⁷, debía sumarse el concepto aristotélico de la «magnificencia», recuperado ahora en su vertiente cortesana; la riqueza y capacidad narrativa del género los convertía en el soporte más adecuado para proyectar al linaje más poderoso de Europa, eligiendo entre sus temas preferentes la narración creíble –que no por ello menos tendenciosa– de las grandes gestas de sus miembros, entre las que Túnez iba a devenir en mito.

Pero este conjunto de paños no ocupa sólo un papel fundamental en la exaltación retórica de la Casa de Austria, sino también en la misma historia del género, al representar el salto definitivo hacia el nuevo lenguaje renacentista. Su aportación resulta clave, igualmente, para la concreción visual de la guerra moderna superando los tendenciosos clichés más comunes al configurar un modelo verosímil, diverso temáticamente y de alto valor expresivo. Por todas estas razones su presencia resulta incuestionable en un trabajo como éste que pretende estudiar la imaginería bélica de Carlos V; en nuestro caso vamos a acercarnos a ellos desde la perspectiva de su condición como crónica visual de finalidad persuasiva, analizando su vínculo con las relaciones escritas. Ambos medios narrativos –la imagen y el texto– convergían en esta tapicería, configurando un entramado icónico–literario de funcionamiento sincrónico en el que la generación de una retórica favorable a los Habsburgo y Carlos V llegaba a su forma más sobresaliente y eficaz.

335 Checa, *Tesoros de la Corona*, 159.

336 Checa, *Tesoros de la Corona*, 159.

337 Castiglione, *El cortesano*, 58.

3.6.1. UN ENCARGO IMPERIAL

3.6.1.1. EL MAYOR PROYECTO TEXTIL JAMÁS REALIZADO

La serie de tapices de *La conquista de Túnez* conforma sin discusión posible uno de los principales juegos pañeros del siglo XVI –si no el más importante–, destacando su valor fundamental para la exaltación imperial y autoritaria de Carlos V como héroe bélico e invencible³³⁸. De hecho, se trata de uno de los escasos conjuntos artísticos comisionados por el mismo Emperador, aunque de la mayor parte de las gestiones se encargó su hermana María de Hungría. Ya hemos hablado del escaso interés que Carlos V sentía hacia las artes, pero esto no significa ni mucho menos que, como descendiente de Maximiliano I y Margarita de Austria, no fuera plenamente consciente de su utilidad como instrumento al servicio del poder. Probablemente su compromiso personal con el proyecto favoreciese el formato del tapiz como soporte; formado en la tradición visual borgoñona, el soberano Habsburgo mostró preferencia a nivel artístico por las armas y los tapices, evidente por ejemplo en el inventario de sus bienes transportados en noviembre de 1544; en él podemos contar quince juegos de textiles –sumando un total de noventa y seis piezas singulares–, incluyendo algunos realizados especialmente para él como el conjunto de *Los Honores*³³⁹. También pudo condicionar la elección de Vermeyen como responsable de los cartones, ya que este pintor áulico estuvo presente como testigo directo en la misma campaña, actuando allí como fiel cronista gráfico³⁴⁰. El aprecio de Carlos V por el género de la Historia –de hecho, unas de sus lecturas favoritas fueron los *Comentarii* de Julio César, e incluso él mismo empezó a redactar sus memorias en 1550– sin duda también condicionó el lenguaje visual elegido, optando por una representación verosímil, narrativa y ajena a hipérboles mitológicas o religiosas.

Una de las cuestiones que nos llama inmediatamente la atención cuando nos acercamos a esta comisión tapicera es la diferencia cronológica entre los hechos representados –1535– y el desarrollo, diez años posterior, del proyecto artístico, que fraguaría entre 1546 y 1554. Así pues, el conjunto de representaciones plásticas derivadas de la campaña tunecina pasa por dos momentos distintos: uno inmediato a la acción bélica, menos controlado por la Corte, con eco especialmente italiano y gusto clasicista; y, una década después, este gran encargo tapicero ideado como pieza clave del sistema de propaganda diseñado desde el entorno habsbúrgico con la finalidad de legar la imagen de Carlos V a la posteridad³⁴¹. Para entender esta diferencia cronológica es necesario atender, probablemente, a la dinámica interna de la Corte cesárea y al panorama político durante la segunda mitad de la década de 1540 e inicios de la siguiente. A nivel artístico, como veremos en el próximo capítulo con mayor profundidad, durante dicho momento se asumió definitivamente entre los círculos más cercanos a Carlos V la necesidad de articular una política cultural

338 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 231.

339 Delmarcel, *Flemish Tapestries*, 101.

340 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 231.

341 Checa, «The language of triumph», 23; De Bunes, «Vermeyen y los tapices».

y de mecenazgo moderna según los parámetros renacentistas. Los grandes ideólogos de este proyecto autoritario y clasicista iban a ser dos figuras fundamentales, tanto por su capacidad política como por su interés por las artes: la hermana del Emperador, María de Hungría, y el cardenal Antonio Perrenot de Granvela. Su voluntad por articular una imagen singularizada de la Casa de Austria culminaría plásticamente con los encargos a Tiziano, los Leoni y, sobre todo, la serie de tapices de Túnez, sobre cuya coincidencia temporal no se ha insistido lo suficiente³⁴².

A nivel político, la eclosión de este nuevo paradigma artístico específico de los Habsburgo coincide con el momento de mayor autoridad de Carlos V sobre Europa. Los protestantes habían sido barridos en Mühlberg en 1547, el mismo año en que murieron Francisco I y Enrique VIII. Con su otro gran rival, Solimán el Magnífico, se había alcanzado una inestable paz aprovechando que éste se enfrentaba en el Cáucaso con el soberano persa Tahmasp I. Sobre la Cristiandad se establecía, pues, una efímera *Pax Carolina*, utilizada desde la Corte para auspiciar una potente campaña laudatoria en favor de los intereses de los Habsburgo. Carlos V iba a ser definido como un César autoritario y poderoso militarmente al tiempo que un soberano estoico, de voluntad pacifista y conciliadora³⁴³. En este sentido, recuperar la campaña de Túnez resultaba una jugada magistral: frente a la victoria contra los protestantes –un enemigo interno– se incidía en el valor de la unión de la Cristiandad bajo la férula de Carlos V, *Defensor fide* frente al Islam, el gran enemigo común. Con ello el monarca cumplía con su obligación imperial como cabeza y líder de la Cristiandad, incidiendo igualmente la producción plástica de estos años en su condición cesárea; en la estela de Augusto, su sucesor contemporáneo había sido capaz de establecer una nueva *Pax* en la castigada Europa. Focalizar esta imagen de *Virtus* cristiana e imperial sobre la gran victoria alcanzada en Túnez permitía, igualmente, difuminar el fracaso de Argel y de una estrategia mediterránea más bien errática³⁴⁴. En este sentido –y en un momento en que la hegemonía de la pintura no ocupaba aún el lugar predominante en el sistema de las artes que asumiría a finales del siglo XVI– la forma más adecuada para plasmar a nivel plástico dicha imagen gloriosa sólo parecía alcanzable a través del tapiz, medio idóneo para representar la deseada imagen de poder, lujo y magnificencia³⁴⁵.

Por lo que respecta al proceso de creación de tan complejo conjunto, el 15 de junio de 1546 se producía el primer acto con la firma del contrato entre María de Hungría –quien se encargaría de la gestión directa del proceso– y el artista Jan Cornelisz Vermeyen, tracista de los cartones. Previamente el pintor ya había realizado unos dibujos preparatorios, a los que se prestó una atención extrema. En su gestación intervinieron intelectuales presentes en el campo de batalla, como el cronista Santa Cruz, y debieron ser aprobados personalmente

342 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*; Checa, *Tesoros de la Corona*, 153–158; Checa, «The language of triumph», 24.

343 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*; Checa, *Tesoros de la Corona*, 153–158; Checa, «The language of triumph», 24–25.

344 Porras, «Crónicas tejidas», 190.

345 Checa, «The language of triumph», 158.

por el Emperador y su hermana³⁴⁶. De hecho, el único fragmento conservado de uno de estos bocetos primeros –concretamente para el noveno paño *La conquista de Túnez*– muestra diferencias respecto al diseño final, evidenciando la existencia de correcciones impulsadas desde los círculos de poder (Jan Cornelisz Vermeyen: *La conquista de Túnez*, c.1545, dibujo a la pluma con tintas de distintos colores; Rijkmuseum, Amsterdam, inv. RP-T-1963-265). En el dibujo aparecen una serie de cadáveres echados por el suelo y semidesnudos en primer plano, sustituidos finalmente por un grupo de combatientes que se juegan a los dados a unos cautivos³⁴⁷.

El referido contrato es un documento amplio y detallado. En él Vermeyen se compromete, como hemos dicho, a pasar y ampliar los bocetos al formato de cartón para tapiz, cada uno de los cuales debía medir siete pies y medio de altura por dieciséis y medio de ancho. El pintor firmaba igualmente el uso de materiales de primera calidad tanto para el soporte como los colores, que debían ser los mejores y más vivos. Por lo que respecta a las condiciones laborales, se comprometió a una dedicación exclusiva, renunciando a otras comisiones hasta que los cartones no estuviesen entregados y supervisados por los mecenas y otros expertos. Para agilizar los trabajos se le permitía emplear a otros pintores de capacidad contrastada –que debía pagar el mismo, eso sí–. Finalmente el artista, con la colaboración



Fig.3.89. Jan Cornelisz Vermeyen: *La conquista de Túnez*, c.1545, dibujo a la pluma con tintas de distintos colores; Rijkmuseum, Amsterdam, inv. RP-T-1963-265.

de otros artistas como Pieter Coecke o Gian Battista Lodi, emplearía unos dieciocho meses de dedicación, cobrando una suma final cercana a las 18.720 libras³⁴⁸. La documentación conservada permite conocer parcialmente la evolución de estos cartones; sabemos, así, que ya estaban empezados el 11 de mayo de 1547, cuando Vermeyen recibió trescientos florines como adelanto para pagar los costos de producción. Su finalización se podría fechar durante los primeros meses de 1548, ya que en febrero de dicho año se firmó la

346 Checa, «The language of triumph», 231.

347 Cleland, *Grand Design*, 327; González, «Pinturas tejidas», 38.

348 Cleland, *Grand Design*, 326-327; González, «Pinturas tejidas», Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 344-345.

contratación para el tejido de los paños, por lo que podemos entender que en ese momento ya estarían terminados en gran medida³⁴⁹.



Fig. 3.90. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El saqueo de Túnez*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv.-Nr. A227–6193, S.13/10 (detalle).

El taller elegido por María de Hungría y Carlos V para el tejido de los doce paños fue el de Willem de Pannemaker, el más prestigioso de los existentes en la Bruselas del momento. El contrato—fechado el 20 de febrero de 1548—destaca por la minuciosidad de sus cláusulas³⁵⁰. Especial atención se prestó a los materiales usados, indicando que los paños debían tejerse en lana de Granada, seda e hilo de oro y plata; dicho hilo metálico provendría de Lyon y se encargaba de su tramitación a la reina viuda, mientras que Pannemaker debía llevar un estricto control por escrito de uso. Se indica como medida de calidad del producto el adquirido al comerciante de Amberes Joris Vezeleer para

349 Cleland, *Grand Design*, 328–329; Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 346–351.

350 Delmarcel, *Flemish Tapestries*, 135–136.

otro importante conjunto de paños, la serie de *Vertumno y Pomona*. El maestro tejedor debía ceñirse al máximo a los cartones presentados, utilizando ricos colores. Aunque –sorprendentemente– no se establece una fecha máxima para su entrega, sí que se fijó una multa de cien libras por tapiz en caso de retrasos; e igualmente, Pannemaker asumiría los sobrecostes si hubiesen modificaciones posteriores. Para poder realizarlos con la mayor celeridad posible el artista bruselense podía contratar a siete oficiales que trabajaran diariamente en cada pieza. El precio final del conjunto ascendió a cerca de quince mil libras, adelantando la reina viuda cuatrocientas libras para empezar los trabajos, a las que se sumó un nuevo pago igual seis meses más tarde; el resto del montante total se iba a entregar una vez los paños estuviesen completamente finalizados. Igualmente, se acordaba pagar una renta anual de cien libras al tejedor si el resultado era satisfactorio, que empezó a pagarse el 20 de agosto de 1549; en abril de 1554 –una vez completado el juego– dicha anualidad se dobló hasta las doscientas libras, muestra evidente de la satisfacción con que fue recibido por los Habsburgo³⁵¹.

Para proceder a su realización Pannemaker utilizó entre cuatro o seis telares que, a razón de siete trabajadores por cada uno de ellos según contrato, daría un total de entre veintiocho y cuarenta y dos tejedores, un número muy elevado para la época. Iban a desempeñar su labor, además, desde el alba al anochecer, bajo la atenta dirección de destacados maestros como Jan Gheteels o Frans Geubels³⁵². El gran número de trabajadores y el intenso ritmo marcado se reflejaría en la rapidez de producción; así, según la documentación conservada, el 12 de junio de 1550 la gobernadora de Flandes ordenaba a Simón de Parenty que pagase mil seiscientas libras flamencas a Pannemaker para que acelerase en la producción de las piezas quinta y sexta del juego, evidenciando que los primeros cuatro ya estarían muy avanzados³⁵³. Estos primeros ejemplares estaban terminados entre abril y mayo del año siguiente, cuando fueron inspeccionados por los representantes de la gilda local para darles su *placet*³⁵⁴.

Los distintos informes y letras de pago conservados en el archivo de Lille nos permiten conocer el ritmo de entrega y validación de los distintos paños; así sabemos cómo con fecha de 20 de julio de 1552 y posteriormente el 24 de enero, mayo y 14 de agosto de 1553, los delegados gremiales fueron dando la aprobación al resto de colgaduras. El proceso, no obstante, fue complicado, registrándose denuncias y presiones de otros tejedores que veían como las condiciones de producción de los paños tunecinos forzaba al máximo las rígidas condiciones gremiales de la época. La situación se tensó hasta tal punto que María de Hungría escribió el 17 de marzo de 1551 a Viglius de Zuichem, presidente de su consejo privado, para que interviniese castigando a los descontentos, puesto que el taller de Pannemaker estaba «al servicio

351 Cleland, *Grand Design*, 329; Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 348–351.

352 González, «Pinturas tejidas», 38.

353 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 373.

354 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 385 y 387.

de Su Majestad, que desea la finalización de estos trabajos lo antes posible»³⁵⁵. Ciertamente el Emperador mostró de forma reiterada su interés por conocer los progresos habidos, presionando incluso a María de Hungría cuando el 18 de mayo de 1551 le enviaba una carta expresando su pesar por no poder ver los tapices³⁵⁶. Finalmente, el conjunto se terminó de forma oficial el 21 de abril de 1554, cuando el conjunto fue medido, estudiado y aprobado por los maestros gremiales Jan Ghieetels, Frans Geubels, Andreas Mattens y Hubert de la Motte³⁵⁷. Ante ellos se desplegó el mayor y más espléndido conjunto textil nunca realizado, de más de seiscientos metros cuadrados y con un costo total de 27.047 libras: un proyecto sólo a la altura del hombre más poderoso de su tiempo, el emperador Carlos V.

3.6.1.2. LOS RESPONSABLES ARTÍSTICOS: VERMEYEN Y PANNEMAKER

La responsabilidad de diseñar los bocetos y cartones para los tapices recayó en el pintor flamenco Jan Cornelisz Vermeyen, cuya apariencia física conocemos gracias a los diferentes autorretratos que incluyó en dicho trabajo. Años más tarde el grabador Hieronymus Wierix reproduciría su imagen en la biografía que Domenicus Lampsonius introdujo en su *Pictoricum aliquot celebrium Germaniae effigies*. El retrato de Vermeyen se define a partir de los dos tópicos que definieron su figura: la larga barba –de ahí su sobrenombre como *Barbalunga*– y su presencia en Túnez, reflejada en numerosas obras artísticas firmadas por él. Así, el creador aparece mientras toma nota de los hechos bélicos acaecidos, recortándose su figura ante un paisaje exótico con palmeras, combates y la ciudad de Túnez al fondo (Hieronymus Wierix según Jan Cornelisz Vermeyen: *Retrato de Jan Cornelisz Vermeyen*, 1572, xilografía, en Domenicus Lampsonius (Amberes, 1572): *Pictorium aliquot celebrium Germaniae effigies*; British Museum, Londres, inv. 1925,1117.135).



Fig.3.91. Hieronymus Wierix según Jan Cornelisz Vermeyen: *Retrato de Jan Cornelisz Vermeyen*, 1572, xilografía, en Domenicus Lampsonius (Amberes, 1572): *Pictorium aliquot celebrium Germaniae effigies*; British Museum, Londres, inv. 1925,1117.135.

355 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 383.

356 Cleland, *Grand Design*; Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 388.

357 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 409.

Tras una etapa formativa que se ha relacionado con los talleres de Jan Mabuse, Cornelis Willemsz o Jacob Cornelisz van Oostsanen, hacia 1527 Vermeyen consiguió entrar al servicio de Margarita de Austria en su corte de Malinas. Cuando ésta falleció mantuvo su cargo de pintor de cámara con María de Hungría (Jan Cornelisz Vermeyen y taller: *Retrato de María de Hungría*, c.1530, óleo sobre lienzo; paradero desconocido)³⁵⁸, trabajando igualmente para el Emperador³⁵⁹. Su actividad se centró fundamentalmente en retratar a los Habsburgo y los miembros de su entorno más cercano, de forma que se le atribuyen numerosas obras –junto a su obrador– como los retratos de Carlos V conservado en Bruselas (Jan Cornelisz Vermeyen y taller: *Retrato de Carlos V*, c.1530, óleo sobre tabla; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 8723) y Ámsterdam (Jan Cornelisz Vermeyen y taller: *Retrato de Carlos V*, c.1530, óleo sobre tabla; Rijksmuseum, Ámsterdam, inv. SK-A-164), u otro par de tablas dedicadas al César Carlos y su esposa de concepción semblante (Jan Cornelisz Vermeyen y taller: *Retratos de Carlos V e Isabel de Portugal*, c.1530, óleo sobre tabla; Colección particular)³⁶⁰. Muchos de estas pinturas se hicieron en el marco de la Dieta de Augsburgo de 1531, aunque también se desplazó a Innsbruck al año siguiente para efigiar a Fernando de Habsburgo y sus hijos (Jan Cornelisz Vermeyen y taller: *Retrato de Fernando de Habsburgo*, c.1530–1531, óleo sobre tabla; Niedersächsisches Landesmuseum, Hanover)³⁶¹.

El artista atendió por igual en sus óleos a otras destacadas figuras del círculo imperial, tales como Felipe de Guevara (Jan Cornelisz Vermeyen: *Retrato de Felipe de Guevara* c.1531, óleo sobre tabla; Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts), Francisco de los Cobos (Jan Cornelisz Vermeyen: *Retrato de Francisco de los Cobos*, c.1531, óleo sobre tabla; paradero desconocido)³⁶², Alfonso de Valdés (Jan Cornelisz Vermeyen: *Retrato de Alfonso de Valdés (¿)*, c.1531–1532, óleo sobre tabla; National Gallery, Londres, inv. NG 2607), Erard de la Marck (Jan Cornelisz Vermeyen: *Retrato de Erard de la Mark*, c.1528–1530, óleo sobre tabla; Rijksmuseum, Ámsterdam, inv. A4069) o Jean de Carondelet (Jan Cornelisz Vermeyen: *Retrato de Jean de Carondelet*, c.1530, óleo sobre tabla; Brooklyn Museum, Nueva York, inv. 47.76)³⁶³. Además, *Barbalunga* recogió en sus trabajos momentos destacados de la vida cortesana y política del momento, evidenciando con ello su capacidad para articular escenas complejas y narrativas; es el caso, por ejemplo, de sus composiciones acerca de la muerte de Margarita de Austria (Nicolas Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *La agonía de Margarita de Austria*, 1531, xilografía; British Museum, Londres, inv. Y,1.40; y Nicolas

358 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, A31.

359 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, 5–12.

360 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, A14a–b.

361 Cleland, *Grand Design*, 324.

362 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, A33.

363 Checa, *Tesoros de la Corona*, 160.

Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *La cama mortuoria de Margarita de Austria*, 1531, xilografía; British Museum, Londres, inv. Y,1.41) o del castigo de Gante tras su rebelión de 1539 (Jan Cornelisz Vermeyen: *El castigo de Gante*, c.1540, miniatura; Bibliothèque Royale, Bruselas)³⁶⁴.

A mediados de la década de 1530 entraba al servicio directo de Carlos V, de forma que lo acompañó a España en 1534 para seguirle al año siguiente al norte de África. En 1536 se integraba en el séquito imperial durante su periplo italiano, pasando de nuevo a la Península Ibérica donde permaneció entre 1537 y 1539. Su estancia en tierras mediterráneas y las notas y apuntes que tomaría marcaron completamente su actividad artística posterior. En 1536 iba a conseguir un privilegio imperial para imprimir escenas de la campaña tunecina en la que estuvo presente, renovándolo posteriormente en 1537 y 1542; dichos trabajos resultaron fundamentales para el diseño posterior de los cartones de la serie de colgaduras ricas. De igual modo, la huella de su aventura africana puede rastrearse en pinturas como *Cristo en las bodas de Caná* (c.1540–1541, óleo sobre tabla; Rijkmuseum, Amsterdam, inv. SK–A–4820) –de concepción muy similar a la estampa *Mulay Hassan y su corte comiendo* (Jan Cornelisz Vermeyen, c.1540, aguafuerte; Albertina, Viena, inv. 1949/466)–. El ejemplo más evidente es el conocido como *Tríptico Micault*, en cuya tabla central la escena representada –la resurrección de Lázaro– acontece en un espacio exótico con palmeras, edificios cupulados moriscos y los restos del acueducto de Túnez. En las alas laterales vemos los retratos de los donantes; a la izquierda Jean Micault y sus hijos se retratan ante las ruinas de Cartago, mientras que en la derecha Levinne van Welle y sus hijas lo hacen delante del acueducto de Segovia (Jan Cornelisz Vermeyen: *Tríptico Micault*, 1548, óleo sobre tablas; Musées Royaux des Beaux–Arts de Belgique, Bruselas, inv. 679–385). El British Museum, por su parte, conserva una acuarela atribuida al artista con dos galeras, posible boceto trazado en el marco de la acción bélica contra Barbarroja (Jan Cornelisz Vermeyen (?): *Dos galeras en acción* c.1550, dibujo y acuarela; British Museum, Londres, inv. SL, 5214.72).



Fig.3.92. Nicolas Hogenberg (estampado) y Jan Cornelisz Vermeyen (diseño): *La agonía de Margarita de Austria*, 1531, xilografía; British Museum, Londres, inv. Y,1.40.

³⁶⁴ Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, A75.

Durante sus años en territorio español también tomó apuntes de carácter topográfico –base para obras como una estampa donde reproduce el acueducto de Segovia, también presente en el citado *Tríptico Micault* (Jan Cornelisz Vermeyen: *El acueducto de Segovia*, 1534–1550, estampa; British Museum, Londres, inv. 1878, 1012.579)–, e igualmente sobre celebraciones y costumbres vernáculas. Destaca en este sentido un grabado donde describe visualmente una fiesta autóctona de gusto popular (Jan Cornelisz Vermeyen: *Fiesta española*, 1545, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1869,0612.376) y, sobre todo, sus composiciones de torneos y juegos de cañas. Ya hemos citado los dibujos de gran dinamismo conservados en el Louvre, a los que habría que sumar otras pinturas como las conservadas en las colecciones de Drayton House (Jan Cornelisz Vermeyen: *Juego de cañas*, 1539, óleo sobre tabla; Drayton House, Colección L.G. Stopford Sackville)³⁶⁵ o el palacio Saint Vaast (Jan Cornelisz Vermeyen (taller): *Juego de cañas*, c.1540–1545, óleo sobre tela; Palacio Saint Vaast, Arras)³⁶⁶. En ellas, los tipos orientalizantes y las posiciones de combate se acercan en gran medida a la definición visual de los combatientes musulmanes presentes en los paños.

Así pues, su vínculo con la Corte, el hecho de haber acompañado al Emperador a África y sus cualidades artísticas –especialmente en el campo de la representación espacial y etnográfica–, propiciaron que Vermeyen fuera el artista elegido para cristalizar formalmente el mayor proyecto artístico nunca ideado por los Habsburgo: los paños destinada a celebrar la *Jornada* de Túnez. De hecho, el mismo Carel van Mander resalta la importancia de su participación en este conjunto, incidiendo en los valores que propiciaron su elección. En su biografía explica cómo Carlos V

*Recurrió a él frecuentemente para dibujar sus guerras, obras según las cuales más tarde se ejecutaron bellas tapicerías. Hizo de esta manera muchas cosas del natural, entre ellas el Sitio y posición de Túnez, empleando en ello mucho arte e inteligencia, pues no era inhábil en geometría y otras partes de la ciencia*³⁶⁷.

Al artista flamenco, además, se le vincula con el diseño de otros importantes conjuntos textiles como el de *Vertumno y Pomona* –del que se conservan varias series (Jan Cornelisz Vermeyen o Pieter Coecke van Aelst (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido), c.1545–1550, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, PN16–18; y Kunsthistorisches Museum, Viena)³⁶⁸– o *Las fabulas de Ovidio*; este ciclo –más tardío– fue comprado en 1556 por Enrique de Guzmán a Pierre van der Walle por encargo de Felipe II, como equivalente tapicero de las *Poesías* tizianescas

365 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, A62.

366 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, A53.

367 Checa, *Tesoros de la Corona*, 160.

368 Checa, *Tesoros de la Corona*, 192.

pintadas entre 1553 y 1562 (Jan Cornelisz Vermeyen o Pieter Coecke van Aelst (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido), 1550–1555, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, PN19)³⁶⁹. Entre estos diseños de Vermeyen el más cercano a la serie tunecina fue, no obstante, el ciclo de diez colgaduras dedicadas a representar las acciones militares portuguesas en la India bajo la dirección de Joao de Castro, quien había formado parte del contingente luso que reforzó a las tropas carolinas en Túnez (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y taller bruselense (tejido): *La conquista de la India. Hechos de Joao de Castro* (c.1550, lana, seda e hilo metálico; Kunsthistorisches Museum, Viena). Su temática bélica contemporánea, así como el regusto exótico de figuras y escenario, nos permiten verlo como la consecuencia más lograda de los paños tunecinos dentro de los proyectos textiles ideados por el creador flamenco.



Fig.3.93. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y taller bruselense (tejido): *Entrada triunfal de Joao de Castro en Goa*, de la serie *La conquista de la India. Hechos de Joao de Castro* (c.1550, lana, seda e hilo metálico; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. TXXII 10).

Para la gestación del ciclo destinado a loar la gesta imperial en África Vermeyen contó, al parecer, con el apoyo de otros artistas. La colaboración más destacada fue sin duda la de Pieter Coecke van Aelst. Para entender la importancia de la sinergia entre ambos creadores hay que ir más allá de esta serie, entendiendo su papel en la década de 1540, cuando el patronazgo artístico del círculo carolino llega a su plenitud; y es que Pieter Coecke –series de *Los Siete Pecados Capitales*, *Historia de San Pablo*, *Historia*

³⁶⁹ Checa, *Tesoros de la Corona*, 215 y 219.

de Josué– y Vermeyen –*La conquista de Túnez, Vertumno y Pomona*– fueron, de hecho, los principales creadores dentro del género del tapiz al servicio de los Habsburgo. Su aportación se extiende, además, a valores formales, pues fueron los responsables de la imposición definitiva en el arte textil de los modelos clasicistas altorrenacentistas de origen italiano frente a la tradición decorativa medieval, proceso ya iniciado por Van Orley en conjuntos como el de *La batalla de Pavía*.

Pieter Coecke fue clave en este sentido al centrarse fundamentalmente en el diseño de cartones, introduciendo en ellos este nuevo lenguaje más acorde con el estilo grandioso, autoritario y clasicista elegido por los Austrias. El compromiso del artista con esta nueva visión se extiende no sólo a la práctica artística, sino también a la reflexión teórica, al traducir al francés y flamenco el cuarto libro de Vitruvio, que ilustró además para publicarlo en 1539; igualmente, y diez años más tarde, también se encargaría de la edición del tratado de Serlio. La importancia de su legado fue perfectamente entendida por Carel Van Mander, el pintor y biógrafo flamenco quien afirmó que de Coecke «procede la verdadera manera de construir y el estilo moderno»³⁷⁰. De todas formas, su papel en la gestación de los tapices de Túnez no está documentada explícitamente, pero se ha querido ver una referencia en una carta que María de Hungría remitió a su hermano, donde afirmaba que esperaba pocos retrasos en los plazos establecidos, ya que Vermeyen estaba siendo ayudado por otro artista³⁷¹. A nivel estilístico –y comparando formalmente estos cartones con otros realizados por Coecke– los expertos han podido identificar su mano en varios grupos de figuras, como algunas de las presentes en primer plano en los paños tercero, quinto, sexto y octavo. Cabe recordar, además, que el artista flamenco visitó personalmente Estambul, por lo que muchos vestidos, armas y personajes destilan evidentes paralelismos con los reproducidos en su ya citado *Ces Moeurs et fachons de faire de Turcz* (1553, xilografías; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK624)³⁷². El mismo creador se responsabilizó del diseño de otros paños adquiridos por los Habsburgo, con ejemplos del nivel de la serie de *Los Siete Pecados Capitales* (Pieter Coecke (diseño) y taller flamenco (tejido), c.1542–1544, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. PN 22); aunque ideados en la década de 1530, la Casa de Austria adquiriría una versión que lució en la Gran Sala del palacio de Binche en ocasión del *Felicísimo Viaje* del príncipe Felipe³⁷³. También resultan muy destacables las tapicerías de la *Historia de san Pablo* (Pieter Coecke (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido), c.1542–1544, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. PN 22), atesoradas igualmente en distintas copias por soberanos como Enrique VIII o Francisco I³⁷⁴.

370 Checa, *Tesoros de la Corona*, 153.

371 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, .352.

372 Cleland, *Grand Design*, 327.

373 Checa, *Tesoros de la Corona*, 187.

374 Checa, *Tesoros de la Corona*, 203.

Al parecer, también colaboró en el diseño del conjunto el italiano Giovanni Battista Lodi³⁷⁵. De origen cremonés, este creador pasó gran parte de su vida al servicio de los señores de Mantua, integrado dentro del círculo artístico de Giulio Romano. Durante la década de 1540 permaneció en Bruselas como enviado de Ferrante Gonzaga para gestionar diversos encargos artísticos, muchos de ellos vinculados precisamente con el arte de la tapicería. Se encargaba de esta forma de revisar el tejido de la serie del *Fructus Belli*, que se estaba tejiendo en el taller bruselense de Jehan Baudouyn, así como de tramitar la comisión de los tapices de los *Juegos de niños*, ambas según diseños de Giulio Romano. Fue en esta coyuntura cuando aportó sus conocimientos en la ideación de los paños de Túnez, cuyo gran formato y ambición hacían necesarias colaboraciones y opiniones expertas³⁷⁶.



Fig.3.94. Anónimo flamenco (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *Armas de Carlos V*, c.1540, lana, seda e hilo metálico; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. TXXXIII.

La mayor parte de estos espléndidos conjuntos fueron tejidos en el mismo taller, el de la familia bruselense Pannemaker, principal obrador textil en la ciudad a partir del segundo cuarto del siglo XVI. El patriarca de la familia, Pieter, trabajó al servicio de los Habsburgo en las décadas de 1510 y 1520 con encargos del nivel de los paños de la *Historia de David* para Maximiliano I o «*La Pasión cuadrada*», según diseños de Van Orley, para Margarita de Austria. Su hijo Willem de Pannemaker profundizó aún más su relación con el linaje imperial, responsabilizándose ya en 1541 de reparar los antiguos paños borgoñones –de gran relevancia para la estirpe–.

375 Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 385–394; González, «Pinturas tejidas», 39.

376 Concha Herrero y Nello Forti Grazzini, *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker* (Madrid: Museo del Prado, 2010), 12.

Entre 1540 y 1560 contó con la confianza plena de los Austrias y de Felipe II en particular, cristalizando esta relación en el tejido de importantísimos ciclos de distintas temáticas: moralizante –*Los Siete Pecados Capitales*–, religiosa –*Historia de Noé, Apocalipsis, Historia de san Pablo*– o mitológica –*Vertumno y Pomona; Fábulas de Ovidio*–³⁷⁷. Realizó igualmente series de alto valor dinástico y político, destacando junto al conjunto de *La conquista de Túnez* –del que tejió varias copias– la de las *Armas de Carlos V* conservada en Viena; en ella actualizaba el modelo *millefleurs* borgoñón de tradición medieval, generando un conjunto de fuerte eco emblemático al incorporar las armas imperiales con el águila bicéfala (Anónimo flamenco (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido), c.1540, lana, seda e hilo metálico; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. TXXXIII)³⁷⁸. Igualmente disfrutaron de la belleza y calidad de sus obras figuras del entorno habsbúrgico como Ferrante Gonzaga –*Juegos de niños*–, el cardenal Granvella –*Jardines y pérgolas*– o el Gran Duque de Alba; para éste último tejió importantes ciclos de temática militar, como una versión desaparecida de *La conquista de Túnez* o el de *La guerra de Alemania* sobre el que volveremos más adelante.

3.6.2. TAPICES Y CRÓNICAS: UN ENTRAMADO PERSUASIVO AL SERVICIO DE CARLOS V

Los tapices de *La conquista de Túnez* son indiscutiblemente uno de los artefactos culturales de mayor complejidad del Renacimiento, alcanzando un alto valor persuasivo al integrar imágenes narrativas con otras complementarias de valor simbólico y heráldico, además de textos de diferentes tipos. Se articulan como una grandiosa narración histórica construida a partir de los diferentes pasajes de la conquista norteafricana; de esta forma, las escenas trazan una crónica plástica, donde cada episodio se narra de forma presuntamente objetiva y creíble –que no forzosamente veraz–³⁷⁹. Siguiendo los modelos fijados por la nueva visión de la disciplina histórica fraguada durante el Humanismo –alejada de los métodos fabulosos y míticos anteriores–, el conjunto de paños define un relato icónico muy similar a las crónicas escritas impulsadas por los grandes poderes del momento. Así pues, las monumentales escenas prescinden de elementos de gusto anticuario y alegórico, incidiendo en cambio en el verismo topográfico y en la extrema atención a la recreación de armas, vestidos exóticos, embarcaciones o hitos geográficos y arquitectónicos. La sensación general de «verdad» que destilan las imágenes se refuerza, además, con cartelas explicativas que complementan mediante el texto la narración visual. Para poder entender en toda su complejidad este conjunto de paños

377 Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 279.

378 Monica Kurzel– Runtscheiner, ed. *Habsburg Splendor: Masterpieces from Vienna's Imperial Collections at the Kunsthistorisches Museum* (Houston: Museum of Fine Arts, 2015), 94–95.

379 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 232–234; De Bunes, «Vermeyen y los tapices», 254.

resulta vital, pues, fijar nuestra atención en la importante producción literaria en forma de relatos, relaciones y crónicas escritas de forma paralela al tejido de los paños. Tapices y crónicas, imagen y texto, se funden en un entramado icónico-textual con un objetivo claro: la exaltación como héroe bélico y paladín de la Cristiandad de un Carlos V triunfante.

3.6.2.1. CRÓNICAS, RELACIONES Y FUENTES LITERARIAS

El carácter narrativo de estos tapices, definidos como «crónicas tejidas» por José Luís González³⁸⁰, posibilita establecer convergencias con los relatos escritos tras la campaña, conformando ambos medios un conjunto reivindicativo del papel hegemónico de Carlos V. La aparición de este amplio número de crónicas debe enmarcarse en el desarrollo de la Historia oficial durante la Edad Moderna, disciplina legitimada por su origen clásico que ofrecía, además, la posibilidad de dotarse con valores moralizantes; en este sentido resultaban útiles como guía o «espejo de príncipes» y gobernantes. Evidentemente, su auge también se justifica por el uso intencionado y legitimador que se le dio por parte de los poderes crecientemente autoritarios del momento; como afirma Kagan, su impulso oficial se debe a la política de prestigio de las cortes, interesadas en una «Historia militante» capaz de generar los máximos consensos posibles en favor de aquel que detentase el trono³⁸¹. Así pues, el papel de los cronistas no debe entenderse como el de un historiador académico en el sentido actual, sino como el de un burócrata, un «artesano de la gloria» cuya principal labor era articular un sistema mítico de referencias capaz de definir finalmente una «verdad oficial»; en el caso de Carlos V una imagen literaria –y también plástica– no necesariamente coincidente con la del soberano Habsburgo estrictamente «histórico»³⁸².

Aunque partiese de modelos medievales, fue en gran medida Carlos V quien creó el cargo de cronista oficial, generalmente detentado por intelectuales de confianza, capaces de fijar un relato coherente –a la par que tendencioso– en beneficio del interés imperial. No obstante, y en opinión de García Fuentes, Carlos V fue desafortunado en cronistas: es difícil sistematizar quienes desempeñaron dicho cargo en realidad, y entre ellos sólo Alonso de Santa Cruz fue realmente capaz de escribir una biografía completa –no publicada en su momento–, ya que la de Fray Prudencio de Sandoval es cronológicamente muy posterior³⁸³. Ricardo García Cárcel va más allá, e incluso justifica como una de las razones para la «Leyenda Negra» el fracaso imperial por consolidar un discurso legitimador³⁸⁴.

380 González, «Pinturas tejidas».

381 Kagan, *Los Cronistas*.

382 Saen, *La imagen literaria*.

383 José María García, «Bernabé de Busto, cronista del Emperador», en Sánchez-Montes y Castellano, *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, 177–194.

384 Ricardo García, «Los cronistas de Carlos V y la imagen del poder», *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di*

Entre los distintos episodios bélicos protagonizado por Carlos V, la conquista de Túnez fue probablemente el que se reflejó en un mayor número de textos, muchos de ellos publicadas por Voigt aún en el siglo XIX³⁸⁵. Cabe destacar los escritos –autónomos o incluidos en obras mayores– del Licenciado Arcos, Alonso de Sanabria, León el Africano, Mármol Carvajal, Pedro Girón, Luís de Ávila, Juan Antonio de Vera y Zúñiga, Francisco de Ferrera, Martínez Montaner, Pedro Mexía, Pedro de Salazar o Calvete de la Estrella, además de otros relatos anónimos. También aparecieron numerosas relaciones más breves, como la de Diego Hurtado de Mendoza, pudiendo sumar otras recopilaciones y publicaciones en francés, alemán y otros idiomas: es el caso de los escritos de Etrobius, Bellerus, el Caballero d'Herbays, Paradin, Montouché, etcétera³⁸⁶.

Evidentemente no todas estas crónicas tuvieron la misma difusión y éxito –y, quizá, influencia sobre la concepción de los paños tunecinos–, pudiendo destacar así como de mayor relevancia las de Alonso de Santa Cruz, Antoine Perrenin, Juan Ginés de Sepúlveda, Francisco López de Gómara o Gonzalo de Illescas. Algunas de las más valoradas por los historiadores no han tenido cabida en este trabajo, ya que es difícil suponer que tuvieran influencia sobre los tapices. La de Pedro Mexía, por ejemplo, finaliza en 1530, cinco años antes de la *Jornada* de Túnez. Caso radicalmente contrario es el de un referente constante en todos los estudios carolinos, fray Prudencio de Sandoval, quien vivió entre 1553 y 1620. Evidentemente su crónica es muy posterior a la realización de los paños –tejidos entre 1549 y 1554–, por lo que su influencia es inviable.

Por lo que respecta a Paolo Giovio, su situación es distinta; el humanista intentó –gracias a su prestigio y amistad con el Marques del Vasto– conseguir el cargo de cronista cesáreo, pero su hiperbólico trabajo no fue del gusto del Emperador, quien mandó a Van Mâle y Luís de Ávila que lo corrigiesen. Además, su posicionamiento pro-italiano tampoco gustó en la Corte, siendo contestado por Gómara y en el *Antijovio* de Jiménez de Quesada³⁸⁷. Es difícil, por tanto, que su versión de los hechos sirviese de inspiración directa para el diseño de los paños tunecinos.

En cuanto a los Guevara, la mayor parte de los historiadores coinciden en señalar su presencia en la guerra contra Barbarroja en condición de cronistas reales. En la práctica, no obstante, este hecho no fraguó en la redacción de un texto específico, capaz de determinar las colgaduras ricas. Felipe afirma en su tratado de pintura que fue testigo de la conquista africana al narrar su estancia en Sicilia –«en Palermo en una iglesia del Castillo Viejo, llamado San Pedro el Viejo, lo cual yo miré con gran

Carlo V, ed. Bruno Anatra *et alii*. (Roma: Carocci Editore, 2001), 39–49.

385 Voigt, *Die Geschichtschreibung*.

386 González, «Pinturas tejidas»; Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*.

387 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*; Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*.

atención el año de treinta y cinco, viniendo de la *Jornada* de Túnez»³⁸⁸; aunque no dejó una relación escrita, no podemos descartar su influencia sobre los paños dado su conocido interés tanto por este género como por la pintura flamenca, de la que era gran coleccionista. Antonio, por su parte, participó como administrador del Hospital de Campaña. Tampoco dejó un relato específico, aunque podemos rastrear distintas referencias en sus epístolas familiares y en su tratado *Libro de los inventores del arte de marear* (Valladolid, 1539).



Fig.3.95. Jan Cornelisz Vermeyen: *La toma de La Goleta*, 1546–1550, cartón para tapiz; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 2043 (detalle).

También es bastante conocida hoy la crónica debida a la pluma de Martín García de Cereceda³⁸⁹. Fue un arcabucero español que tomó parte en gran parte de las batallas narradas por él mismo, incluyendo la *Jornada* de Túnez. El relato llega hasta 1545, fecha por tanto anterior a la realización de la serie. En la práctica –y aunque resulte interesante por la condición de su autor– es prácticamente imposible que tenga ningún vínculo con los tapices, dada la baja condición de su escritor y

388 Vázquez, «Los Guevara».

389 Cereceda, *Tratado de las campañas*.

limitada difusión en el momento³⁹⁰. Condición similar a la de este último es la del lansquenete Niklaus Guldin, muy interesante al narrar los hechos desde la óptica de un soldado raso, proveniente de un lugar tan radicalmente distinto al escenario africano como Alemania.

Por lo que respecta a aquellos relatos que sí que tuvieron influencia en mayor o menor medida sobre los tapices y sus cartelas, la mayor parte de historiadores consideran que el más relevante fue el de Alonso de Santa Cruz, idea compartida también aquí³⁹¹. Checa y González refieren incluso a su presencia en los arenales tunecinos, junto a otros cronistas y artistas como Guevara o Vermeyen. Cosmógrafo de la Casa de Contratación, a partir de 1537 iba a establecer una relación muy fluida con Carlos V; en las largas tardes de 1537 a 1539 Santa Cruz acompañó en Valladolid al Emperador –convaleciente de gota– hablando de astronomía, historia, geografía, componiendo relojes...La satisfacción del monarca con su compañía propició que se convirtiera en hombre de confianza, nombrándolo Caballero de la Casa Real y Cosmógrafo Mayor. Los últimos años de la década de 1540 e inicios de 1550 –en paralelo, precisamente, con el gran proyecto de los tapices tunecinos– fue uno de los momentos de mayor relación entre ellos. Conocemos la existencia de numerosos encargos además de una intensa relación epistolar, ya que Carlos V entre 1553 y 1554 estaba en Flandes, donde siguió con atención el tejido de los tapices. Así, Santa Cruz se vio forzado a rechazar la invitación a participar como jurado en un examen para pilotos por «estar muy ocupado en hacer ciertas obras que Su Majestad le ha mandado»; incluso en una de sus referidas misivas, fechada entre 1551 y 1553, repasa algunos de estos trabajos: cartas, mapas, una traducción de Aristóteles, la *Crónica de los Reyes Católicos* o la del mismo César Habsburgo³⁹².

Ciertamente, como veremos, un análisis en profundidad es capaz de mostrar las vinculaciones entre los tapices, sus cartelas y dicha *Crónica del Emperador Carlos V*. En la práctica, no obstante, no existe documentación que lo pruebe, por lo que es difícil determinar la forma específica en que fraguó dicho vínculo; es posible que se aprovechara el texto manuscrito tal cual, quizá mediante instrucciones para los diseños remitidas por el cosmógrafo en alguna de sus cartas, o cualquier otra posibilidad viable. Lo que sí es evidente es que algunas de las cartelas son transcripciones literales de sus escritos, incluso momentos protagonistas en los tapices –como la gran parada en Barcelona del segundo paño– sólo ocupan un lugar significativo entre los cronistas para Santa Cruz. Además, el protagonismo de personajes como el Marqués de Mondéjar es difícilmente separable de la relación de

390 Villar, *Mapas, planos y fortificaciones*.

391 González, «Historias tejidas»; Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*; De Bunes, «Vermeyen y los tapices» y «Las empresas africanas»; Checa, *Tesoros de la Corona* y «The language of triumph».

392 Ángel Arribas, «Unas cartas de Alonso de Santa Cruz», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y la Ciencia*, n. 26–27 (1974–1975): 257–266; Juan de Mata, ed., *Alonso de Santa Cruz. Crónica de los Reyes Católicos* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano–americanos de Sevilla, 1951); Esteban, «El Emperador y la astronomía».

amistad que éste mantenía con el cronista. Más allá de estos vínculos claros, la forma de representación general de los tapices, con su obsesiva atención geográfica —en la que se llegan a incluir cartelas de orientación—, así como el funcionamiento sincrónico icónico–literario, responde a planteamientos muy similares a los que expresa Santa Cruz en un memorial remitido a Carlos V el 28 de febrero de 1557. En él propone hacer una Historia de las Indias «agñediendo en el libro la pintura de las provincias que allí se hallasen y escribiesen, a manera de las tablas de Ptolomeo; lo cual no es pequeño provecho para la perpetuación y buena memoria de la persona de Vuestra Alteza»³⁹³. De esta forma, tanto este relato como los tapices parecen responder a una ideología de la representación común, basada en la unión de geografía e historia, texto e imagen, justificada en modelos clásicos y destinada a perpetuar la memoria del Emperador.

Probablemente Vermeyen y los responsables de aprobar los diseños de los tapices consultaron otras narraciones de gran difusión y prestigio en la época. En este sentido es necesario referir a la relación de Antoine Perrenin. Ya hemos hablado aquí de su papel como secretario imperial y responsable con sus cartas de componer el «relato» de la *Empresa* tunecina; con plena seguridad el artista flamenco y sus colaboradores conocían esta fuente de valor oficial que, muy probablemente, les iba a ayudar en su trabajo³⁹⁴.

Podría ser otro ejemplo de estos exitosos textos la narración debida a Juan Ginés de Sepúlveda, religioso cordobés de formación italiana y autor de un importante número de obras de elevado carácter culto. Tras un distanciamiento inicial respecto a la Corte consiguió de nuevo su favor gracias a textos laudatorios como *Cohortatio ad Carolum* (1530), donde defiende la política imperial antiturca tras el asedio de Viena de 1529; o *Democrates*, diálogo dedicado al Duque de Alba en el que rechazaba el pacifismo erasmista para posicionarse a favor de la «guerra santa» frente al Islam. Dicha obra se publicó en 1535, en paralelo a la *Jornada* de Túnez, a la que dedicó la narración *De bello Africo*. El valor de estas obras propició que en 1536 le nombraran cronista oficial, retornando a España. Fue maestro de Felipe II y, ya en 1557, estuvo con el Emperador en Yuste, evidenciando con ello la confianza personal existente³⁹⁵. Su papel en el proyecto de los tapices no es demostrable, pero algunos elementos —como la presencia de población autóctona con ramas de olivo en el campamento imperial del tapiz doce— sólo aparecen en la crónica de Sepúlveda. A pesar de no estar impresa, en el momento de realización de los paños podrían circular versiones manuscritas, quizá conocidas por los ideólogos del ciclo textil dado el prestigio del religioso y cronista cordobés.

393 De Mata, *Alonso de Santa Cruz*.

394 Perrenin, *Goleta de la ciudad*.

395 José Costas, «El manuscrito Granatensis de *De bello Africo* de Juan Ginés de Sepúlveda», *Epos*, vol. VIII (1992): 77–110; Elena Rodríguez, «Un historiador renacentista: J.G. de Sepúlveda», *Estudios de Filología Latina*, n.2 (1982): 169–176.



Fig.3.96. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Jodocus de Vos (tejido): *Marcha hacia el campamento de Rada*, 1712–1721, lana, seda e hilo metálico; Viena, Kunsthistorisches Museum, Inv. T X/7 (detalle).

También es importante conocer la relación redactada por el clérigo Francisco López de Gómara. Tras formarse en Alcalá, iba residir en Italia participando en el desastre de Argel, además de acompañar a Cortés en su aventura como capellán y cronista. Su escrito *Guerras del Mar del Emperador Carlos V*, redescubierto y publicado por Miguel Ángel De Bunes y Nora Edith Jiménez³⁹⁶, conforma un recorrido por todas las acciones militares emprendidas por el líder de la Casa de Austria en el Mediterráneo. Su redacción probablemente data de la segunda mitad de la década de 1550, pues la copia del original conservada es de 1560; además, en ella se hace una interesante referencia a los tapices, finalizados en 1554: «Había echado una gloriosa jornada en Túnez de la cual, preciándose mucho, hizo hacer después en Flandes una rica y hermosa tapicería de oro y plata y seda que costó 18 ducados el ana»³⁹⁷. Este texto probablemente le sirvió, por otro lado, como base para otros trabajos suyos como *La crónica de los Barbarroja* y los *Anales de Carlos V*, una colección bastante inconexa de noticias organizadas anualmente. Su estilo y contenidos también se pueden rastrear en el posterior texto de Sandoval, conocedor del texto; no obstante, y dada su cronología, resulta imposible que estos escritos fuesen motivo de inspiración para Vermeyen.

Otra relación considerada por los historiadores es la breve *Jornada de Carlos V a Túnez*, debida al también religioso Gonzalo de Illescas³⁹⁸. En 1553 empezó a redactar

396 López de Gómara, *Las guerras del mar*.

397 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 181.

398 Illescas, *Jornada de Carlos V*.

su *Historia Pontifical y Católica*, de la que formaba parte esta relación de la campaña; concretamente se ubica en la segunda parte, publicada en 1573, al inicio del capítulo XXVII del libro VI. A pesar de ser incluida en el «Índice de Libros Prohibidos», la obra contó con gran difusión, por lo que probablemente su visión de la victoria imperial fue bastante conocida en la época, aunque no influyese directamente en la realización de los tapices por razones cronológicas.

3.6.2.2. LA DEFINICIÓN DEL LENGUAJE VISUAL DE LOS PAÑOS

Como ya hemos visto, desde el primer momento el entorno de Carlos V estuvo muy atento en controlar la producción literaria y visual derivada de la victoria tunecina, buscando con ello construir una «verdad» histórica tamizada por los intereses de la Corte imperial. La serie de tapices representa la concreción más lograda de este proyecto al definir una exposición icónica capaz de transformar la realidad histórica en un mito positivo que evidenciara de forma incontestable el poder de los Austrias y de su principal cabeza –el emperador Carlos V– en su gesta más destacada³⁹⁹.

Existe el consenso entre los historiadores en que los ideólogos del ciclo textil tuvieron la firme voluntad de construir una representación creíble, similar a una «crónica tejida realista» y aséptica de los acontecimientos de la campaña⁴⁰⁰. De hecho, en el primer tapiz –como veremos– aparece autorretratado el mismo Vermeyen con un compás y sosteniendo una cartela, en la que declara su compromiso con la realidad de los hechos y el espacio por encima de los valores estéticos. Esta semántica realista se consigue a través de la hábil combinación de diferentes instrumentos visuales y escritos, todos ellos encaminados a convencer al espectador de estar ante la exposición veraz de los hechos de la *Empresa*, usando para ello el modelo narrativo propio de la crónica histórica –tan prestigiosa en el Renacimiento–. Para conseguir este presunto realismo resulta fundamental el tratamiento otorgado a la representación del espacio geográfico, de elevado rigor topográfico. *Barbalunga* ya había demostrado con creces sus habilidades en este sentido en obras anteriores, pero aquí pudo desplegar al máximo sus capacidades en la recreación verista y cartográfica del medio físico. El flamenco fue capaz de combinar la representación perspectiva de grandes vistas panorámicas con altos horizontes –formato llevado al máximo en la gran visión de la ciudad de Túnez, de más de dieciséis metros, que resulta de unir los paños noveno y décimo– con un atento detallismo en la concreción de los componentes geológicos, vegetación, ruinas y lugares de asentamiento humano, etcétera. El resultado fue la configuración de un medio espacial lo suficientemente distanciado y objetivo como para hacerlo perfectamente creíble.

399 Porras, «Crónicas tejidas», 190.

400 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 232–234; *Tesoros de la Corona*, 163–166; «The language of triumph», 20–26; De Bunes, «Vermeyen y los tapices» y «Las empresas africanas»; De Bunes y Falomir, «Carlos V, Vermeyen», 244–246; González, «Pinturas tejidas», 40; Porras, «Crónicas tejidas», 189.

También sería básico en esta búsqueda de una representación asumible por el espectador, la atención casi antropológica dedicada a las figuras. Vermeyen estuvo presente en la *Jornada* de Túnez, de forma que aquello que pudo observar y las notas que tomó le resultaron fundamentales para recrear con gran rigor los uniformes, insignias, estandartes, armamento y diversidad de las tropas. La misma atención se presta a las técnicas de lucha y a las maniobras y disposición de los contingentes, captando la diversidad y poderío de los distintos ejércitos presentes en los arenales tunecinos. Los grandes protagonistas de los tapices son los soldados comunes, pero el artista también tuvo la habilidad de retratar a las personalidades más destacadas allí presentes, desde el mismo Carlos V a grandes generales como el Duque de Alba, el Marqués de Mondéjar o Andrea Doria; igualmente, también sumó a algunos de los intelectuales que actuaron como testigos, incluyéndose a él mismo en este selecto grupo de retratados.

El realismo logrado mediante la recreación atenta de los combatientes y la efigie de sus principales líderes se refuerza, por otro lado, gracias a la renuncia a cualquier elemento de carácter alegórico o anticuario en su representación. Los evidentes paralelismos de la conquista imperial con las gestas romanas y de los caballeros cruzados fueron aprovechados en muchas recreaciones plásticas y celebrativas de la campaña, pero no aquí. Vermeyen y los ideólogos de la serie renunciaron a cualquier forma de lenguaje alegórico, incidiendo en los aspectos estrictamente contemporáneos y creíbles de los hechos descritos; incluso las necesarias referencias a los restos arqueológicos existentes en la zona son tratados en los tapices más en función de su valor como hitos topográficos que desde un afán erudito.

Pero este realismo no se consigue únicamente a través de la representación ajustada del medio y los protagonistas, sino fundamentalmente a su articulación en un relato visual perfectamente verosímil y coincidente en gran medida con las contemporáneas crónicas escritas. Las distintas escenas componen una narración ordenada y creíble, sin esconder incluso aquellos momentos de mayor apuro o crueldad por parte del bando vencedor, evitando cualquier filtro fabuloso o mitológico. La victoria militar es relatada plásticamente a partir de los modelos narrativos experimentados a nivel textual en las relaciones y, visualmente, en conjuntos anteriores como los tapices de la *Batalla de Pavía*. Así pues, el conjunto se declina siguiendo un criterio cronológico y narrativo, a partir de una introducción donde se narran los preparativos de la campaña: a esta función se destinan los dos primeros paños, que definen el marco espacial y la concentración de tropas. A continuación –y manteniendo el sistema propio de un relato– se expondría el «nudo» o principales acciones, incidiendo en los dos capítulos o fases centrales, es decir, las operaciones en torno a La Goleta y la conquista de Túnez. Los últimos tapices actuarían como conclusión, evidenciando el éxito de la intervención armada a través del victorioso retorno al campamento imperial, la firma de las capitulaciones con Mulay Hassan y la partida de la flota. Este relato cuenta también con el refuerzo y el valor clarificador de las numerosas cartelas presentes, tanto las de carácter explicativo –en la parte superior en

castellano; en latín las inferiores— como otras de menor tamaño, incluidas en las cenefas laterales y que actúan como orientación topográfica. El resultado es la integración plena de texto e imagen en un conjunto encaminado a componer una relación visual de la campaña asumible, no sólo como hecho real por parte del espectador, sino al nivel de una verdad incuestionable.

Debemos tener presente, no obstante, que la elección de este sistema representativo no significa que los paños de Túnez deban ser entendidos como la traslación directa y objetiva de la veracidad de los hechos, en el sentido de una crónica periodística actual —si es que estas lo son—. En la práctica la realidad es más compleja, ya que la articulación visual de las escenas responde a los clichés representativos del poder y la guerra que venían fraguándose desde las décadas anteriores, desplegados aquí con toda su potencialidad. Como ya hemos visto, el conjunto responde a los intereses persuasivos de la Corte imperial, buscando una presunta apariencia aséptica que mostrara la realidad del triunfo como algo inevitable e indiscutible. La apuesta por este lenguaje verista sería, por tanto, una elección voluntaria, trasladable a otros encargos oficiales de la década de 1540. Ya hemos visto como en este momento desde la Corte se impulsó definitivamente un programa artístico coherente alrededor de la figura del Emperador —con ejemplos como los cuadros de Tiziano—, en el que los lenguajes alegóricos fueron rechazados en beneficio de una forma de representación verista; dicho formato visual se apoyaría en la monumentalidad y gravedad clásicas como vía para desarrollar una visión autoritaria y distanciada del incontestable poder cesáreo.

Los paños tunecinos son ejemplo evidente de esta concepción de la imagen, cuya apariencia objetiva esconde una voluntad tendenciosa dirigida a fijar un relato favorable a los intereses de la Casa de Austria y su líder. El ejemplo más claro de esta intencionalidad es la presencia reiterada de Carlos V en todos los paños; ausente en otros acontecimientos bélicos anteriores tan importantes como Pavía o el asedio turco sobre Viena, ahora se buscaría remarcar su presencia en primera línea de



Fig.3.97. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): «El mapa» o Vista cartográfica, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv.–Nr. A230–6289, S.13/1 (detalle).

combate, como paladín incuestionable de la Cristiandad. Para ello se utilizaron distintas estrategias visivas, que oscilaron entre su figuración literal según el formato del retrato al recurso al lenguaje heráldico y simbólico. A diferencia de algunos relatos escritos, Carlos V no aparece como un héroe caballeresco y providencial, combatiendo en primera línea y aplastando enemigos; la forma más frecuente es su representación en segundo plano y pequeño tamaño, pero de forma que él pivota toda la composición. Aparece, pues, como el centro de una abrumadora maquinaria bélica, formada por contingentes heterogéneos de diferentes procedencias; su único elemento de cohesión sería el mismo Carlos V, el César elegido por la Divina Providencia para unir legítimamente a todas las naciones de Occidente frente a los enemigos de la fe. Así, el soberano Habsburgo se representa desplegando todas las virtudes propias de un gran príncipe del Renacimiento: como gran héroe militar, pasando con orgullo revista a sus hombres –tapiz segundo– y en combate a la cabeza de sus ejércitos –paños sexto y noveno–; como soberano magnánimo con los vencidos –tapiz decimoprimer–; o como el estadista que firma tratados internacionales –último paño–. El monarca se hace omnipresente en la serie, además, a través de la introducción sistemática de sus emblemas personales y símbolos heráldicos. De esta forma podemos ver en las cenefas el águila bicéfala y las armas imperiales, el *motto* de las columnas hercúleas con el lema *Plus Ultra*, la cruz de san Andrés o el eslabón y el pedernal –propios de la orden del Toisón de Oro–. Los mismos símbolos pueden rastrearse en las escenas centrales de los paños en velas, estandartes, armas, pendones, etcétera; podemos afirmar, pues, que las referencias al César Carlos es un valor constante y ubicuo en todo el conjunto textil.



Fig.3.98. Jan Cornelisz Vermeyen: *Búsqueda de alimentos para los animales*, 1546–1550, cartón para tapiz; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 2042 (detalle).

La idea de un gobernante incuestionable se consigue –junto a estas referencias constantes al monarca Habsburgo– a través del uso de un prestigioso lenguaje representativo de raíz clasicista, el elegido por la Corte como el más adecuado para mostrar la gravedad y distante poder de un Emperador cuya ascendencia sobre la Europa del momento no podía ser discutida. La idea de mostrar al soberano como un legítimo heredero de los césares clásicos recorre toda la producción visual y literaria derivada de la gesta tunecina; por ejemplo, el mismo Pedro Girón describe de forma hiperbólica a un Carlos V «tan sabio y diligente en la guerra que ni Cipión ni Aníbal le hazen ventaja»⁴⁰¹. Diez años más tarde de la campaña contra Barbarroja, y tras imponerse a los protestantes en Mühlberg, esta concepción cesárea y clasicista del poder y la imagen imperial llegaba a su plenitud. En la serie de tapices este vínculo con el arte clásico puede rastrearse a nivel puntual en la representación estilizada de algunas figuras cuya apariencia establece paralelismos evidentes con ejemplos de la estatuaria clásica, como bien ha identificado Checa; así, en el paño once, por ejemplo, el cautivo apesumbrado y elegantemente vestido en azul y blanco recuerda a los «prisioneros» del romano Arco de Constantino. Igualmente se han querido ver al arquero musulmán presente en la esquina inferior del séptimo tapiz como una referencia visual al *Gladiador Borghese* del Louvre, aunque éste no fue descubierto hasta principios del siglo XVII⁴⁰².



Fig.3.99. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Jodocus de Vos (tejido): *Marcha hacia el campamento de Rada*, 1712–1721, lana, seda e hilo metálico; Viena, Kunsthistorisches Museum, Inv. T XI/7 (detalle).

401 Checa, *Tesoros de la Corona*, 162.

402 Checa, «Imágenes de otros mundos», 42–43.

Pero cuando aquí referimos a una concepción classicista de los tapices queremos ir más allá de esta simple referencia a citas anticuarias; en nuestra opinión todo el conjunto destila un concepto de la imagen de raíz clásica, pero entendible desde una perspectiva moderna, e identificada con la contemporaneidad del momento en que fueron tejidos. La voluntad por crear un relato creíble y carente de elementos alegóricos no representa –ni mucho menos– un rechazo de la Antigüedad, sino la comprensión profunda de sus principios y valores estético-ideológicos. Esta valoración del mundo antiguo sería capaz de concretizarse, en el momento de articular todo el conjunto de imágenes vinculado a la *Jornada* de Túnez, a partir de distintos registros formales y expresivos en función del público al que iban dirigidas. La simple disposición de columnas partidas, personificaciones de los ríos o soldados «a la romana» no sería más que una aproximación superficial al Mundo Clásico, válida –no obstante– para su uso en las grandes entradas triunfales italianas de 1535–1536, destinadas a un abanico de espectadores muy amplio. La concepción de las colgaduras ricas es distinta a la de estas entradas: su uso limitado a ceremoniales de Corte hizo que estuvieran expuestos a un público limitado, elitista y, en muchos casos, de gran nivel intelectual. Debemos tener presente, además, que tanto el creador de los diseños –Vermeyen– como los Habsburgo –mecenas del proyecto–, provenían de un ambiente cultural nórdico, en el que el seguidismo vacío y puramente formal de las formas anticuarias no se impuso sin discusión. Las propuestas de un pensador tan influyente en la corte carolina como Erasmo de Rotterdam así lo reflejan en textos como su *Ciceronianus* de 1528; sátira de los vicios literarios del ambiente romano, en él critica al lenguaje pomposo de aquellos a quienes nombra «ciceronianos». Parte de este ideario literario es exportable a su visión general del arte: la burda copia de los antiguos es una mascarada, «Roma ya no existe, no tiene sino ruinas y escombros, huellas, vestigios de su desgracia antigua [...] ¿Quiénes son esas gentes que siguen soñando con la vieja Roma dueña del mundo y con su pueblo vestido de toga?»⁴⁰³.

Vermeyen y los ideólogos de los tapices huyeron de este tipo de elementos más evidentes, pero sí que configuraron una serie de imágenes claramente vinculadas con el ideario intelectual clásico. El carácter verista de las escenas entronca con la tradición romana de representar hechos históricos contemporáneos destinados a exaltar públicamente la gloria del soberano, como los relieves del arco de Tito o la Columna Trajana. La voluntad narrativa y realista, de crónica, tiene mucho que ver con la recuperación de la Historia como disciplina de conocimiento rigurosa, cuyas bases las habían establecido Tucídides o Tito Livio. Tras el rigor espacial y la narración casi cruenta de los hechos se vislumbran, así, los escritos de los grandes referentes de los príncipes renacentistas y, por supuesto, de Carlos V, tales como Julio César, de forma que era a través de esta concepción del relato literario y visual como realmente el mundo clásico se recuperaba en toda su plenitud.

403 Erasmo de Rotterdam, *El ciceroniano* (Madrid: Akal, 2009).

A estos valores –realistas y clásicos– habría que sumar, además, otros *topos* visuales que venían apareciendo desde las décadas anteriores en las distintas representaciones de temática bélica y, especialmente, en aquellas en que aparecía el enemigo como un «otro» cultural y religioso. La fluctuación que hemos visto en la representación del Turco, oscilante entre el terror absoluto como enemigo infernal y la fascinación exótica, se vislumbra de nuevo aquí. Las formas de combate y las armas y vestuarios aparecen atentamente recreados con precisión realista, según podemos ver si los comparamos con las piezas conservadas en instituciones como el vienés Kunsthistorisches Museum. Pero una observación atenta nos permite apreciar como, en muchas de las acciones protagonizadas por los musulmanes, se les muestra como paradigma de la maldad y la traición frente a la *virtus* imperial.



Fig.3.100. Jan Cornelisz Vermeyen: *Búsqueda de alimentos para los animales*, 1546–1550, cartón para tapiz; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 2042 (detalle).

El carácter cruel y bárbaro del enemigo se evidencia de forma clara en los paños cuarto, sexto y octavo, donde aparece la práctica de atesorar las cabezas de los caídos como trofeos. La representación de este hecho no es una simple referencia antropológica a los usos bélicos propios de la población norteafricana, puesto que desde la Antigüedad el ritual de cortar la cabeza era visto como una costumbre bárbara, representada ya en la Columna Trajana como práctica de los tracios. Igualmente, el ataque sorpresa contra las columnas imperiales que llevó a la Batalla de los Pozos puede ser leído como un ejemplo de la naturaleza traicionera y astuta del enemigo, quien tiende cobardemente celadas en vez de afrontar el honroso combate a campo abierto. Por otro lado, la configuración visual de los combatientes islámicos denota, por su parte, la fascinación orientalizante propia del momento que, además, tanto marcó personalmente a Vermeyen y Coecke –fruto de sus estancias respectivas en Túnez y Estambul–. El resultado es, en muchos casos, la gestación de una imagen pintoresca y muy atenta a la recreación de los lujosos textiles, ricas joyas y armas. Las actitudes y posturas de los combatientes también aparecen en ocasiones fuertemente estilizadas, derivando probablemente no tanto de lo observado por Vermeyen en los combates africanos como en los ritualizados torneos y juegos de cañas «a la morisca» con que se deleitó en España.

Existen diversas razones artístico–políticas que explican la apuesta cortesana por dicho estilo narrativo para esta serie textil y –en general– para todos los grandes proyectos carolinos de la década de 1540. Desde el punto de vista de las artes, debemos tener presente que la reflexión renacentista acerca de la plástica seguía aún muy ligada conceptualmente a la teoría literaria grecorromana. De esta manera, y atendiendo al concepto de *decorum* planteado por Aristóteles o Cicerón, el *stilus gravis* sería el más adecuado para una temática como la guerra; de alto valor ejemplarizante, se vinculaba a las gestas de los grandes hombres y héroes que habrían trazado el devenir humano. Este modelo teórico alcanzaba su despliegue más eficaz en la fórmula de la narrativa histórica, tan importante en el mundo greco–romano y recuperado ahora por los humanistas; iguiendo a Luciano de Samósata en su *Historia verdadera* o en el texto epistolar *Cómo debe escribirse la Historia*, este género culto debía reflejarse en un relato verosímil y atento al desarrollo real de los acontecimientos, equilibrando la verosimilitud con los principios narrativos propios de la literatura⁴⁰⁴. Así pues, y atendiendo a estos principios, no resulta extraño que se apostara por una concepción realista y narrativa para el diseño de los tapices, e igualmente resulta fácilmente entendible la elección para diseñarlos de los artistas Vermeyen y Coecke –expertos en representación cartográfica y conocedores en primera persona del mundo islámico– y del cosmógrafo Alonso de Santa Cruz.

La dinámica interna de la Casa de Austria también favorecía su apuesta por adoptar este lenguaje visual. Fueron fundamentales para ello –como ya hemos

404 Auwera, «La guerra y su representación», 44–49; Checa, «The language of triumph», 28.

referido— María de Hungría y el cardenal Granvella. Como grandes mecenas pronto entendieron la necesidad de auspiciar desde el entorno cesáreo un programa artístico coherente y laudatorio en favor de Carlos V, basado en los principios de autoridad clásica y grave distancia. El mismo soberano se había criado en un ambiente plástico de tradición nórdica; allí la eclosión de elementos alegóricos y retóricos no había calado como en Italia, prefiriéndose las sobrias formas del estilo borgoñón. Por lo que respecta a la representación de la guerra, ya hemos visto como en Alemania se impuso una fórmula fundamentada en la figuración realista de hechos contemporáneos protagonizados no por destacados héroes, sino por las anónimas tropas en acción. A nivel teórico y filosófico, Carlos V también estuvo muy marcado por la tradición erasmista —de la que ya hemos hablado— reacia a la adulación excesiva, tanto a nivel plástico como literario. No debe extrañarnos, pues, que en la década de 1530 se prefiriese, antes que los retratos alegóricos de Parmigianino, la fórmula retratística de Tiziano basado en los valores propiamente artísticos y los de la misma autoridad del efigiado. Ya en la década de 1540, ante el encargo de realizar el retrato ecuestre de Carlos V en Mühlberg, el cadorino rechazaría igualmente la propuesta hiperbólica que Aretino le propuso en una de sus cartas de 1548. Este hecho es importante, pues debemos tener presente que este retrato se pintó en paralelo al tejido de los paños tunecinos, por lo que responden a una ideología de la imagen coincidente. Sabemos, incluso, que Carlos V acabó hastiado del continuado espectáculo anticuario y rimbombante con que fue recibido durante sus entradas triunfales en Italia posteriores a la conquista de Túnez; conocemos este dato gracias a una carta remitida por Paolo Giovio al pintor Tomasso Cambi, quien debía afrontar un ciclo de pinturas dedicado a conmemorar las victorias del soberano Habsburgo. En ella, y ante la posibilidad de apostar por un tono grandilocuente, el intelectual le recomienda no hacerlo, «pues cuando la adulación se hace de forma inapropiada por gente que cree honrarle, sólo acarrea deshonra al Emperador por la vergüenza que suscita entre los lúcidos, como sucedió en los arcos de Nápoles, Roma, Siena, Florencia, Bolonia, Milán y Génova»⁴⁰⁵.

La situación política del momento en que fueron realizados los paños, diez años más tarde que los hechos representados, también permite responder a algunas preguntas que despierta la serie textil, realizada inmediatamente tras la *Guerra de Alemania* y la imposición de la autoridad de los Austrias en Europa. Un aspecto especialmente interesante es la poca atención prestada en el conjunto textil a los aspectos religiosos —y más recordando la condición como Cruzada con que se quiso sacralizar desde algunos sectores la lucha contra Barbarroja—. La realidad es que la acción bélica fue una guerra destinada a reponer a un soberano aliado —aunque musulmán— dentro del avispero norteafricano, en un momento en que la irrupción de

405 T. C. Price–Zimmerman, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth–Century Italy* (Princeton: Princeton University Press, 2005), 241.

la Sublime Puerta y sus aliados corsarios había alterado los difíciles equilibrios entre Castilla y los pequeños reyezuelos locales. Era difícil presentar la *Empresa*, pues, desde una óptica estrictamente religiosa, pero esto tampoco interesaba en exceso atendiendo a las dificultades surgidas en Alemania. El discurso oficial acerca de la guerra contra la Liga de Smalkalda se planteó como un conflicto fundamentalmente político, en el que Carlos V se enfrentaba a unos príncipes territoriales en rebelión contra su legítimo soberano. Incidir en la cuestión espiritual podía hacer perder aliados y contingentes de tropas que, aunque de confesión luterana, habían combatido junto a los Habsburgo.



Fig.3.101. Jan Cornelisz Vermeyen: *La Batalla de los Pozos*, 1546–1550, cartón para tapiz; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 2044 (detalle).

En la guerra contra los protestantes el Emperador también había encabezado un ejército multinacional, como el representado por Vermeyen en los tapices. De esta forma, en ellos se rendía tributo a las naciones que acudieron ante la llamada imperial a África, pero también a Centroeuropa. La importante presencia de tropas originarias de España –donde preocupaba más el nido pirata de Argel– permitía mostrar a su soberano como un digno heredero de los Reyes Católicos, capaz de defender a la religión frente a sus enemigos, bien fuesen herejes –como en el norte de Europa– o infieles musulmanes. Las referencias al Duque de Alba y el Marqués de Mondéjar también es posible entenderlas desde la praxis de la década de 1540, cuando su papel como

generales y destacados políticos era mucho más relevantes que en los años treinta. El marcado papel de estas figuras en los tapices contrasta, en cambio, con las referencias prácticamente nulas a los contingentes italianos y a sus líderes –el Marqués del Vasto y Andrea Doria–, quienes fueron los militares con mayor responsabilidad en el duelo contra Barbarroja. Sin duda tuvo mucho que ver con estas ausencias las tensiones con el papado; Pablo III se había negado a enviar tropas a Alemania en 1547, al tiempo que se acercaba a Francia y ponía freno sistemáticamente al anhelado Concilio. En los tapices se otorga, en cambio, gran importancia a Portugal, cuyas tropas tampoco participaron en las guerras contra la Liga de Smalkalda. Probablemente sea un guiño al reino vecino en un momento de relaciones frías, ya que tras años de enlaces matrimoniales ahora Carlos V había abierto la vía inglesa, que concluiría con el matrimonio entre el príncipe Felipe y la reina María Tudor. Así pues, los contingentes aliados son representados fielmente y reconocibles gracias a sus uniformes y estandartes, sin caer en concesiones anticuarias que trasladaran la guerra a un pasado donde luchaban legionarios contra cartagineses. Igualmente ocurre con las tropas enemigas, entre las cuales reconocemos sin problemas desde las unidades de caballería ligera autóctonas a los temibles jenizaros. Y es que, sin duda, la amenaza constante que emergía desde Constantinopla no necesitaba de disfraces mitológicos ni alegóricos, justificando por sí misma la férrea oposición ofrecida por los Habsburgo tanto en el frente mediterráneo como en el Danubio, así como su condición de legítimos dirigentes de la amenazada Cristiandad occidental⁴⁰⁶.

3.6.3. LA GLORIA DE UN NUEVO ESCIPIÓN: LOS TAPICES COMO RELATO VISUAL DE LA CAMPAÑA

Tal y como venimos exponiendo, tanto el conjunto de obras artísticas como los relatos textuales derivados de la *Empresa* africana responden a una voluntad de conjunto por «tejer» un potente programa propagandístico en beneficio del Emperador. Las próximas páginas se destinan –precisamente– a «hilar» dichos relatos con los tapices, sus imágenes y cartelas, mostrando así la existencia de un relato común y paralelo de funcionamiento sincrónico. El principal objetivo de dicho entramado sería, pues, gestar una verdad oficial presentada como una visión presuntamente realista del desarrollo de la *Jornada*, bajo la cual se esconden claras intencionalidades políticas en beneficio de los intereses de la Casa de Austria.

El primer tapiz de la serie se conoce bajo el nombre de «*El mapa*» o *Vista cartográfica* (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido), 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, PN Inv.–Nr. A230–6289, S.13/1). Se trata de una monumental vista del occidente mediterráneo, dispuesto en sentido contrario a las representaciones topográficas convencionales: las

406 De Bunes y Falomir, «Carlos V, Vermeyen», 254–257; De Bunes, «Vermeyen y los tapices», 103–106.

penínsulas Ibérica e Itálica aparecen en la parte inferior, mientras que las tierras del Norte de África se sitúan arriba. Dicha cartografía está realizada con un verismo absoluto, de forma que recoge todos los accidentes geográficos, especialmente los costeros, con referencia escrita a los principales cabos, golfos, etcétera. Las ciudades protagonistas de la campaña aparecen representadas en alzado; así ocurre con Roma, y también con aquellas donde se reunió la flota imperial, como Génova, Barcelona o Lisboa. La misma atención se presta a África; en Túnez –destino de la armada– se adivina la urbe, sus fortificaciones y el gran puerto natural. Se complementa, además, con elementos anecdóticos de carácter antropológico o histórico, desde el acueducto romano a caravanas camelleras, apoyando así el carácter realista de la imagen. Este mapa es reflejo de los importantes avances cartográficos del momento, cuyo influjo es patente en el respeto por las escalas o la inclusión de rosas de los vientos y paralelos y meridianos; todo este rigorismo científico convive, además, en perfecta sintonía con citas mitológicas –como un tritón tocando la trompeta– adecuadas al gusto clasicista del momento con el que se quiso revestir la recreación plástica de la acción bélica.

Que el primero de los paños sea un mapa no es, ni mucho menos, casualidad. Durante el siglo XVI se produjo un intenso desarrollo en el campo de la náutica y la cartografía, debido en gran parte a los descubrimientos geográficos y a las grandes campañas militares. De esta forma los mapas pronto se convirtieron en imagen de poder, protagonizando galerías en el Vaticano o el Palazzo Vecchio de Florencia, al ser muestra explícita del dominio y el control sobre un territorio. En el caso concreto de la serie de Túnez no podemos desligar esta tejida carta geográfica de la voluntad por configurar una imagen imperial basada en el clasicismo⁴⁰⁷. Al igual que en las grandes crónicas bélicas de la Antigüedad –como los *Comentarios de la Guerra de las Galias* de Julio César–, el relato arranca a partir de la descripción del escenario bélico, necesaria para situar las hazañas y conquistas⁴⁰⁸. El mismo interés por los espacios aparece en otras grandes obras, de Tucídides a Jenofonte o Tito Livio. En la Antigüedad también se había dado gran importancia a la representación visual de la historia militar contemporánea. Es el caso, por ejemplo, de la historia de Lucio Hostilio Mancino, narrado por Plinio en su *Historia Naturalis*, militar presente en la guerra contra Cartago, puso en el foro pinturas con un plano y las fases del asedio de la ciudad rival. Él mismo se sentaba a su lado, narrando a todos los que le escuchaban las historias de las batallas. Como resultado, fue elegido cónsul al año siguiente, estableciendo un modelo a imitar basado en el uso de la imagen bélica como vía de promoción política⁴⁰⁹. El guiño al Mundo Clásico que representa esta primera colgadura se prolonga a su marco arquitectónico, un sistema adintelado con orden compuesto y material similar al pórfido destinado a dotar al conjunto de una *introito* monumental, como evidencia de la magnificencia imperial del comitente⁴¹⁰.

407 Checa, *Carlos V y la imagen del héroe; Carlos V. La imagen del poder*.

408 Checa, *Tesoros de la Corona*.

409 González, «Historias tejidas».

410 Porras, «Crónicas tejidas», 189.

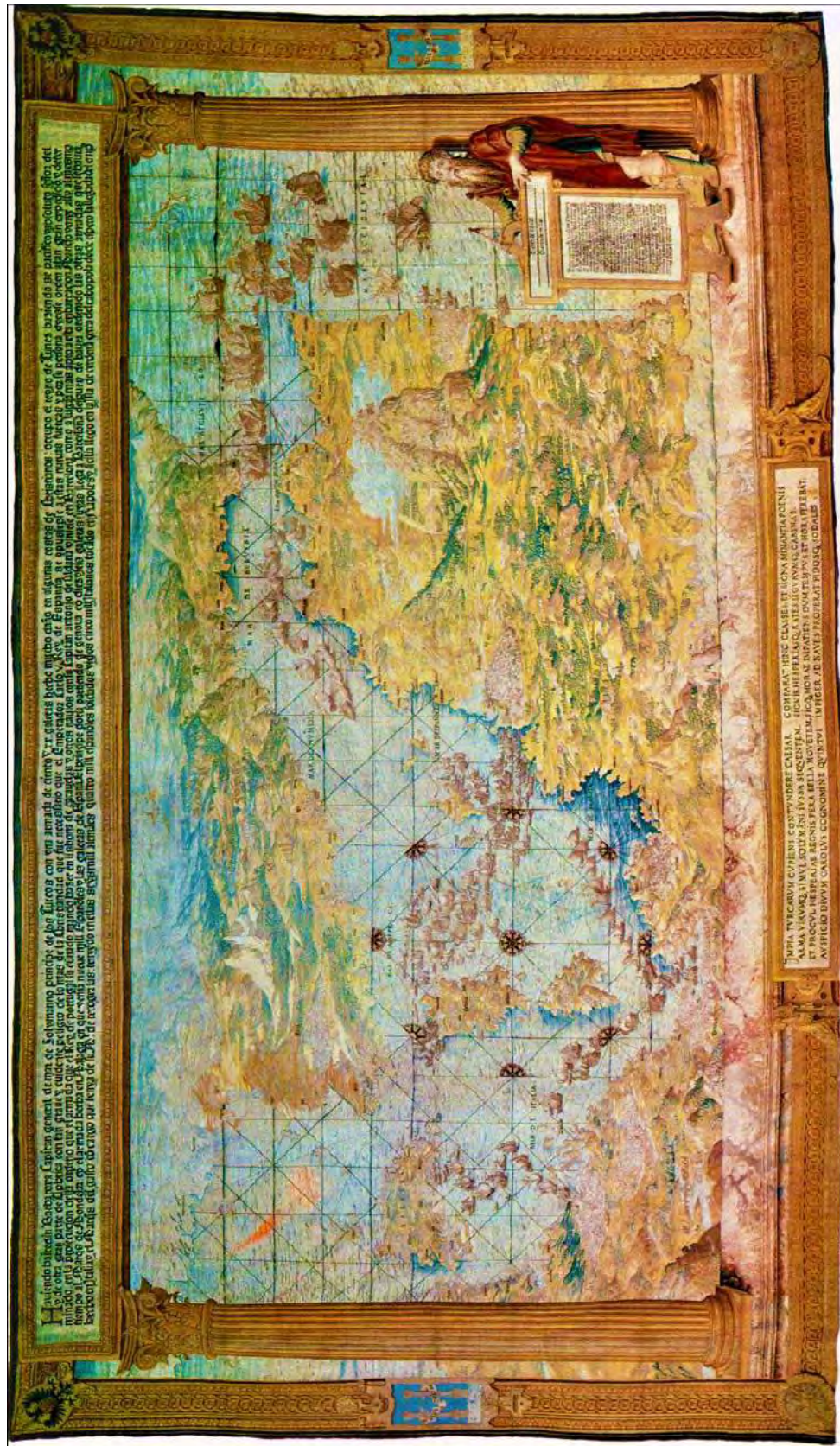


Fig. 3.102. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido), «El mapa» o Vista cartográfica, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Madrid, Patrimonio Nacional. PN Inv.–Nr. A230–6289, S.13/1.

El carácter realista y narrativo de los paños se complementa por todo el conjunto con la inclusión de cartelas explicativas, destinadas a reforzar la –presunta– condición de hecho real del relato visual, y no como exaltación fabulosa. En este caso concreto, la primera se encuentra en la parte superior, como inscripción en el entablamento fingido. Su objetivo es realizar una justificación de la campaña:

Haviendo Bairedin Barbaroxa Capitan general de mar de Solimano principe de los Turcos con una armada de ciento XX galeras hecho mucho daño en algunas costas de Christianos: ocupó el reyno de Tunez haziendose pacifico y absoluto señor del/ y de otra gran parte de Aphrica con tan grave y euidente peligro de lo mas de la Christiandad que fue necesario que el Emperador Carlos V Rey de España se opusiesse a estas nuevas fuerças y por su persona dyese orden a tan gran expedicion, y deter/ minado en la prosecucion dello ordeno que la armada que el Rey de Portugal su cuñado mando hacer en Lisbona de carauelas y otros navios con su Capitan Antonio de saldaña uiniese en Barcelona como a lugar mas apto a esta embarcación. Mando venyr ally al mismo/ tiempo Marques de Mondejar con el armada hecha en Malaga en que uenian nueue mill Españoles y las galeras de España. El príncipe doria partiendo de genova con diez y seis galeras suyas llega a Barcelona despues de hauer ordenado las otras armadas que se hauian/ hecho en Italia y el Marques del gasto con cargo que tenya de su Md de recoger las: tenyendo en ellas seis mil alemanes quatro mil españoles soldados viejos cinco mil Italianos: tocando en Napoles y Sicilia llego en la Isla de Cerdeña cerca del cabo pola donde espero la llegada del emperador.

Además de esta inscripción superior en castellano todos los paños cuentan en su parte inferior con un texto latino, traducible en este caso de la siguiente manera:

El César, con el deseo de luchar contra los impíos ejércitos de los turcos y, al mismo tiempo, al guerrero que obedece las órdenes de Solimán y que está a punto de lanzar una guerra cruel contra los reinos de España –Barbarroja–; Carlos, V de ese nombre, con la aprobación del cielo, convoca a los ejércitos y flotas de buques españoles e italianos para amenazar a los africanos. Él, que no puede perder tiempo, parte inmediatamente a reunirse con sus barcos y fieles compañeros⁴¹¹.

Una tercera inscripción aparece en la tabla sostenida por el mismo Vermeyen, quien se autorretrata vestido con un traje de inspiración clásica y un compás en la mano. Se trata de una aportación más en el señalado objetivo de buscar el máximo realismo; el

411 El texto latino original dice así: *IMPIA TVRCARVM CVPIENS CONTVNDERE CAESAR/ ARMA VIRVMQVE SIMVL SOLYMANNI IVSSA SEQVENTEM./ ET PROCVL HESPERIAE REGNIS FERA BELLA MOVENTEM./ AVSPICIO DIVVM CAROLVS COGNOMINE QVINTVS// COMPARATA HINC CLASSES. ET SIGNA MINANTIA POENIS/ SIGNIS. HESPERIASQVE RATES. LIGVRVMQVE CARINAS./ SICQVE MORAE IMPATIENS DVM TEMPVS ET HORA FEREBANT./ IMPIGER AD NAVES PROPERAT FIDOSQVE SODALES.*

autor de los cartones aparece como garante de la veracidad de los hechos, al ser testigo en primera fila de los combates. El compás, instrumento matemático, también refiere al carácter presuntamente aséptico de lo representado. Su origen flamenco lo entronca, por otro lado, con toda una tradición de pintura verista y con gran interés en el paisaje, toda una garantía en este sentido; además, la inscripción que sostiene en sus manos es una auténtica declaración de principios en defensa del rigor científico, anteponiendo los valores del realismo cartográfico y la narrativa histórica a la belleza artística:

Cuenta de leguas / Cuenta de millas / Porque la conquista que Carlos Emperador de / Romanos quinto deste nombre y primero entre / los Reyes de España: hizo en Africa el año M / DXXXV. tuuo causas grandes y de mucha necessi / dad. Las quales los Cronistas de su tiempo decla / ran mas copiosamente en sus historias. Aquellas / dexadas aparte; solo se figura en esta obra la se / miança del hecho quanto mas al propio fue pos: / ible. Y porque para bien entenderlo conuiene te / ner noticia de / las regiones y provincias en que los / negocios pasaron y donde los aparejos se proueyeron: / en este paño se tratara dello tan al natural que ni / nguna cosa tocante a la cosmografía se pueda dessear / assi en las Costas de Africa como en las de Europa / y sus fronteras: / declarando las formas dellas con sus / puertos principales paios: islas: uientos: en las mis / mas distancias que se hallan: teniendo mucho / mas resterto a la precisión de su asiento que a la / propiedad de la pintura. Y assi como esto se ha hecho en lo de la mar conforme a la cosmografía / assi en lo della tierra el pintor a observado lo que / a su arte se deue. Considerando el que lo mira / re que lo uee desde Barcelona donde se comen: / ço la nauegacion para Tunez. La qual es entre / leuante y mediodia: dexando el Norte detras / sobrel hombro yzquierdo, pues fundados / en esta uerdad: se pueden despues mejor / entender las particularidades de los otros / tapizes y el sitio de aquellas de pas / so lo que en ello se contiene.

Precisamente –tal y como refiere la cartela– las relaciones redactadas en paralelo «declaran más copiosamente en sus historias» los antecedentes del conflicto, a los que se hace una referencia muy sumaria en los textos que acompañan a los tapices. Prácticamente todas ellas describen las andanzas de los hermanos Aruj y Hayreddin Barbarroja: sus pobres orígenes en Mitilene –Lesbos–, pasando por su fulgurante carrera pirata hasta hacerse con el poder en Argel y gran parte de las costas africanas, desde donde «infestaban el mar Mediterráneo causando gravísimos daños entre los cristianos»⁴¹². Quizá la descripción más lograda del terror provocado por las velas corsarias en las castigadas costas españolas e italianas es la que aporta Gómara: «las galeras son como rayos los cuales, aunque se ven y oyen, no se sabe dónde van a dar hasta que han caído»⁴¹³.

412 Sepúlveda, *De bello Africo*, 4.

413 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 159.

Ya hemos explicado como desde Italia Barbarroja marchó a Túnez y, tras expulsar al tirano Mulay Hassan, se hizo con el poder en la ciudad sentando las bases de un temible estado corsario. Atendiendo a las cartelas, y siguiendo el texto de las crónicas, la gravedad de la situación forzó la respuesta de Carlos V, quien «acordó de pasar en África y atajar todos los dichos males con echar a Barbarroja del Reino de Túnez, que tenía tiranizado»⁴¹⁴. Ciertamente, la presencia del pirata en su enclave norteafricano ponía en jaque el control español del Mediterráneo Occidental; y más aun teniendo en cuenta –tal y como afirman Cereceda y Santa Cruz– la evidente alianza que había establecido con el soberano francés Francisco I⁴¹⁵. A estos condicionantes geoestratégicos los cronistas suman la defensa de la religión cristiana: así, Illescas define la campaña como una «santa jornada» cuyo objetivo era «defender la causa común de la Cristiandad» legitimando la intervención como una «guerra honestísima y de buen sonar»⁴¹⁶.

Resulta interesante ver como los protagonistas presentan la decisión de llevar adelante la acción bélica prácticamente como una convicción unilateral del Emperador, al punto de tener que sobreponerse a una importante oposición; Santa Cruz explica el rechazo de las élites de Castilla: «como los del Consejo le respondiesen no mucho conformándose con su voluntad, les tornó a replicar como él estaba determinado con la ayuda de Dios de ir en persona». El mismo monarca Habsburgo se pondría, por tanto, al mando de la compleja operación, «por manera que Su Majestad en todos estos días no se ocupaba sino en mandar proveer las cosas necesarias para su camino»⁴¹⁷. Frente al tendencioso carácter malvado y traidor de Barbarroja, Carlos V es descrito como un noble caballero, dispuesto a defender sus reinos y la religión frente a sus grandes rivales. Gómara no pierde ocasión para criticar a uno de sus grandes rivales, Francisco I, dada su alianza con la Sublime Puerta; compara –además– su frialdad con el compromiso del papa Pablo III, quien bendijo en Civitavecchia la flota del Marqués del Vasto y ofreció al Emperador apoyo militar, además de simbólico «bonete de terciopelo bordado de aljofar y una espada bendecida»⁴¹⁸. En paralelo a estas acciones diplomáticas Carlos V dejaba la regencia en manos de su esposa, Isabel de Portugal, asesorada por el arzobispo Juan de Tavera y Pedro Fernández de Velasco, condestable de Castilla⁴¹⁹.

Así, convocó a sus ejércitos de España e Italia en coordinación con la flota de guerra, como narran las crónicas y cartelas y también podemos ver en el tapiz: en él la vista se complementa con el recorrido de las distintas armadas antes de poner rumbo a Túnez. Aparecen de esta forma las veinte carabelas portuguesas y el gran galeón del infante Luís

414 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. 3, 237.

415 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 1, y Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t. 3, 237: «ayuda del Rey de Francia, el cual tenía hecha paz y liga con el Gran Turco».

416 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 3.

417 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 238–239.

418 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 160.

419 Sepúlveda, *De bello Africo*, 14.

de Portugal —«el mayor y más bien armado que hasta entonces se había visto en la mar»⁴²⁰; las galeras dirigidas por Álvaro de Bazán y el Marqués de Mondéjar, salidas de Málaga; y las de Andrea Doria, que habían levado anclas en Génova. Esta arma naval se concentró en Barcelona, donde se les iban a sumar las setenta naves flamencas, las de los sanjuanistas y las del Papa. El 30 de mayo de 1535 —como vemos en el mapa— la flota cristiana abandonó la ciudad para, tras costear las Baleares, dirigirse a Cerdeña; allí se incorporaron las galeras de Nápoles y Sicilia, también representadas. Finalmente del puerto sardo de Cagliari saldría la mayor flota nunca vista en el Mediterráneo, un formidable espectáculo integrado por más de cincuenta mil personas y cientos de naves⁴²¹; según Perrenin su señor había conseguido concentrar todo su poder militar reuniendo «Con la ayuda de Dios [...] una armada de mar de trescientas o cuatrocientas velas, la más poderosa y mejor aderezada que fuese posible»⁴²².

La referida insistencia en el realismo geográfico se debe, en gran parte, a la figura del cosmógrafo Alonso de Santa Cruz y a la más que probable influencia que tuvo en la serie. El mismo interés por determinar el espacio geográfico de la acción se puede observar en el resto de paños —que cuentan incluso con cartelas de orientación— y en el texto de su crónica, especialmente detallista en la descripción de rutas marinas, accidentes principales o la cantidad de habitantes de las poblaciones. Se sabe, de hecho, que Carlos V le encargó una carta geográfica del espacio en que iba a desarrollarse la campaña bélica —hoy desaparecida—, y que quizá sirvió de inspiración para diseñar este primer tapiz. El monarca Habsburgo tenía gran interés por los portulanos y mapas topográficos, siendo frecuente que encargase ejemplares para diseñar sus campañas; así lo hizo en su fracasado asalto a Provenza en 1536, o en la guerra contra Francia de 1544. Vinculado a esta última operación se conserva un enorme mapa de campaña de alto valor estratégico, en color y de carácter panorámico, donde podemos reconocer el río Marne en primer plano y las ciudades de Dijon y París en cada extremo, reproduciendo además con gran detallismo zonas arboladas, poblaciones y los distintos puentes sobre el Marne, Yonne y Sena⁴²³. Según Giovio, igualmente para la *Empresa* de Alemania Carlos V encargó en 1546 «pinturas y cartas, que traya muchas así generales de toda Alemaña como particulares de toda la provincia, por donde sabía en universal el sitio y posición de los lugares, las dimensiones y distancias entre sí, los ríos y montes»⁴²⁴. No debe extrañarnos, de esta forma, que ante la inminente campaña contra Barbarroja el Emperador comisionase este tipo de documentos, claves para diseñar la estrategia bélica, y más aún en el caso de un territorio tan hostil y poco conocido como el duro y árido norte de África.

Por otro lado, en este paño inicial aparecen también los referidos constructos heráldicos y emblemáticos, como citas simbólicas a Carlos V, que se repetirán en toda la

420 Illescas, *Jornada de Carlos V* 6

421 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*.

422 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 60.

423 Parker, *Carlos V*, 375 y im. 24.

424 Parker, *Carlos V*, 398.

serie. Así, en la parte inferior de la cenefa vemos la cruz de san Andrés –timbre de la Casa de Borgoña–; en la superior, el águila de los Habsburgo. El elemento más interesante, no obstante, es la divisa carolina del *Plus Ultra* con las columnas de Hércules, omnipresente en toda la serie textil como hito visual de su vínculo y carácter imperial. Rosenthal y Checa han incidido en la dimensión heroica y caballerescas de un símbolo tradicionalmente relacionada con la empresa americana⁴²⁵; Rady –por su parte– planteó una novedosa lectura «africanista», según la cual también se podría entender como una llamada al César Carlos para guiarle no a través del Atlántico, sino a África y la guerra contra el Islam⁴²⁶.

Podemos concluir, pues, que ya desde el primer tapiz se fija el estilo que va a definir toda la serie: un clasicismo monumental basado en la representación verista de la acción militar, altamente creíble gracias al realismo geográfico, su estructura como relato cronológico–histórico de los acontecimientos, y una representación gráfica panorámica y escasamente idealizada⁴²⁷.

El objetivo del segundo paño, por su parte, es mostrar todo el poder y magnificencia del ejército imperial (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La revista de las tropas en Barcelona, 1548–1554*, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, PN Inv.–Nr. A325–10761, S.13/2). Según ya hemos visto, y tras reunir una imponente fuerza militar en Barcelona, el Emperador convocó a todo su ejército para organizar una gran parada militar en el Campo de la Laguna, cerca de la Puerta de Perpiñán. Precisamente la elección de este tema es una de las pruebas que nos permite vincular de forma bastante clara el conjunto de tapicerías con la figura de Alonso de Santa Cruz, ya que es el único cronista oficial que le da importancia en su texto; de hecho, dedica dos capítulos enteros a los distintos ceremoniales realizados en Barcelona. Al fondo de la imagen podemos contemplar la magnificencia de la flota reunida, describiendo Santa Cruz la llegada de cada uno de sus componentes. De esta forma, destaca en primer lugar la aparición el 28 de abril de los navíos del Infante Don Luís de Portugal, «veintitrés carabelas y dos muy buenas naos y un galeón tan grande que puso admiración á todos porque traía treinta y seis tiros gruesos por banda, con otros muchos pequeños de que no se hacía cuenta, y asimismo todas las carabelas y naos venían muy bien aderezadas»⁴²⁸. Como ya hemos analizado en el apartado correspondiente, la entrada de esta temible escuadra –al igual que la de Andrea Doria– fue celebrada con gran ceremonial. Carlos V vio pasar ante él las poderosas naves ricamente engalanadas, las cuales descargaron salvas en su honor; posteriormente los almirantes descendieron de sus buques para rendirle pleitesía y realizar el besamanos. La magnificencia de la galera capitana destinada a llevar a Carlos V a las costas de África propició que fuera descrita por cronistas como Illescas, Giovio o Gómara, quien explica cómo eran sus pendones con las insignias imperiales: uno con las

425 Rosenthal, «Plus Ultra, Non Plus Ultra», «The Invention of the Columnar»; Checa, *Carlos V. La imagen del poder*.

426 De Bunes y Falomir, «Carlos V, Vermeyen».

427 Checa, *Tesoros de la Corona*.

428 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 239.

aspas de San Andrés sobre fondo blanco, el segundo con el *Plus Ultra* sobre fondo colorado, una tercera con una espada, celada y escudo, etcétera.⁴²⁹



Fig.3.103. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La revista de las tropas en Barcelona*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, PN Inv.–Nr. A325–10761, S.13/2.

429 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 162.

El detallismo con que se atiende a la descripción del navío del César Carlos en muchos escritos contrasta con las mínimas referencias a la gran parada que, en cambio, centra este tapiz. Gómara e Illescas ni la mencionan; Cereceda hace una somera referencia —«mandó que delante de sí pasase cada un señor con sus continos»⁴³⁰; algo más extensa la hace Gómara: «mandó el Emperador hacer alarde de los caballos que había en su corte para embarcar [...] y hubo hasta 1500 con ricos jaeces y otras buenas guarniciones, que cada caballo procuraba ir de galán tan bien como armado»⁴³¹. Como ya hemos dicho, sólo Santa Cruz le presta una atención equivalente en su tratado, dedicando a la parada el capítulo entero titulado *De la reseña que el Emperador mandó hacer de los grandes y caballeros de su Casa y Corte, y los aderezos que algunos sacaron, y de los Señores Prelados, Embajadores y flamencos e italianos que fueron con Su Majestad en la jornada*⁴³². En él explica el porqué de dicho gran ceremonial; para ello narra un episodio del que las otras crónicas —a excepción de Cereceda— varían parcialmente en cuanto a su ubicación cronológica. Según ya hemos visto, los principales capitanes dudaban del destino de la expedición, así como de quien debía ser el general que los dirigiese. El cardenal Sigüenza y Francisco de los Cobos fueron enviados como representantes para hablar con Carlos V, quien no les dio respuesta, sino que mandó que todos sus hombres estuvieran preparados para pasar revista al día siguiente. Una vez reunidas las tropas a las cuatro de la mañana, el Emperador se dirigió a ellas afirmando —tras desplegar un gran estandarte con el crucifijo— que Dios era su capitán general, quedando él mismo como su alférez. A continuación el monarca pudo contemplar, orgulloso, el abrumador desfile de la todopoderosa fuerza bélica que había logrado reunir a su servicio.

Precisamente ese desfile ante Carlos V, flanqueado por un gran estandarte, es el que se reproduce en el tapiz: la escena acontece en un amplio paraje extramuros en el que Barcelona aparece perfectamente distinguible con sus murallas e iglesias, como la Catedral o Santa María del Mar. El realismo topográfico definidor de toda la serie nos la muestra encorsetada entre el Macizo de Montserrat —identificable gracias a una inscripción gótica sobre el monte— y el puerto, en el que se acumulan las galeras de flota, a las que se dirige un grupo de religiosos dispuestos a bendecir las naves. En el centro de la composición se dispone el Emperador, a caballo, junto a heraldos y los funcionarios que revisan al ejército. Se trata de una potentísima tropa internacional integrada finalmente —tras unirse el resto de escuadrones en Cerdeña— por más de cuarenta mil guerreros. A este elevado contingente habría que sumar un número indeterminado de nobles, aventureros, tripulación, funcionarios, religiosos: finalmente pasaron a África más de cincuenta mil hombres⁴³³. Así pues, tanto la crónica como la imagen del tapiz y su cartela coinciden en incidir en aspectos representativos y áulicos: el despliegue de ambas partes de la expedición —armada al fondo y ejército de tierra

430 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 8.

431 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 161.

432 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 257–261.

433 Alvar y Ruíz, *Túnez*, 1535.

en primer plano— configura en la práctica una auténtica exhibición de la todopoderosa fuerza imperial.

Las cartelas que acompañan al paño narran, precisamente, la reunión de las tropas en la ciudad, así como la parada realizada y los preparativos para el embarque. La inscripción superior, en castellano, refiere estos hechos:

Todas estas cosas asy ordenadas y medido el tiempo conforme a lo que el Emperador le parecía que convenia partyr para Barcelona: a la misma raçon que las/ armadas podrían llegar: parte de Madrid y llega a Barcelona: donde reconociendo los aparejos que ally hauia mandado proueer: hace muestra o alarde de los/ grandes caualleros de su casa y corte acabadas de Juntar las armadas que ally hauian de venir. Postero dya de Mayo se hizo a la uela: lleuando ensu compañia al Infante/ don Luys su cuñado que con muchos caualleros portugueses uenya a hallarse en la Jornada. toca en mallorca y menorca y con tiempo algo rezyo pasa por el golfo de leon a cerdeña donde halla el armada que el marques del gasto traya de Italia como se representa en la primera pieça que es la carta de marear y assy de muchas hecha una: de mas de 300 uelas prosigue el emperador su viaje en Africa.

La cartela latina inferior también cita esta grandiosa ceremonia:

El César parte de los campos de Madrid y hogar de sus antepasados y hace alto en la sonriente tierra de Barcelona. Pasó la revista del Ejército y toma nota de los nobles y caballeros. Hace votos en el momento de zarpar para que, al cruzar los mares —dejando tras de sí las olas del mar de las Baleares y de Cerdeña—, los buques de la flota puedan unirse donde les había ordenado. Se embarcan con ellos alemanes, el ejército italiano y los batallones de veteranos españoles y los condujo hacia las playas africanas⁴³⁴.

La representación de deslumbrantes actos públicos gozaba de gran importancia en el contexto cultural habsbúrgico desde momentos anteriores, como muestran los trabajos realizados por Durero para Maximiliano I o, en el caso de Carlos V, la serie de treinta y seis estampas realizadas por Hogenberg en 1532 acerca del cortejo organizado para la coronación en Bolonia. Junto a las *Joyeux Entrées* medievales —tan desarrolladas en el mundo borgoñón—, el otro referente claro para estos fastos provendría directamente del mundo clásico, concretamente el acto celebrativo conocido como *decursio*: se trataba de desfiles militares ante el César, representados en obras como la columna de Antonino

434 Texto original latino: *MADRITI CAMPOS AC TECTA RELINQVIT AVITA/ CAESAR ET IN LAETIS BARCINNI CONSTITIT ARVIS./ SIGNAQVE DVM LVSTRAT. PROCERES TVRMASQVE RECENSET./ EN PIA VOTA FACIET EXPANDENS VELA PER AVRAS// VT FRETA BINA SECANS BALEARES EXPLICET VNDAS/ SARDOASQVE SIMVL: QVO CLASSIS IVSSA COIRE/ GERMANOS ITALAMQVE MANVM VETERESQVE COHORTES/ PORTAT IBERORVM ET LIBYCIS ADVERTIT ARENIS.*

Pío⁴³⁵. Quizá la obra que parece tener una composición más cercana a este diseño de Vermeyen sea un paño flamenco anterior, donde se representa la marcha a Rabat del rey David; este pasaje bíblico se concretiza plásticamente bajo la forma del imponente desfile de un poderoso contingente de caballeros con armadura (Taller de Bruselas: *La marcha a Rabat*, c.1515, lana e hilo metálico, serie *Historia de David*; Recouen, Musée de la Renaissance)⁴³⁶.

A diferencia del resto de colgaduras –y más de acuerdo con el espíritu general que recorre las crónicas– en ésta los protagonistas son la nobleza y los caballeros; así, frente al soberano Habsburgo pasa un imponente cuerpo de caballería pesada, con sus integrantes revestidos con brillantes armaduras y lujosas bardas. En ellas se combina la decoración goticista con elementos religiosos propios de una Cruzada, como el pendón de la Inmaculada, y otros de raigambre clásica: grutescos, gualdrapas escamadas, etcétera. Probablemente se corresponda con el momento, descrito por Santa Cruz, en que «desde que hubo hecho un escuadrón de setecientos de caballo hizo que diesen vuelta por el campo y después entrasen de tres en tres por la ciudad hasta palacio; túvose por cierto que entraron en la ciudad este día mil cuatrocientos de a caballo».

Ya hemos visto como en la crónica del cosmógrafo real se describe con gran atención la apariencia de los principales señores, con sus símbolos heráldicos, armas y cuerpos de escolta. Las figuras recreadas en primer plano han sido objeto de debate, identificándose con Andrea Doria o el Infante Luís de Portugal. La propuesta más defendida en la actualidad es que se trataría, en el caso de los dos personajes sobre caballos blancos, revestidas con lujosas armaduras y tocados con gorras, del Duque de Alba y el Marqués de Mondéjar⁴³⁷. Como ya hemos dicho su importancia en la *Jornada* fue relativa frente a otros como el Marqués del Vasto, pero en el momento en que se realizaron los tapices –diez años más tarde, en pleno conflicto protestante– su papel era mucho mayor, de ahí su destacada presencia. También la figura central, el joven montado sobre brioso corcel y armas lujosas, ha sido identificada en ocasiones con don Luís de Portugal. La edad del cuñado del Emperador era bastante superior en el momento de la campaña, por lo que difícilmente sea él; no obstante, sí que es probable que aparezca entre estos nobles, quizá el caballero completamente armado que mira al espectador. Hemos de tener en cuenta que, más allá de la gran importancia de la flota portuguesa en la campaña, tras la muerte de la Emperatriz en 1539 convenía reafirmar la alianza entre las dos potencias ibéricas, especialmente en un momento de graves problemas para los dominios centroeuropeos de los Habsburgo. Probablemente la figura central a caballo con apariencia de niño sea simplemente uno de los numerosos pajes presentes en el séquito de los nobles, cuyo menor tamaño permitía liberar el centro del paño para colocar a la figura más importante: la del mismo Carlos V, representado en el centro de la imagen en un segundo plano.

435 Checa, *Carolus*.

436 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, C69.

437 Checa, *Tesoros de la Corona*.



Fig.3.104. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La revista de las tropas en Barcelona*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, PN Inv.–Nr. A325–10761, S.13/2 (detalle).

Según estamos analizando, veremos al soberano Habsburgo en una posición similar en varios de los tapices, probablemente debido a razones políticas y de decoro representativo. Carlos V no fue nunca demasiado partidario de los modelos grandilocuentes italianos; así, frente a la imagen paulatinamente estereotipada del triunfador en primer plano, con los vencidos a los pies del caballo y alegorías coronándolo, el gobernante Habsburgo se representa de forma completamente distinta. En los distintos paños donde aparece su figura ocupa generalmente el centro como lugar preferente, pero en un segundo plano, cediendo el protagonismo a sus tropas; el objetivo sería mostrarlo como un príncipe integrador, capaz de coordinar a las diferentes naciones cuyos representantes orbitan a su alrededor, reflejando la búsqueda de un ideal común superior: la lucha por Cristo frente a la herejía, islámica o protestante. Esta capacidad política ya había sido defendida por Erasmo como una de las virtudes del príncipe, de ahí las comparaciones literarias con Darío; en este sentido, a nivel plástico resultan interesantes las representaciones del gobernante con una granada, símbolo de la diversidad dentro

de la unidad ya usada por los Reyes Católicos, Maximiliano I en el conocido retrato de Durero (1519, óleo sobre lienzo; Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG825), o el mismo Carlos V en una estampa del *Almanaque de 1517* (1517, xilografía; Bruselas, Biblioteca Real Alberto I) o una xilografía de Hans Welditz fechada en 1519 (Madrid, Biblioteca Nacional, inv. IH-1709-I)⁴³⁸. Así pues, en el tapiz el Emperador aparece sobre un caballo alazán con su correspondiente gualdrapa. Se cubre con gorra y visera, lleva un bastón de mando portando además el collar del Toisón de Oro. El sayo acuchillado que viste es, probablemente, el que aparece representado en el *Inventario Iluminado* de su armería. La imagen coincide bastante, pues, con la ofrecida por Santa Cruz, quien afirma que Carlos V «salió muy gentilhombre cabalgando en un caballo turco con una maza de armas en la mano».

Flanqueando al líder de los Austrias aparece un cuerpo de heraldos, de cuyas trompetas cuelgan pendones con el águila imperial sobre fondo dorado; al otro lado, los funcionarios que revisan el desfile del ejército. Probablemente sea esta una de las imágenes que mejor muestran el carácter de Carlos V como hombre entre dos mundos, planteado por Joseph Pérez entre otros historiadores.⁴³⁹ Así, junto a símbolos heráldicos y caballeros de brillantes armaduras –propios de la Edad Media– se disponen en su mesa y esgrimiendo sus plumas los escribanos civiles, piezas clave en la maquinaria administrativa de los nuevos estados autoritarios modernos.

En el tercer tapiz se narra visualmente la llegada y desembarco de la escuadra imperial a las costas africanas, así como las primeras escaramuzas con las tropas de Barbarroja (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El desembarco en La Goleta*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, PN Inv.–Nr. A225–10762, S.13/3). Carlos V salió de Barcelona el 30 de mayo y, tras fondear en Alcudia –Mallorca– y Mahón –Menorca–, llegó al puerto sardo de Cagliari, donde el 11 de junio se le unieron las galeras italianas. Dos días más tarde, finalmente, partieron hacia su destino –Túnez– anteriormente aliada y ahora enclave pirata⁴⁴⁰. Así, El 14 de junio por la noche la flota arribaba a la rivera africana, preparándose para desembarcar durante los días siguientes.

438 Checa, *Carolus*, 204.

439 Pérez, *Carlos V*.

440 Fernández, *Carlos V. El César*.



Fig.3.105. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El desembarco en La Goleta*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, PN Inv.-Nr. A225–10762, S.13/3.

El viaje de la fuerza naval es descrito gráficamente en el primer paño de la serie, y también se hace referencia a él en la cartela del segundo. Santa Cruz explica cómo la flota pudo hacerse a la vela desde Barcelona el postrero día de mayo, fondeando en las Baleares debido a una tormenta, por lo que «Su Majestad con sus galeras vino al puerto de Mahón». Finalmente la armada llegó a Cerdeña anclando en Portomolfito y, posteriormente, Cagliari, donde Carlos V había mandado venir al Marqués del Vasto al frente de los buques provenientes de Italia y Sicilia⁴⁴¹. El resto de crónicas coinciden con este recorrido, añadiendo Cereceda el hecho anecdótico de haberse encontrado con «dos ballenas y tras dellas muchos delfines», además de explicar el orden de la escuadra: los buques portugueses la encabezaban, con el Emperador al centro y las galeras de Álvaro de Bazán en retaguardia⁴⁴².

El desembarco se organizó como una compleja operación anfibia, en la que las embarcaciones de menor calado, las galeras con sus esquifes y los bateles de las naos, debían acercar las tropas a la costa. La dificultad del operativo –sumada a la oposición de los jenizaros– llevó a que los combatientes encargados de conquistar la franja costera fueran los más curtidos, concretamente veteranos españoles acuartelados en Nápoles y Sicilia y lansquenetes alemanes. El mismo Carlos V participó en la maniobra, que culminaría positivamente con la toma de varios enclaves fortificados. Tras establecer dicha «cabeza de puente» se procedió durante los días siguientes a desembarcar el resto de soldados, artillería, caballos, etcétera, en un dificultoso proceso descrito en las cartelas que acompañan al tapiz. En la superior se narra cómo

Entra el Emperador con las galeras en puerto farina que es dela ciudad que antiguamente llamauan utica y quatro oras despues llegan las naues: que por ser el viento escasso yvan mas baxas. passa de aquí costenado la armada enla buena orden que la puso/ el principe doria el qual despuees del emperador lleua el principal cargo della. Yllega hasta ponerse en el puerto de la famosa Cartago. Donde surta casitoda ella passa el emperador con algunas galeras a resconocer lagoleta. Tirantes duna parte y de otra algunos golpes/ de artilleria. Otrodia demañana a XVI de Junio se comienza a des embarcar la infantería demanera que deungolpe decienden en tierra dozemil infantes detodas tres naciones yjuntamente el emperador conlos grandes y cavalleros desucasa y corte. Toma tres lugares:/ questan enel cabo decartagodelos quales eluno aun retiene elnombre de aquella grand ciudad. Elmesmo dia desde las galeras el artilleria combate las dostorres delagua ydelasal questan enla ribera. Ylos enemigos las des mamparas. Hazense algunas escaramuzas/ donde el marques delgasto que despues del emperador lleua el principal cargo del exercito portierra con algunos arcabuzeros españoles: dasobre los enemigos: los quales aqui pierden alguna gente ycauallos.

441 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 261–265.

442 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 17–18.

Al igual que en el resto de piezas, esta colgadura también cuenta con el complemento de un texto latino, que reza en los siguientes términos:

Así, ellos entran en el puerto de Utica: la antigua Cartago les recibe dentro de sus ruinas. La flota marcha por todo lo largo de la costa. A partir de ahí, el César va con una pequeña barca a explorar La Goleta y ver las fortificaciones y la situación de esos lugares. Después de haber ordenado a las tropas desembarcar, éstas atacan alegremente al enemigo, que se retira. Él estableció el campamento junto a las murallas de lo que fue la famosa Cartago y ahora una aldea de chozas pobres⁴⁴³.

Es especialmente importante ver de nuevo la relación entre estas inscripciones y el texto de Alonso de Santa Cruz: de hecho, la descripción de la llegada de velas presente en la tapicería es prácticamente una transcripción literal de la crónica: «entró con las galeras en Puerto Farina, donde estaba la ciudad que antiguamente llamaban Utica, y cuatro horas después llegaron las naves, que por no serles el tiempo favorable habían ido muy bajas, y pasó de allí costeano la armada en buen orden»⁴⁴⁴. La coincidencia con la cartela sigue cuando Santa Cruz explica la aproximación de Carlos V a La Goleta «la cual pasó el Emperador a reconocer con algunas galeras después de surta la armada, donde comenzaron á jugar de una parte á la otra con muchos tiros gruesos de artillería»⁴⁴⁵. Aunque la imagen de este bombardeo también se refleja en la superficie textil, el resto de versiones escritas dan una visión muy distinta de la llegada del monarca Habsburgo, bastante menos «heroica»: lo que hizo su galera fue encallar, según cuentan Illescas y Gómara: «Tocó en la arena por un lado al entrar la cuatrirreme capitana, que hizo titubar cuantos en ella iban y aun a los demás. Pero mandó de presto dar a la banda, que dicen, Andrea de Oria, como buen marino, chiflando, y así la sacó del peligro»⁴⁴⁶. Igualmente, estas crónicas –junto a la de Sepúlveda– narran como fueron capturados unos navíos franceses, hecho al que no hacen referencia ni Santa Cruz ni la cartela del tapiz.

La irrupción de los combatientes en tierra se llevó a cabo «otro día 16 de junio, vinieron las galeras a las naos y con las barcas y esquifes se metieron en ellas toda la gente y la fueron a desembarcar en tierra»⁴⁴⁷. Por lo que respecta a Carlos V, «después que el Emperador vio desembarcada toda la gente de guerra procuró luego á la tarde de desembarcar, tomando al Infante D. Luis su cuñado consigo, y luego se

443 La redacción original en latín es la siguiente: *HIC VTICAE PORTVM SVBEVNT QVOS PRISCA RVINIS/ CARTHAGO RECIPIIT: VBI CLASSIS LITTORE TOTO/ FIXA STETIT. PAVCIS CAESAR COMITANTIBVS HINC IAM/ GOLETTAM EXPLORAT: VIS ET NATVRA LOCORVM// QVAE SIT PERLVSTRANS. AGMENQVE EXPONERE TERRIS/ VT IVBET EN LAETVS CEDENTEM VADIT IN HOSTEM/ CASTRAQVE METATVS CLARAE AD CARTHAGINIS OLIM/ MOENIA NVNC VICI: NVNC PARVA MAPALIA RVRSVS.*

444 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 263.

445 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 263.

446 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 164.

447 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 264.

desembarcaron todos los grandes, señores y caballeros»⁴⁴⁸. Sepúlveda describe así su apariencia: «El propio Carlos con una pequeña lanza en la mano y armado según la usanza militar, marchaba delante de la tropa formada en cuadro después de hacerlos volver a formación»⁴⁴⁹. No todos los escritos coinciden, no obstante, en el momento exacto de su llegada a la playa. Ya hemos visto como Santa Cruz afirma que lo hizo tras el resto de tropas, por la tarde, igual que Gomara; Cereceda describe que tuvo que ser frenado para no saltar en el primer momento: «mucho quisiera ser el Emperador el primero que saltara en tierra; y más fuese estorbado por su consejo»⁴⁵⁰. Sepúlveda, en cambio, refiere como Carlos V «desembarca de los primeros, para evitar que los soldados anduvieran vagando de un lado para otro temerariamente»⁴⁵¹.

Los escuadrones cesáreos tomaron rápidamente tres enclaves defensivos, –la Torre de la Sal, la del Agua y un punto fuerte que había junto a los restos de Cartago–, tal y como describen la imagen, la cartela del tapiz y las crónicas. En su asalto se encontraron con una resistencia inicial repelida por el Marqués del Vasto: «Su Majestad mandó al Marqués del Vasto que saliese algunos arcabuceros y fuesen adonde los moros estaban para reconocer cuantos fuesen, é ido trabó con ellos cierta escaramuza, y les hizo retirar con su artillería una gran pieza de allí»⁴⁵². Dichas escaramuzas iniciales –narradas al final de la inscripción de este tercer tapiz– también fueron descritas por Santa Cruz, Cereceda y Sepúlveda. Gómara resume estos primeros choques con un somero «hubo aquellos primeros días muchas escaramuzas»⁴⁵³. Perrenin resume a la perfección el desembarque, así como la oposición ofrecida por los defensores y el compromiso personal del soberano Habsburgo en la peligrosa operación:

El día siguiente, miércoles, siguiendo el aviso y resolución del día pasado, las galeras y galeotas y fustas y bergantines y otros navíos pequeños de mar se juntaron, según estaba ordenado, a cerca de la tarde y vinieron a los galeones y carracas y navíos gruesos que traían la infantería para la tomar y sacar a tierra. Lo cual fue hecho con gran diligencia, y era placer de ver los de la infantería, mayormente los hombres de pie alemanes, saltar en el agua con sus picas, luego que se acercaban a la orilla de la tierra, no pudiendo tener paciencia ni esperar que les llevasen a cuestras desde los bateles y barcas como otros marineros hacían a los otros. Y luego, corriendo acá para allá, los hombres de pie tirando arcabuces y escaramuzando contra algunos caballos turcos y moriscos que corrían por los campos. Y luego, después que todos fueron desembarcados, el Emperador, de cuya prudencia dependía toda la orden y era el corazón de la armada, viendo los hombres de pie correr, así

448 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 265.

449 Sepúlveda, *De bello Africo*, 25.

450 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 23.

451 Sepúlveda, *De bello Africo* 25.

452 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 266.

453 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 166.

*salió a tierra y juntamente con él el dicho señor infante, su cuñado. Y estando a caballo, acompañado de algunos capitanes y coroneles de la infantería y de los gentileshombres de su casa, corría de todas partes haciendo juntar y poner por orden y por escuadrones la infantería que ya estaba desembarcada, esperaban los que quedaban que luego vinieran a tierra*⁴⁵⁴.

Las dificultades de la acción militar y su duración durante varios días se unifican en el tapiz en una única vista general. Anteriormente se habían realizado otros tapices cuyo tema era la lucha naval o desembarcos, como es el caso de *La toma de Cartagena* de la serie *Historia de Escipión*; o *La batalla de Actium*, de *Historia del emperador Octavio* –en la colección de Patrimonio Nacional–⁴⁵⁵; se trata en ambos casos de producciones flamencas del siglo XVI y, por tanto, cercanas a los textiles tunecinos. No obstante, el paño de *El desembarco en la Goleta* supera de forma clara a estos otros ejemplos. La pieza debe leerse de derecha a izquierda. Al fondo vemos la armada carolina vislumbrando África en la zona de Porto Farina, cerca de la antigua Útica, representada como un cabo blanco; la fidelidad topográfica se complementa, además, con referencias escritas que identifican cada accidente espacial. Los barcos costean el Golfo de Túnez, al que acceden tras doblar el Cabo de Cartago con sus defensas artilleras, identificado textualmente. El primer plano está ocupado por los buques que maniobran preparando la operación de descarga; dirige la operación la capitana de Andrea Doria –retratado en el carroza de popa– mientras sus marinos arrian la vela. Se trata de una descripción magnífica de una galera de la época, el arma por excelencia de las guerras mediterráneas, con la chusma en los laterales donde se disponían los remos y la corulla frontal con espolón y piezas de artillería. A su vera aparece un gran galeón portugués potentemente artillado, probablemente el buque insignia de don Luís de Portugal, desde el que un grupo de soldados y religiosos –incluso una mujer con un niño– descienden a una barca para acercarse a la costa. Otras pequeñas embarcaciones, repletas de arcabuceros, piqueros y rocines la anteceden; en una de ellas –la situada en la parte inferior– aparece el mismo Vermeyen, reconocible por su larga barba.

A la izquierda del tapiz vemos la llegada a tierra de los contuyentes, al tiempo que se entablan las primeras escaramuzas con los soldados de Barbarroja. Como apoyo, las naves descargan sus bocas de fuego sobre las fortificaciones costeras, que responden con su artillería para evitar la reagrupación de unas tropas cristianas igualmente acosadas por la caballería ligera. Las disciplinadas tropas de Carlos V, bajo la férrea dirección del Marqués del Vasto, acabarán imponiéndose, para permitir así el desembarco definitivo de todos los efectivos imperiales. En una fluida combinación de escenario marítimo y terrestre, y gracias a la disposición alta de la línea del horizonte, al fondo del amplio espacio podemos ver el que será el medio geográfico de los principales choques: el fuerte

454 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 72.

455 Junquera, «Las batallas navales».

de La Goleta y, tras él, el gran puerto natural del Estaño. También se vislumbran entre los bosques y alquerías cercanas los arcos del antiguo acueducto de Cartago que, como una línea perspectiva, apunta al objetivo final: Túnez⁴⁵⁶.

Este interés geográfico es compartido por las crónicas, en las que se puede leer una descripción detallada del marco espacial de la campaña. Santa Cruz –cartógrafo de profesión– le da a la orografía tanta importancia como en los tapices; así, describe la ciudad de Túnez «que está de la vieja Cartago a quince millas, y tiene de circuito cinco; tiene un buen alcázar, no tan fuerte cuanto vicioso por las pocas guerras que los moros habían tenido muchos años había». Igualmente hace con el Estaño –«un gran baño de agua de largura de doce millas y de ancho de cinco que está entre él y la mar»–, el fuerte de La Goleta o las ruinas del antiguo acueducto, muy presente en los tapices: «es un antiguo edificio de un puente sobre unos grandes y fuertes arcos por donde venía antiguamente el agua a Cartago»⁴⁵⁷. De forma similar, Gómara cierra su crónica con la descripción de Túnez y sus gentes; en cambio, apenas se le da un tratamiento superficial en los relatos firmados por Illescas, Sepúlveda y Cereceda. Para facilitar la comprensión de la imagen –y probablemente una pista más que evidencia la participación de Santa Cruz– estos paños cuenta con una tercera cartela de pequeño tamaño ubicada en la cenefa derecha, indicando la orientación topográfica de la vista: «III. Hasse de pressu/ poner que esta/ tercera pieca se/ mira desde el ar/ mada yendoco/ steando desde/ porto farina:/ hasta surgir al cabo Cart/ago. Dexase el/ norte al lado so/ brel hombro yzquierdo».

La acción bélica que acabó inclinando la balanza en favor de Carlos V fue la conquista de la fortificación de La Goleta, cuyo relato visual empieza a narrarse en el cuarto tapiz (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *Escaramuzas en torno a La Goleta*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, PN Inv.–Nr. A229–6245, S.13/4). Dicho fortín era el pilar básico en el sistema defensivo de la ciudad, al bloquear el estrecho canal que conducía al gran puerto natural de El Estaño. El mando imperial entendió desde el primer momento que asaltar la urbe pirata sin haber conquistado previamente este enclave hubiera sido altamente arriesgado, pues su presencia podría frenar la llegada de refuerzos y víveres; además, en caso de derrota bajo las murallas de Túnez, sus defensores podrían encerrar en una trampa mortal a las tropas cristianas. Perrenin lo explica en los siguientes términos:

Su Majestad estaba avisado, como dicho es, que los enemigos estaban proveídos de gente y artillería y munición en La Goleta, y que dejándola y yendo sobre Túnez podría venir peligro y daño a la armada, mayormente cuanto a las vituallas, alejándose las fuerzas del mar mediante las cuales entre otras cosas se podrían recuperar las vituallas, le pareció y fue avisado que lo mejor era ante todas cosas ganar La Goleta⁴⁵⁸.

456 Checa, *Tesoros de la Corona*.

457 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 265–266.

458 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 74.



Fig. 3.106. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *Escaramuzas en torno a La Goleta*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, PN Inv.–Nr. A229–6245, S.13/4.

La importancia y complejidad de la expugnación propició que esta conquista ocupe cuatro colgaduras del ciclo. Así, a partir del cuarto tapiz se representan las escaramuzas y enfrentamientos que tuvieron lugar hasta la definitiva toma del baluarte, tema principal del séptimo paño. La importancia de La Goleta hace que se represente, a mayor o menor escala, desde el tapiz tercero al séptimo. Y por supuesto también es descrita en las crónicas; Santa Cruz habla de ella como «una plaza artificial y naturalmente fuerte, que llamaban Goleta, puesta como isla, quedando á una parte y otra sus canales por donde apenas podían pasar navíos»⁴⁵⁹. La exposición más interesante es, no obstante, la que proporciona Sepúlveda, prácticamente igual a la imagen de los paños: se trataba, pues, de

*Una casa cuadrada, pero tiene la solidez de una fortaleza. El patio interior es mayor del que corresponde a las dimensiones del edificio, pues está rodeado por todas partes de paredes muy gruesas [...] Tiene una sola puerta, pequeña y baja [...] En la parte externa de esta superficie se levanta otro pequeño muro con almenas sobresalientes que está abierto a intervalos por numerosos agujeros para emplazar cañones [...] Caradín proseguía asegurando este lugar con nuevas fortificaciones y levanta de una y de otra parte de la tierra una empalizada muy sólida y muy ancha con los mástiles, remos y demás aparejos de los navíos [...] En estas empalizadas y en las partes altas de La Goleta colocó mucha artillería. En el estrecho había colocado naves de guerra*⁴⁶⁰.

Tras finalizar el desembarco –representado en los textiles tres y cuatro– empezó a sentarse el campo cesáreo, descrito por Santa Cruz de la siguiente forma: «A los diez y nueve de junio, como el ejército hubiese estado en los lugares altos junto á los olivares y edificios antiguos, mandó el Emperador que se bajase a lo llano para comenzar a sitiar la Goleta». El Real del César Carlos se situó en un altozano, la misma ubicación que podemos ver en la quinta tapicería: «su aposento que tenía hecho en una pequeña montaña que estaba junto á la Torre del Agua y á la Torre de la Sal, y en medio de todo el ejército y toda la flota, que toda se veía desde allí»⁴⁶¹. El lansquenete Guldin describe en su relato la lujosa apariencia de la «tienda de campaña del Emperador, la cual tenía cuatro esquinas bellas y en los cuatro sitios en cada uno un águila en un campo dorado con las dos columnas doradas españolas y su corona»⁴⁶².

La escena de asedio refleja la aplicación de los nuevos principios del arte de la guerra surgidos en la época: debieron abrirse trincheras, asentar fortines para baterías, formar bastiones..., en un auténtico trabajo de ingeniería. Todo ello, además, bajo

459 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 263.

460 Sepúlveda, *De bello Africo*, 33–34.

461 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 266–268.

462 Guldin, *Relato de la jornada*, 122.

la constante amenaza de los defensores de La Goleta, quienes realizaban frecuentes salidas destinadas a dificultar las obras. La traslación visual de estas *razzias* en la tapicería es magnífica, concretizándose en una novedosa forma de representar la batalla –casi a vista de pájaro–, en la que el espectador sobrevuela el escenario bélico de forma que obtiene una visión unitaria y variada al mismo tiempo⁴⁶³. La inscripción principal del paño refiere a estas acciones iniciales, es decir, el asentamiento de la base atacante y los primeros choques en las inmediaciones de La Goleta:

Despues de auer estado el exerçito en los lugares altos dos días: donde ouo algunas escaramuças. y acabado del desembarcar el resto del exerçito: el emperador acordo debaxar el real atollano para començar asitiar la goleta./ y abaxando: los enemigos comiençan vna escaramuça con los espannoles nuevos con los quales esta el marques del gasto. El emperador enbiadas tres vanderas de alemanes para reforcar aquella gente: buelue con parte de los espannoles soldados viejos y de los alemanes y caualleros a cierta parte: donde se pensaua. Poder tomar en medio gran parte de los enemigos. Mas no se pudo hazer con tanta presteza aquellos no lo sintiesen: y asi se saluan huyendo. Recogida/ la gente asientase el real en lo llano junto a la torre del aqua. Despues de algunos días los turcos de la goleta aiudandose de vn viento deshecho que a los nuestros da en los ojos: salen a dar en los reparos començados que guardan los/ espannoles. Unos con sus armas: otros con palas y otros jnstrumentos leuantando el arena para cegarlos:/ mas de subito calmando el viento. Son ençerrados por nuestros arcabuzeros en la goleta.

La cartela latina se explica en los términos siguientes:

Carlos levantó el campamento y, cuando el ejército ya estaba en marcha, el enemigo ataca la retaguardia y dificulta los movimientos. El ejército los enfrentó y luego el enemigo, casi encerrado en un lugar peligroso, huyó. Un gran viento se levanta y lanza remolinos de arena; los nuestros son cegados por el polvo. El enemigo, astuto, aparece de nuevo, arrojando arena al costado de nuestros soldados, y luchando así tanto con el polvo como con las armas; pero cuando el viento se detiene, retrocede⁴⁶⁴.

Como hemos referido, cada colgadura contiene una cartela geográfica en la cenefa derecha que indica el punto de vista desde el que ha sido tomada la imagen; en este caso en concreto podemos leer «III. Ymagine se la/ vista desta cu/ arta pieca

463 Checa, *Tesoros de la Corona*.

464 El texto latino original sería el siguiente: *CASTRAMOVET CAROLVS. SED DVM DEDVCITVR AGMEN/ HOSTIS IN EXTREMOS RVIT ATQVE MORATVR EVNTES. / AGMINE CONVERSO POENE INTERCLVSVS INIQVO/ IPSE LOCO REFGIT. MAGNO QVVM TVRBINE VENTVS//INCVBVIT NOSTRIS DENSE CALIGINE CAECIS/ CALLIDVS ERVMPENS HOSTIS CONVERTIT ARENAM/ NON MINVS VT VALIDIS PVGNET QVAM PVLVERE TELIS./ PROTINVS VT VENTI POSVERE REPELLITVR HOSTIS.*

baxan/ do el campo de los lugares del cabo/ y vniendose a alo/ jar a la torre del/ agua dexando el/ estano a la mano derecha y toman/ do el norte delan/ te sobrel mismo/ lado.»

Concretamente en el tapiz se refleja la acción en la que se vieron implicados el Marqués del Vasto y el mismo Carlos V, también ampliamente descrita por las crónicas. Santa Cruz narra cómo los guerreros de Barbarroja aprovecharon el momento en que el ejército imperial se desplazaba desde los primeros enclaves tomados a la ubicación de su definitivo campamento:

Y comenzando caminar, como los moros que venían en su retaguardia fuesen muchos, se metieron entre los dos lugares que guardaban los italianos y españoles nuevos, y viendo esto el Marqués del Vasto que iba en la retaguardia [...] fue con toda la arcabucería a dar socorro a los cristianos que andaban muy trabados con los moros en Dahamun y Chubel, y así se trabó en estos lugares muy gran escaramuza que andaba en la retaguardia; por la mucha morisma que había venido mandó a los Capitanes volver los escuadrones la vuelta de los moros, y Su Majestad con su caballería se fue delante de ellos hasta llegar donde primero estaban los cuarteles, y mando allí quedar á los españoles viejos, y á los italianos y á los alemanes que fuesen en socorro de los españoles y del Marqués, y los moros [...] no osaron esperar; dejando muchos moros muertos y heridos⁴⁶⁵.

Además, en la parte izquierda podemos ver el alzado de la base cristiana en las cercanías de la Torre del Agua –indicada con una inscripción–; y las ruinas de Cartago, cuyos restos aparecen diseminados en el paisaje. Las tropas de caballería de Barbarroja realizan una *razia* contra la infantería cesárea, concretamente un cuerpo de italianos y nuevos reclutas que habían quedado protegiendo ciertos torreones en altura. El apoyo del Marqués del Vasto no fue suficiente y, ante el inminente peligro, escuadrones de caballería junto a arcabuceros alemanes y peones españoles acuden en su ayuda bajo el liderazgo de Carlos V. En primer plano, a la izquierda, vemos a un grupo de arcabuceros tudescos que repelen a un infante y tres jinetes islámicos dotados de armamento ligero: arcos, lanzas, y sin armadura. Detrás de este grupo, junto a una torre, se sitúan otros soldados y el mismo Vermeyen –sentado mientras toma notas desde la altura– como testigo de los combates. A la derecha podemos apreciar, por primera vez, una imagen que se repetirá en otros tapices: un musulmán ofrece la cabeza barbada de uno de los soldados de Carlos V a sus superiores; con ello se pretendía mostrar la crueldad de los otomanos, temidos en el imaginario europeo por la brutalidad de sus acciones. Es interesante contrastar estas escenas, pues reflejan de forma clara la doble vertiente en que se representa al «otro» musulmán: por un lado, no se esconde la crueldad de la guerra, como parte de ese criterio casi científico,

465 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 267–268.

presuntamente verídico, con que se narra la campaña; por otro, los vestidos y armas denotan cierta estilización, como en el jinete de espaldas con un hermoso traje de terciopelo rojo y su montura adornada con motivos manieristas «a la morisca», tan frecuentes en los juegos de cañas españoles.



Fig. 3.107. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *Escaramuzas en torno a La Goleta*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, PN Inv.–Nr. A229–6245, S.13/4 (detalle).

En segundo plano irrumpen los cuadros de españoles bajo la dirección del Emperador que, gracias al fuego de su arcabucería, repelen los ataques de los jinetes musulmanes, al tiempo que empiezan a recibir refuerzos: «el gran César con su caballería se va delante de todos los escuadrones hasta llegar donde primero estaban los cuarteles vecinos de los arcos y olivares»⁴⁶⁶. En los relatos escritos las citas a las intervenciones personales de Carlos V son constantes; Santa Cruz explica cómo «en todo esto Su Majestad andaba con grande esfuerzo animando á los Capitanes y soldados, llamando á unos hermanos y á otros hijos, reprendiendo con mucho amor á los que algún tanto se

⁴⁶⁶ Cereceda, *Tratado de las campañas*, 28.

desmandaban, por manera que él era Capitán General y sargento y soldado»⁴⁶⁷, términos usados igualmente por Cereceda —«El Emperador fue Capitán General, Sargento y soldado»⁴⁶⁸. Además, las referencias a acciones donde el gobernante Habsburgo se comportó de forma casi temerarias son reiteradas; podemos rastrearlas en los escritos de Santa Cruz —«por muchas veces se puso el Emperador en peligro que no se vio ningún pobre soldado estimar en tan poco su vida»—, Sepúlveda —«casi todos estos combates los afrontaba él mismo, con ánimo intrépido de modo que desempeñaba a la vez la función de general y soldado»⁴⁶⁹ y Gómara —«El Emperador andaba muy solícito, castigando a unos, animando a otros, y poniendo a todos en concierto, sin temor de flechas ni pelotas y contra voluntad de todos por el manifiesto peligro»⁴⁷⁰.

Por lo que respecta al tratamiento espacial, sobre el fondo textil se abre un impresionante paisaje de gran verismo topográfico con los restos del acueducto, bosques, alquerías y —perdiéndose en la distancia— el Estaño y Túnez. Ciertamente es el mismo paisaje descrito por las crónicas: irregular, salpicado de ruinas y con bosquecillos y campos de olivares, desde donde los turcos podían lanzar sus fulgurantes cargas por sorpresa, siempre dañinas.

El texto de la cartela principal —ya transcrito— se cierra con la referencia a otra de estas *razias*, una salida hecha por los turcos de la Goleta aprovechando una tormenta de arena. En cambio, en las crónicas sólo hacen referencia a este episodio Cereceda⁴⁷¹ y Santa Cruz:

*Salieron los turcos y moros de La Goleta [...] por ser el tiempo de recio viento que daba a los cristianos en la cara, que con gran trabajo podían tener los ojos abiertos por la mucha arena que el viento traía, la cual ellos traían aventando con palas, y como vieron gran defensa en los cristianos porque iban cuatro banderas en su socorro, se volvieron*⁴⁷².

Más allá de la descripción de los rifirrafes armados, resulta interesante ver en estas imágenes como Vermeyen y los ideólogos de la serie —al igual que las plumas de los pnegiristas— no han caído en la tentación de hacer una representación *all'antica* de los combates, aprovechando las coincidencias con las Guerras Púnicas. Nada más lejos de la realidad: el texto de Sepúlveda describe con realismo extremo a las tropas de Barbarroja, destacando su caballería

Que era superior en número en muchas partes. Además tenían caballos ligeros y muy veloces [...] no tener ninguna armadura que cubriera su cuerpo [...] también eran superiores por sus lanzas: la mayoría de los nómadas llevaban

467 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 265–268.

468 Cereceda, *Tratado de las campañas* 22.

469 Sepúlveda, *De bello Africo*, 29.

470 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 166.

471 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 37

472 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3. 271.

dos, una arrojadiza, que disparaban al comienzo del combate contra el enemigo o su caballo, y otra de gran longitud, generalmente de más de cuarenta palmos y a veces incluso de cincuenta.

E, igualmente, dedica varias líneas a plasmar las tácticas marciales enemigas, comparándolas con otras más conocidas para facilitar su comprensión:

Los moros de Granada usaban este tipo de combate [...] enviaban por delante a la caballería [...] se replegaban con facilidad [...] y si habían logrado separar de la multitud a algunos de nuestros jinetes y disgregarlos en su afán de persecución, tres o cuatro y con frecuencia más volvían grupas contra cada uno de ellos y rodeándolo lo abatían⁴⁷³.

Así pues, y al igual que en los citados relatos en tinta, en esta crónica textil asistimos a una lucha de europeos de diferentes nacionalidades –con la ayuda de los jinetes autóctonos de Mulay Hassan– contra los jenizaros de Barbarroja, reforzados igualmente con cuerpos locales más ligeros. El contingente del adalid corsario estaba formado por ocho mil combatientes turcos, muchos de ellos armados de arcabuces, y ochocientos jenizaros de élite; catorce mil arqueros y lanceros autóctonos; y otros ocho mil jinetes alárabes con lanzas jinetas o ballestillas. En este ejército se combinaba, pues, el uso intensivo de la artillería y las estrategias de la guerra moderna con pervivencias medievales, como la confianza en el arco y el armamento ligero⁴⁷⁴. Frente a estas formaciones aparece el ejército imperial, cuyo nervio son los cuadros de infantes definidos por la hábil combinación de las picas con potentes cañones y arcabucería, contando además con el apoyo constante de una caballería más pesada que la enemiga. Se trata, por tanto, de la representación del choque entre los dos mayores poderes de la época, enfrentados en un duelo a muerte durante doscientos años desde el Danubio al Mediterráneo.

El quinto tapiz muestra un momento de las acciones bélicas prácticamente sincrónico al anterior, pero desde un punto de vista distinto, e incluyendo además otros hechos de armas un poco posteriores (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El sitio de La Goleta*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A229–6243 PN S.13/5). Si en el paño precedente asistíamos a las operaciones navales y las primeras escaramuzas desde tierra –el punto de rescate se ubicaba en el Cabo de Cartago– en éste aparece una panorámica tomada desde el mar, contemplando dicho accidente geográfico con la fortaleza de La Goleta a la izquierda –la imagen evidencia claramente su papel como llave de acceso a el Estaño y Túnez⁴⁷⁵. La cartela topográfica facilita la comprensión de tan dilatada composición: «V. La vista desta/ quinta pieca se y/ magina desde la/ torre del agua y/ de la sal mirando/ por derecho a la/ Goleta: teniendo/ la mar y el nor/ te a la mano yz/ quierda y a la derecha al están/ no.»

473 Sepúlveda, *De bello Africo*, 35–37.

474 Marías y Pereda. *Carlos V. Las armas*.

475 Checa, *Tesoros de la Corona*.



Fig. 3.108. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El sitio de La Goleta*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A229–6243 PN S.13/5.

Así, lo que se representa en esta colgadura es el complejo proceso de desembarco y organización del campamento. La *Jornada* de Túnez fue una de las acciones bélicas de mayor complejidad organizada en el XVI: fue necesario reunir y trasladar un gran ejército paneuropeo a las costas de África, realizar una operación anfibia, plantear operaciones de asedio y marchas bajo el tórrido sol veraniego... Este tapiz, por tanto, es muestra del orgullo de la Corte carolina por exhibir la capacidad militar y organizativa de sus ejércitos, cohesionados alrededor de la figura del Emperador. Vemos pues como de las galeras ancladas –con el velamen desmontado y los remos alzados– van descendiendo paulatinamente los comandos. Mientras se alzan las tiendas –pudiendo destacar aquellas decoradas lujosamente con el águila imperial–, los lansquenets saltan a la playa desde los esquifes y se descarga la artillería, en una operación perfectamente afinada. En un segundo plano, en tierra, se pueden ver algunos de los hechos cronológicamente posteriores, como las luchas en torno a las trincheras y la llegada del rey tunecino depuesto.

La cartela en castellano no se corresponde con la imagen principal, pues la cuestión del desembarco ya había sido explicada anteriormente. Para evitar la redundancia se narran algunos de los enfrentamientos posteriores, que vemos reflejados en pequeño formato sobre superficie textil. Las inscripciones explican el combate en el que murió el Conde de Sarno, así como otras salidas, protagonizadas por los defensores de La Goleta:

Salen de mañana los turcos de la goleta y combaten un bastion que congente italiana guarda el conde de sarno. Y matan al conde y algunos soldados suiios: y tomanles una bandera. Son socorridos de los soldados viejos españoles que a la parte de la mar/ guardan otro bastion: que ellos hazen. Otro dia antes que amanezca tornan a salir y dan sobre los mesmos españoles. Y retiran los del bastion matando algunos y entre ellos un alferes a quien toman la bandera: mas luego en continente los/ españoles rebuelven y los hechan del reparo. y matando algunos los meten en la goleta. matan estos dias en una escaramuça al marques del ginal coronel de italianos. Viene mulei hazan Rei de tunez: con quatrocientos de caballo no bien aderezados. Los quales/ por mandado del emperador luego se buelven salvo veinte que le sirvan. Travase una rezia escaramuça: con los que del olivar tiran con unos sac/ res. Hieren en la primera arremetida de una gran lançada al marques de mondejar. Y despues de aver hecho otras dos/ los ginetes. buelven sobre ellos los moros que son muchos mas. Socorre el emperador: huyen los enemigos: y pierden parte de su artilleria y de los suyos. prosiguense los bastiones y trinchera. Traen las galeras rama para las obras.

También este paño cuenta con su correspondiente inscripción latina, donde podemos leer

Los turcos hacen una incursión y repelen la vanguardia italiana cuyo líder fue hecho prisionero; toman las trincheras, pero repelidos por los españoles, se retiran. A continuación, contando con la oscuridad de la noche, atacan a los españoles y los obligaron a abandonar sus trincheras; atacados a su vez, se ven obligados a retirarse de nuevo. El rey Hassan se presenta seguido de una pequeña corte. El marqués Luís, herido, se retira de la lucha. Carlos quinto llega al rescate cuando los soldados están en peligro; empuja al enemigo y tomó su artillería⁴⁷⁶.

Evidentemente las crónicas refieren igualmente estos altercados, al igual que la muerte de Jerónimo Tutavilla –conde de Sarno y héroe de las guerras contra los turcos en Morea–. Santa Cruz lo narra de la siguiente forma:

Á los 23 de Julio, vigilia de San Juan Bautista, por la mañana salieron de la Goleta hasta 2.000 turcos de pié y de á caballo, y fueron la vuelta de un bastión que el Conde de Sarno, italiano, guardaba [...] salieron cierta parte de italianos á escaramuzar con ellos, y como eran pocos se comenzaron a retirar al bastión con mala orden, y así entraron en él juntos los turcos con los italianos y los ganaron y mataron al Conde de Sarno y le cortaron la cabeza, y asimismo mataron otras cuatro personas principales y otra gente, que fueron hasta 60 personas por todas, sin muchos otros heridos, y después que los turcos hubieron hecho este asalto, se comenzaron á retirar llevándose la bandera del Capitán Otaviano, corso⁴⁷⁷.

Este hecho suscitó gran polémica en relación con el socorro por parte de los españoles. Santa Cruz afirma que los jenízaros fueron repelidos finalmente por tropas peninsulares, ya que «no fueron tan a salvo que no recibiesen daño de algunas compañías de españoles que estaban en guarda de otros bastiones». Igualmente, refieren a esta ayuda Cereceda o Sepúlveda –«llegaran en su socorro los tercios viejos españoles»⁴⁷⁸, aunque Gómara reconoce malestar entre ambas naciones: «Quedaron corridos los italianos con este vencimiento y quejosos de los españoles porque tardaron en socorrerlos estando cerca, aunque si no los socorrieran no escapara ninguno de aquellos»⁴⁷⁹.

476 El original latino sería el siguiente: *ERVMPIT TVRCA ATQVE ITALO CVSTODE REPVLSO/ ET DVCE SVBLATO VALLUM TRANSCENDIT: IBERO/ PVLSVS ABIT: POST HVNC COELI CALIGINE FRETVS/ AGGREDITVR VALLOQVE FUGAT. SED PVLSVS IBERO// TVRCA ITERVM CEDIT: TENVI COMITANTE CATERVA/ REX VENIT HASAMVS. LVDOVICVS MARCHIO PVGNA/ SAVCIVS EXCEDIT: CAROLVS QVVM TVRBA LABORET/ SUBVENIT. AC PVLSVM TORMENTIS EXVIT HOSTEM.*

477 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 268–9.

478 Sepúlveda, *De bello Africo*, 43.

479 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 166.

Tras esta salida, los otomanos realizaron una posterior *razia* contra las posiciones castellanas, aprovechando «que la gente estaba durmiendo»⁴⁸⁰, como describe Santa Cruz:

*Á 25 de Junio, una hora antes que amaneciese, salieron muchos turcos y moros de La Goleta y vinieron á un bastión que habían hecho los 4.000 soldados viejos españoles y acometieron á dar batalla por todas partes del bastión, y entraron por encima de él y por la mar que estaba á la orilla del bastión, el cual era bajo, y mataron al Alférez D. Álvaro de Grado y algunos de sus soldados; también mataron al Capitán Luis Méndez de Sotomayor, e hirieron a otro Alférez y mataron é hirieron otros muchos y buenos soldados*⁴⁸¹.

Según Gómara, dicho Luís Méndez «no pudo huir de gordo»...⁴⁸² Probablemente estas escaramuzas son las que se representan en segundo plano en el tapiz, donde junto a La Goleta podemos ver enfrentamientos en las trincheras, movimiento de banderas –quizá una referencia visual a las robadas–, etcétera. En la composición no podemos ver, en cambio, otro de los choques descritos en la cartela, precisamente el que iba a permitir que el Emperador entrase de nuevo en combate para rescatar al Marqués de Mondéjar. Santa Cruz lo narra de la siguiente manera:

*Y a los 26 de Junio, un sábado mañana, vinieron a los olivares y comenzaron á tirar con tres piezas de artillería á los pabellones, [...] yendo el Marqués de Mondéjar con los jinetes en la avanguardia; y como la morisma fuese tanta de á caballo y de pie, cargaron muchos sobre el Marqués de Mondéjar [...] le dieron una lanzada en las espaldas, y como el Emperador, que venía tras el Marqués, le viese á él y su gente en tan grande aprieto, se fue con su lanza en la mano contra los moros, diciendo ¡Santiago, Santiago!, con tan determinado ánimo que no paró hasta donde tenían las tres piezas de artillería, y alanceando los artilleros que allí estaban ganó la una pieza de ellas, que era un grueso pasavolante*⁴⁸³.

Heroicidad similar es descrita por Cereceda, afirmando que al ver al Marqués en peligro «el Gran César [...] se va para los moros con tan determinado ánimo que no paró hasta llegar donde tenían las tres piezas, y alanceando los moros y artilleros que con ellos alló, ganó la una de las tres piezas»⁴⁸⁴.

En la imagen textil y su inscripción también se hace referencia a un hecho diplomático de gran importancia: la llegada del depuesto Mulay Hassan al

480 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 34.

481 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 269.

482 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 167.

483 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 270.

484 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 37.

campamento cristiano –tal y como aparece en segundo plano–; allí fue recibido por un grupo de nobles caballeros, bajo la dirección del Duque de Alba y el Marqués de Alarcón. La visión que reflejan los distintos escritos sobre este hecho son bastantes diferentes; así, la cartela expone que llegó con una tropa reducida, rechazada por el Emperador. Sepúlveda también incide en su pobreza, pues describe cómo iba «vestido que se diferenciaba poco o nada del común y el vulgar [...] Carlos y algunos de sus nobles intentaron que se vistieran con prendas de seda y capotes más decentes que los usados y desgastados con que habían llegado semidesnudos»⁴⁸⁵. La misma idea deriva de la lectura de Cereceda, quien incide en el descontento de Carlos V, ya que éste esperaba la llegada con el reyezuelo tunecino de importantes refuerzos: «más la principal causa por donde el Emperador lo estorbó fue por traerse los moros tan míseramente como se traen»⁴⁸⁶. La visión de los restantes relatos es, en cambio, distinta; Santa Cruz cita como Carlos V «lo recibió muy alegremente echándole los brazos encima de sus hombros, saludándole con amorosas palabras, y lo hizo aposentar muy bien»⁴⁸⁷. Para Govio era hombre culto y de gran ayuda, al igual que para Gonzalo de Illescas, en cuya opinión era «persona de gran valor, sin mostrar en cosa ninguna bajeza ni pusilanimidad [...] muy discreto y entendido [...] filósofo, matemático, buen astrólogo»⁴⁸⁸, además de hábil estrategia militar. Perrenin explica la digna recepción ofrecida por Carlos V, así como la paulatina decepción ante la evidencia de la escasa aportación bélica ofrecida por el bey:

Penúltimo día del mes de junio, el rey de Túnez, nombrado Amulley Alhazen [...], vino acompañado con cerca de doscientos caballos moriscos al campo del Emperador, cerca de La Goleta y Túnez [...] Incontinenti que Su Majestad fue advertido de la venida del rey, Su Majestad hizo sonar las trompetas y poner en orden todos los hombres de armas y gente de a caballo para ir a recibir con mucha honra como rey. Fueron señalados el duque de Alba y el conde de Benavente y el marqués de Alarcón, acompañados de los gentileshombres de la casa. Y así fueron algunos escuadrones y gente de a pie, y le guiaron y acompañaron al rey hasta la tienda del Emperador. Donde Su Majestad estaba acompañado del príncipe infante de Portugal y otros muchos principales duques, condes y personas principales. Y acercándose el rey de Su Majestad le saludó dándole la mano. Y el rey con una gran reverencia se abajó e inclinó, y después se asentó en tierra sobre un tapiz, como ellos tienen de costumbre, y Su Majestad en su silla. Y alrededor del rey se sentaron, también en la tierra, algunos jeques, sus parientes y aliados, y con un intérprete que hablaba arábigo, hablaba muchas razones. Después,

485 Sepúlveda, *De bello Africo*, 52.

486 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 39.

487 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 271.

488 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 7.

fue llevado el rey para ver el campo y todos los escuadrones, los cuales, acercándose, descargaron todos sus arcabuces y artillería. Y después, fue llevado al pabellón de Mossior de Prata, caballero de la Orden y segundo camarero del Emperador. Y al rey y a los suyos les trajeron aguas dulces, confituras y azúcares, porque ellos no beben vino ni comen carne si ellos no la matan a su manera y según su ley. Y se decía que después de él venían setecientos u ochocientos camellos con vituallas y otras cosas, y que había quince o dieciséis mil caballos en las montañas, de lo cual no se vio ninguna apariencia [...] Y fue recibido el rey tan humanamente más por piedad y mancilla y por la honestidad y modestia y virtud y clemencia de Su Majestad Imperial que por ayuda que él pudiese hacer en dicha empresa⁴⁸⁹.

Otra cuestión interesante del tapiz es la aparición en su parte derecha de un grupo de esclavos cargando suministros en las galeras, fundamentalmente madera y ramas para el campamento que se estaba erigiendo en esos momentos. Esta cuestión es especialmente importante, ya que la intendencia fue una de las principales dificultades de la campaña. A la problemática del gran tamaño del ejército había que sumar las duras condiciones del seco y árido terreno, problema incrementado al realizarse la invasión en verano cuando mayores son las temperaturas en África—, pero también el único momento en que el mar permitía realizar esta gran operación sin riesgo⁴⁹⁰. Gómara describe de forma muy expresiva las escaseces sufridas por la expedición en los momentos previos al asalto a La Goleta:

Muchos adolecían especial de correnca con la destemplanza del aire, que se derretían los hombres de día con el grandísimo calor y se helaban de noche, a manera de decir, con el muchísimo rocío. Comenzaba, eso mismo, a faltar agua; a lo menos era salobre y turbia del muchísimo jarrear, por lo cual comían manzanas verdes pensando matar la sed, que también los corrompía⁴⁹¹.

Perrenin también narra la carestía de agua y alimentos sufrida por el bando cristiano:

De los cuales pozos y fosados había por todo el campo muy gran número, y aún no bastaba para la armada, la cual sufría gran sed y necesidad porque no había en toda la tierra fuentes vivas ni ríos, excepto algunos pozos que [...] estaban cercanos de la Torre de las Aguas, que en breve tiempo fueron corrompidos y gastados por la gran multitud de soldados

489 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 80–81.

490 Fernández, *Carlos V. El César*.

491 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 168.

*que había y tomaban agua cada día con el jarro o caldero o instrumento que hallaban. Y así, no se podía conservar mucho tiempo los más de los fosados que no supiesen a sal por estar tan cerca del mar*⁴⁹².

El tudesco Niklaus Guldin fue combatiente raso, por lo que vivió estas duras condiciones en primera persona. En su relación explica, además, los incumplimientos atribuidos al mando cesáreo, incapaces de atender a las condiciones mínimas para la tropa:

*Más no se ha cumplido con nosotros ni la mitad en lo de la comida, como se nos había prometido; en cambio se nos mató de hambre y sed pura, como es por desgracia manifiesto, como de los nuestros apenas regresaron dos mil lansquenets de los siete mil. Pues se nos daba pan de siete y nueve años, el cual estaba en Nápoles, que también había estado lleno de gusanos y gorgojos; así la carne de cerdo totalmente llena, el agua llena de gusanos y pestilencia, como una carroña, las judías llenas de gusanos, los guisantes tan duros que nadie llegaba a cocerlos así que quedarían comestibles. Vinagre y aceite, arroz, pescado, queso y vino eran suficientemente buenos; pero se nos daba cuando los welschen – latinos– gustaron de ello y no como se nos había prometido*⁴⁹³.

El único cronista que hace referencia al transporte de suministros y materiales para el campamento –al igual que la cartela y la imagen del tapiz– es, de nuevo, Santa Cruz. En su relación explica cómo Carlos V mandó «a las galeras que trajesen rama para las obras y los forzados que sirviesen de gastadores»⁴⁹⁴.

El sexto paño presenta una nueva imagen de los combates previos al asalto definitivo sobre la fortaleza de La Goleta (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *Búsqueda de alimento para los animales*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A 257–7448, PN S13/6). Por lo que respecta a la disposición topográfica de la escena la amplia vista está tomada de nuevo desde tierra, en el Cabo de Cartago y entre las ruinas de la urbe antigua, pero desde una posición contraria a la anterior. Según la inscripción lateral de orientación, «VI. Hase de consi/ derar, que esta sesta/ pieca se mira des/ de los aqueductos, que/ van al cabo de Cartago: cabe lo lu/ gares que están en el, / dexando a Tunez y a la mano derecha/ y el norte a la yz/ quierda, y miran/ do a la Goleta por derecho.»

492 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 82.

493 Guldin, *Relato de la jornada*, 113–114.

494 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 271.

Podemos ver, así, el campo cristiano con los bajeles en el mar y La Goleta en la parte superior derecha del paño⁴⁹⁵. La existencia de ruinas clásicas fue utilizada por Sepúlveda –destacado humanista– para establecer el paralelismo entre las campañas romanas y la de Carlos V. Colaboró con ello en la creación de la imagen clásica del Emperador como un «nuevo Escipión» que tanto éxito tendría en las posteriores entradas triunfales en Italia:

Con esta ocupación de Túnez –la realizada por Barbarroja– aumentó con vehemencia el peligro de Italia y de Sicilia debido a su situación, de la que los vecinos cartagineses se beneficiaron en otro tiempo cuando sometieron Sicilia y a otras muchas islas de este mismo mar y hostigaron a Italia y al pueblo romano con varias y muy reñidas guerras durante largo tiempo. En la segunda de estas guerras Cartago fue hecha tributaria de los romanos por Escipión Africano, el Mayor, después de vencer a Aníbal; en la tercera fue destruida completamente por el Menor.

La realidad geográfica del presente resultaba, no obstante, muy distinta de la pasada gloria de la capital cartaginesa; ahora ya no se hallaba allí más que un mar de ruinas: «en el suelo de Cartago, que es habitado en aldeas y pequeñas fortificaciones por los llamados también ahora cartagineses, apenas quedan algunas ligeras huellas de la opulenta ciudad»⁴⁹⁶. Como podemos ver en el tapiz entre estos restos descollaba especialmente el acueducto de Túnez, capaz de llamar la atención de un soldado de menor formación como Cereceda:

*Es un antiguo edificio, que es un puente sobre unos grandes y fuertes arcos. Son estos altísimos, y el puente que sobre ellos estaba era cubierto de altura de un estado de hombre y más de un brazo de alto. Por este puente venía el agua á Cartago, y estaba agua venía de una fuente que estaba en la montaña de Leon; y estaba esta montaña sesenta millas de Cartago*⁴⁹⁷.

Las inscripciones de la cenefa exterior continúan con la descripción de los rifirrafes y las salidas constantes de los defensores de La Goleta; generalmente solían tener lugar en momentos en que los soldados de Carlos V buscan vituallas en un territorio muy hostil. La superior describe cómo

Despues que aviendo necesidad de vitualla para los caualllos: el marques alarcon fue por ella: y cargaron tantos moros sobrel. que fue necesario ser / socorrido y le socorrió el emperador con alguna gente de a cavallo y de pie. Otro dia va el duque dalua con mayor numero de gente. y trae prouision / abundante. Al tiempo que buelve salen los turcos de la goleta a media dia

495 Checa, *Tesoros de la Corona*.

496 Sepúlveda, *De bello Africo*, 15.

497 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 24.

contra los espannoles y otros soldados que guardan los reparos. trauase una/ gran escaramuça. son los turcos ençerrados con alguna perdida de los suios en la goleta. llegan nuestros soldados a subir peleando sobre los reparos/ della. donde al retirar por ser el trecho largo y el descubierto reciben mucho danno de los arcabuzeros y artilleria de los enemigos.

Por su parte, la inferior latina expone que

Luego, por orden del duque de Alba, salieron con más tropas para buscar la comida que habían tratado de obtener antes con un número menor de soldados. Se acercan a las trincheras de la plaza: el enemigo, haciendo una salida, regresa con las flechas para impedir el movimiento de los españoles. Estos último, empujados por la cólera que inflama su valentía coraje, abandona el trabajo que habían comenzado y atacan con ardor persiguiendo a los adversarios y, en su exaltación, llegna luchando bajo las fortificaciones de La Goleta. Al retirarse de la fortaleza enemiga, sufren muchas pérdidas⁴⁹⁸.

Es importante destacar que estas citas –al igual que la imagen del paño– son indicadores bastante claros de la posible vinculación del conjunto con Santa Cruz: el texto tejido sigue de forma muy similar el escrito en su crónica, especialmente en la primera parte, centrada en los problemas del Marqués de Alarcón y el Duque de Alba para conseguir forrajes: «por causa de la mucha necesidad que los caballos tenían de vituallas, hubo de ir el Marqués de Alarcón por ellas, y cargaron tantos moros sobre él que fue necesario ser socorrido, y así fue el Duque de Alba con mayor número de gente y trajo abundante provisión»⁴⁹⁹. Como podemos ver, ambas descripciones coinciden en gran medida. Es interesante remarcar el contraste entre la importancia que se ofrece a estas razias en las colgaduras –se destina la sexta de ellas a representarlas– y su escasa presencia en el resto de relaciones: de las estudiadas –además de Santa Cruz– sólo Sepúlveda hace referencia a ellas, pero presentando una versión ligeramente distinta de los hechos. Según su descripción fue enviado un grupo de sirvientes a por los suministros y, al ser atacados, el Marqués acudió a su rescate con pocos soldados. Finalmente tuvo que ser el Emperador en persona quien les socorriese:

A continuación, creyendo que los enemigos, tras ser rechazados tantas veces, se retraerían un tanto de hacer hostigamientos, un gran número de sirvientes salió a recolectar forraje. Pero al alejarse éstos, Carlos, temeroso

498 El texto latino es el siguiente: *HIC QVESITA PRIVS MAGNO DISCRIMINE FRVSTRA/ PABVLA: PRAESIDIO MVLTO MAIORE PETVNTVR/ DVCTORE ALBANO VALLUS PRODVCTIVR. HOSTIS/ ERVMPENS ITERVM TELIS INFESTAT IBERVM// HIC IRA RAPITVR ANIMOS STIMVLANTE FEROCES/ TENTAT OPVS COEPTVM. PREMII. VRGET. FERVIDVS INSTAT/ IMPIGER AGGERIBVS GOLETTE PRAELIA MISCENS/ A TERGO REDIENS HOSTILI A MOLE LABORAT.*

499 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 272.

de que sucediera lo que sucedió, es decir, que fueran sorprendidos por los enemigos, puso a Hernando de Alarcón al frente de unas pocas tropas de infantería y los envió en ayuda de los sirvientes. Al avanzar éste un poco ve que los forrajeadores vienen huyendo hacia él perseguidos por un gran número de enemigos. Se interpone con sus tropas pero los enemigos comenzaron a acosarlo tanto que se vio obligado a replegarse a un lugar más protegido para poder sostener el ataque enemigo en formación compacta y sin perder el orden. Cuando llega la noticia, Carlos acude personalmente con la caballería.

El texto también narra el posterior intento de aprovisionamiento bajo las órdenes por del Duque de Alba: «el día cuatro de julio envía a forrajear a buena parte de las tropas y a la caballería ligera con Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba, cerca de los pueblos y aldeas próximas al cabo de Cartago»⁵⁰⁰.

Las restantes relaciones sí que recogen, en cambio, el otro choque armado referido la cartela principal del tapiz, en el que Cachidiablo y sus turcos realizaron una salida por sorpresa desde La Goleta, siendo rechazados por los españoles; éstos, en su ímpetu, llegaron a escalar las defensas exteriores de la fortificación. Así lo narra Santa Cruz:

*Salieron de La Goleta más de quinientos turcos y genízaros con una bandera, y vinieron a los bastiones que guardaban los soldados viejos, y con muy determinado animo entraron por encima del bastión y por orillas de la mar y hicieron retirar la poca guardia que había y ganaron cerca de quinientos pasos del bastión; y como esto viesen los soldados viejos [...], arremetieron contra los turcos y los hicieron salir del bastión y los fueron siguiendo hasta hacerlos encerrar en La Goleta, de la cual tiraron á los españoles con la artillería y escopetería*⁵⁰¹.

En la escena vemos como los jinetes de Barbarroja –escondida entre olivos– intenta sorprender a las tropas imperiales del Marqués de Alarcón, siendo finalmente socorridas por Carlos V al frente de su caballería. En primer plano se presenta un amplio muestrario de las diversas posturas de combate con lanza usadas por los jinetes islámicos; su concreción visual es realista, pero una mirada atenta a su exotismo pintoresco nos hace recordar los juegos ecuestres y torneos practicados en Europa dentro de la moda «a la morisca» de la época⁵⁰².

Como ya hemos visto en tapices anteriores, en esta escena textil aparece de nuevo la crueldad explícita del enemigo musulmán; ejemplos de ello son, así,

500 Sepúlveda, *De bello Africo*, 54.

501 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 272.

502 Checa, *Tesoros de la Corona*, y Deswarte-Rosa, «L'expédition de Tunis».

el moribundo que centra la composición, o la reiterada presencia de combatientes entregando cabezas cortadas a sus jefes. Este grupo evidencia el carácter casi etnográfico de la serie, al representarse algunos de los usos bélicos propios de las tribus norteafricanas: a la costumbre de degollar al enemigo habría que sumar la presencia de soldados descalzos, o la costumbre que tenían las mujeres de acompañar a los guerreros como aguadoras. La apariencia lujosa de sus bordados y vestiduras, los jaeces de los caballos, o el damasquinado de las armas, aportan —no obstante— un tono general de estilización mediante el lujo y el exotismo⁵⁰³.

Este interés por describir la realidad humana del contrincante de forma verista también lo vemos recogido por algunos de los cronistas, especialmente Sepúlveda y Gómara. Éste último destina capítulos específicos de su tratado a mostrar la apariencia y forma de combatir de los habitantes de la zona, diferenciando claramente entre los alárabes —de origen árabe—, y la población estrictamente autóctona: «Aunque moros y alárabes son de una misma lengua y ley y se mezclan por casamiento, difieren mucho en las costumbres y linaje». Las características de sus vestimentas, técnicas marciales y hábitos de conducta son igualmente visibles en la colgadura rica, donde podemos ver a los jinetes alárabe: «Précianse de buenos caballos [...] las armas que más usan a caballo son alfanje, adarga y lanza muy larga, que como cabalgan todos a la jineta cumple ir a la ligera. También tienen arcos y ballestas, y aún escopetas, corazas y bacinetes. Los mejores hombres de guerra en Berbería son alárabes». Su descripción no se limita a los usos militares, explicando cómo «son muy nobles [...] comen poco y beben agua de ordinario [...] Llevan sus mujeres a la guerra para que les crezca el corazón en la pelea». En el primer plano a la derecha se representa, precisamente, a una de sus mujeres vertiendo agua en un recipiente, como responsables de la intendencia de sus esposos. Así son vistas por Gómara: «Traen sus mujeres camisas de mangas muy anchas, y mantas blancas y de color prendidas al hombro, que pueden sacar los brazos, y cobijan las caras con velos [...] usan muchas arracadas, sortijas, ajorcas y senogiles de plata. Alcohólense las mejillas y cejas y barbilla y, andando galanas, almohazan los caballos de sus maridos.»

La imagen que presenta de los «moros» autóctonos es bastante distinta, ya que «pecan de sodomía, hechicerías, encartes y agüeros [...] siendo todos viciosos. Comen puercamente y en cuclillas o recostados, sin manteles ni cuchillos. Beben vino cuando lo tienen, contra la regla del Alcorán» —y precisamente, el huerto por el que se mueven las tropas en el tapiz es un viñedo—. Por lo que respecta a sus habilidades militares, «fueron otros tiempos buena gente de guerra, pero ahora no, aunque son infinitos, por tener poco orden y pocas armas, aunque unos con otros bien pelean. Con cristianos, que van armados, no se pueden igualar, yendo desnudos. Arco y flecha es su arma en general. Pelean siempre a pie, y pocos andan a caballo». Este tipo de

503 Checa, *Tesoros de la Corona*, y De Bunes, «Vermeyen y los tapices».

infantería ligera es precisamente la representada en el tapiz, «moros flecheros con camisas blancas y descalzos»⁵⁰⁴.

En segundo plano observamos el contraste entre las tácticas bélicas usados por ambos ejércitos. Los musulmanes –aunque también usan cañones e infantería– apoyan sus ataques fundamentalmente en la rapidez de su caballería. Armada a la ligera, con arcos y lanzas que podían llegar a los treinta y cuatro palmos, la técnica que solían utilizar consistía en rápidas *razias*, aprovechando su agilidad y conocimiento del terreno, para retirarse rápidamente. Gómara describe de la siguiente manera sus usos de combate: «Acometen con mayor denuedo que concierto, y haciendo siempre alaracas. Huyen para de nuevo acometer, y así suelen desbaratar presto los enemigos»⁵⁰⁵. El tapiz muestra claramente el uso de esta estrategia: podemos ver, así, a la caballería atacar desde todos lados al ejército imperial, apareciendo por sorpresa desde las ruinas, los bosques y campos de cultivo cercanos. Frente a ellos encontramos un ejército que lucha «a la europea»; las tropas de Carlos V siempre aparecen perfectamente organizadas, en los tradicionales cuadrados de infantería integrados por piqueros y arcabuceros. Estos peones pesados –gracias a su férrea disciplina y tremendo potencial de fuego– consiguen mantener a raya las *razias* enemigas. La escena muestra, además, la intensa actividad poliorcética, excavando puntos fuertes y trincheras donde disponer arcabuceros. Los contingentes imperiales cuentan, además, con el apoyo de un potente tren de artillería y, sobre todo, con su poderosa caballería –más pesada pero imparable en caso de choque–. El centro del paño lo ocupa precisamente uno de estos escuadrones montados, liderado por el mismo Carlos V; éste se recubre con armadura y le acompañan heraldos con las águilas del Imperio y un gran pendón con la imagen de Santiago «Matamoros»⁵⁰⁶.

La habilidad de Vermeyen se evidencia aquí a través de su capacidad para definir con suma claridad todo este tipo de maniobras, descritas perfectamente gracias a su novedosa técnica visual consistente en otorgar amplitud espacial mediante un horizonte alto. Como hemos visto, en el mundo alemán y flamenco existía ya toda una tradición de amplias vistas de batallas y ejércitos, aunque el antecedente más claro en este caso sería el ciclo textil de *La batalla de Pavía*, en la que este revolucionario tipo de representación a gran escala empezó a articularse. Indiscutiblemente, a estos modelos contemporáneos habría que sumar los ejemplos clásicos, destacando la representación realista de campañas militares como la figurada en ejemplos como la Columna Trajana. Todos estos referentes y experiencias anteriores iban a alcanzar en esta serie de tapices de *La conquista de Túnez* la madurez definitiva⁵⁰⁷.

504 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 165 y 175–178.

505 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 176.

506 Marchena, «Historias de la Santa Cruz».

507 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 1999.



Fig.3.110. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La toma de La Goleta*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. A227–6203, PN S13/7.

El conjunto de paños dedicado a las acciones bélicas en torno a La Goleta termina en el séptimo ejemplar, donde se representa el asalto definitivo a la fortaleza por parte de los guerreros de Carlos V (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): La toma de La Goleta, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Madrid, Patrimonio Nacional, Madrid, inv. A227–6203, PN S13/7). Pieza clave en el sistema defensivo de Túnez, se trataba de un enclave prácticamente inexpugnable que forzó a los ingenieros y zapadores del Emperador a aplicar toda su inventiva, creando un sistema de trincheras de acercamiento. Así –como narra Santa Cruz–, tras un mes de preparativos el 14 de julio se lanzó el ataque definitivo bajo las órdenes del César Carlos quien –tras dejar una pequeña guarnición en el campamento imperial y la torreta de Chubel– «todos los demás del ejército mandó meter dentro de una trinchera ó bastión, y hecho esto se plantaron los cestones y se puso la artillería para dar batería á La Goleta»⁵⁰⁸. Los trabajos de zapa también son descritos por Gómara: «Hubo, pues, gran prisa y diligencia en acabar el valladar y los baluartes para batir la Goleta, los cuales eran por la mayor parte de cestones y cubas llenas de arena, que allí no hay céspedes ni terrones»⁵⁰⁹. Estas líneas de trincheras, gaviones y toneles de arena se reflejan de forma clara en los tapices, especialmente en el quinto de ellos; por su parte, las inscripciones de este séptimo describen –a modo de crónica– los hechos ocurridos. En la superior podemos leer:

Recogese el exercito mas y las trincheras y rreparos se acercan a la goleta para asentar la artilleria. En estos dias combaten hasta veinte mil ombres de los enemigos la torre o atalaia que en el cabo de cartago guardan XVI soldados españoles. Los quales siendo/ apretados con fuego: y escopeteria y puestos en gran necesidad, son socorridos del emperador con parte de los alemanes y gente nueva española: batese la goleta por tierra con XL piezas de artilleria: y por mar con LX galeras ordenadas por el principe doria/ al qual traia el emperador consigo para proveer en las otras cosas con su consejo. Tambien el galeon y carauelas portuguesas. Y el del principe y la carraca de la religion. Combaten reziamente y con nuestras galeras dos carabelas portuguesas llegan a batir con grande animo. Defienden a la goleta con mas de quatroçientas piezas de artilleria seis mill turcos: y dos mill moros. Estan para acometer por la parte hazia la mar los quatro mill soldados viejos españoles. ala del estaño otros tantos italianos. Y entre estos dos escuadrones dos/ mill alemanes: Derribada parte del muro arremeten ytoman la goleta. Mueren dos mill turcos y moros y de los nuestros menos de çinquenta y otros tantos son heridos. Tomase con la goleta la armada que avia traído barbarroxa la qual estava junto con ella y con su amparo se defendía.

Siguiendo la tónica habitual, dicha inscripción se complementa con otra en la cenefa interior redactada en latín, que incide en el papel determinante del Emperador en los combates:

508 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 273.

509 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 168.

La guarnición que defiende el punto más alto del terreno está comprometida por un ataque de los africanos. El César viene en su ayuda y repele a los atacantes. La Goleta es atacada por tierra y mar; el enemigo lucha con sus flechas. Parte del muro ya minado cae en el lugar donde la lucha es más feroz. El cuerpo español entra el primero en la brecha; éste toma, mata o hace huir a los que lo defienden, mientras Carlos entretiene a la otra parte de los enemigos⁵¹⁰.

En el textil se representa, de esta forma, el ataque combinado por mar y tierra sobre el baluarte turco. Se trata de una vista frontal desde el mar, estableciendo un eje La Goleta–el Estaño–Túnez. El acierto de esta representación fue tal que inspiró a otras series pictóricas, como las del Salón de Reinos del Retiro⁵¹¹. Para entender mejor dicha orientación espacial el tapiz cuenta con un pequeño cartucho lateral en la que se lee: «VII./ esta setima pie/ ca se ha de pres/ suponer que se mira desdel estan/ no: teniendo a Tunez ala man/ no yzquierda/ y el cabo de Car/ tago a la derecha/ el norte atras/ a la parte dere/ cha.»

Previamente a este ataque masivo –tal y como narra la cartela del tapiz– los turcos realizaron una última salida desesperada para evitarlo contra la torre de Chubel. En el paño se representa en segundo plano a la derecha, donde vemos como los escasos defensores –apenas doce soldados– hacen fumarolas para advertir de su desesperada situación; las tropas imperiales llegan en el último momento en su ayuda. Así nos lo narra Santa Cruz:

Este día vinieron muchos moros sobre los doce soldados que habían quedado en Chubel, y ellos se procuraron defender con los arcabuces y mosquetes que tenían, é hicieron ahumadas pidiendo socorro viendo la mucha morisma que sobre ellos había, y el Emperador visto el aprieto en que estaban mandó á la caballería y parte de la infantería española que lo siguiesen, y con su lanza en cuja se fue la vuelta de la torre á socorrerlos, y así se metió entre los moros y se trabaron los unos con los otros, de manera que los moros con mucho daño suyo dejaron la montaña y torre y se volvieron⁵¹².

Sepúlveda refiere al liderazgo en el ataque musulmán de «un sacerdote africano, que había incitado con sus predicaciones religiosas a una gran multitud de pueblos vecinos a repeler esta guerra, y entonces les levantaba el ánimo no sólo con sus palabras sino también con unos escritos supersticiosos, que esparcía delante de sus columnas

510 La redacción original sería la siguiente: *QVI SPECVLAM SERVAT CVSTOS VRGENTE LABORAT/ POENO. PREBER OPEM CAESAR PELLITQVE PREMENTEM./ QVASSATVR GOLETTA MARI TERRAQVE FREQVENTI/ IMPETV SED CREBRIS IACVLIS DEPVGNAT ET HOSTIS// PARS MVRI DISIECTA RVIT. VBI STRENNVVS INSTAT/ MAGNA VI MILES. PRIMVS TAMEN ACER IBERVM/ IT CVNEVS: CAPTOQVE LOCO CEDITQVE FVGATQVE/ PRESIDVM. RELIQVOS CAROLVS DVM DISTINET HOSTES.*

511 Checa, «Imágenes de otros mundos».

512 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 273–4.

asegurando que con ellos estarían más protegidos»⁵¹³. Illescas también menciona a un «hechicero alfaquí» que «iba derramando cedulillas de conjuros y maldiciones contra los nuestros»⁵¹⁴, aunque sitúa los hechos después de la toma de La Goleta. Según Giovio – con el tratamiento hiperbólico definidor de su texto– fue el mismo Carlos V quien mató a dicho personaje.



Fig.3.111. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La toma de La Goleta*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. A227–6203, PN S13/7.

Tal y como apreciamos en la dilatada vista textil, la expugnación se organizó como una compleja acción combinada entre las tropas de tierra y la flota. Durante seis

513 Sepúlveda, *De bello Africo*, 53.

514 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 7.

horas la artillería imperial descargó todo su poder sobre los muros de la fortaleza; en el paño se entiende el papel fundamental que tuvo la armada, situándose de forma que pudo bombardear la plaza ininterrumpidamente, relevándose las galeras de ocho en ocho. El resultado fue el lanzamiento de cuatro mil disparos, cantidad descomunal para la época, que transformaron las defensas en cascotes. Dominando el mar encontramos el imponente despliegue de la flota imperial, escalonada para batir los muros de La Goleta: cerca de la costa podemos ver, pues, a las galeras –de menor calado– y al resto de buques. En el centro de la composición se sitúa una de las mayores máquinas de guerra del Mediterráneo: el buque insignia de los Caballeros de Malta, la carraca *Santa Ana*; «Grandísima nave»⁵¹⁵ de inmensas proporciones, estaba dotada de cincuenta piezas de artillería de gran calibre. Aquí la vemos tomando posición, con todas las banderas y gallardetes desplegados, en los que se reconoce la cruz blanca sobre fondo rojo de los sanjuanistas. A su lado, y en potente escorzo, aparece un navío a remo en cuyo castillo de popa conversan mirándose frente a frente Carlos V y su aliado Mulay Hassan. La situación estratégica del buque es muy significativa desde el punto de vista de la totalidad de la composición, pues traza un eje claro enfocado a La Goleta y Túnez. Su simbolismo es evidente –aunque quizá no coincida con la realidad, pues las crónicas sitúan al Emperador dirigiendo las operaciones en tierra–. La otra nave más destacada de la flota, el poderoso galeón de Portugal, también maniobra junto a ellas, componiendo la tríada de buques insignia que enumeran los escritos.

Santa Cruz narra de forma muy nítida la complejidad y potencia del operativo bélico, tanto terrestre como naval:

*Miércoles, muy de mañana, se comenzaron á tocar las trompetas y tras esta música se comenzó la de la artillería, la cual batía de tres partes: la una estaba vecina á la marina, donde estaban 21 piezas de artillería, y con ésta estaba el Emperador; otra estaba junto á la albuhera, donde estaban 15 piezas gruesas de artillería, y en medio de estas dos había otra batería con sus cañones gruesos, todas apartadas de La Goleta 400 pasos, y por la mar se llegaron la carraca de Rodas y el galeón de Portugal, y el del príncipe Andrea Doria y las carabelas, y comenzaron á tirar á La Goleta con su artillería,...y las galeras salían de ocho en ocho á tirar y se retiraban después de haber tirado, y luego venían otras tantas, y de esta manera jamás dejaron de batir por mar y por tierra, por manera que se acortaron mucha parte de los bastiones y murallas del castillo y revellín que delante tenían*⁵¹⁶.

Todas las crónicas inciden en la intensidad de la cañonería, realizando descripciones de gran viveza y carácter épico. Sepúlveda afirma que «de uno y otro lado se oía un estruendo terrorífico por las incesantes explosiones que durante tiempo se produjeron: todo estaba lleno de un olor a azufre muy penetrante y de un espesísimo

515 Sepúlveda, *De bello Africo*, 59.

516 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 274.

humo»⁵¹⁷. Gómara incide en este tratamiento superlativo: «Era tanto el ruido y golpes de artillería que temblaba la tierra y el cielo parecía romperse. La mar, que al comienzo estaba sosegada, espumó y ondeó fuera de su natural, bulliendo mucho. El humo quitaba la vista y el sonido ensordecía»⁵¹⁸; y expresiones similares son usadas por Cereceda –«fue una coda que no se podía creer en la mucha artillería que se tiró este día»⁵¹⁹, e Illescas –«parecía que se hundía el cielo y la tierra tanto, que del gran ruido se alteró la mar, que parecía estaba en tormenta»⁵²⁰.

Al fondo de la escena podemos el ataque terrestre: protegidas por las trincheras y el fuego artillero, las columnas cristianas se acercan paulatinamente al recio enclave pirata, dispuestas a lanzar el ataque definitivo. Después de abrir brecha y derribar el torreón principal, los veteranos españoles se lanzaron sobre la castigada fortaleza, clavando la bandera imperial en signo de victoria el soldado Pedro Gaitán a las dos de la tarde⁵²¹. Cereceda –guerrero presente en el campo de batalla– narra cómo, tras el toque de trompeta, los soldados «sin se parar a poner escalas, se echaron en el foso y suben sobre los bastiones y batería [...] así se entró por todas partes sin poderlo impedir»⁵²² a pesar de la dura resistencia de los defensores. La dureza del choque es descrita por Santa Cruz en términos similares; una vez castigados de manera extrema los muros del fortín, los capitanes

Dijeron al Emperador qué les mandaba, y Su Majestad respondió que lo que á ellos pareciese, y dándoles la bendición y encomendándolos á Dios, arremetieron á la batería en sus escalas, y para ponerlas se echaron en el foso y subieron sobre los bastiones y batería, aunque la resistencia de los turcos y genízaros era mucha, porque luego acudieron allí con mucha artillería y escopetería y flechas y botafuegos y cañones con talegones de piedras con que hacían mucho daño; pero todo les aprovechó poco, porque los cristianos con mucha furia les entraron por todas partes sin poderse defender»⁵²³.

La victoria no sólo abrió de par en par las puertas al triunfo de Carlos V, sino que también permitió la captura de más de ochenta galeras turcas y berberiscas que habían asolado el Levante, ahora ancladas en el Estaño, así como un importante número de bocas de fuego, algunas de ellas de origen francés.

Por otro lado, en primer plano de la esquina inferior izquierda, encontramos a un grupo de enemigos –militares y civiles– lamentándose por el discurrir de la campaña. En claro contraste con las imágenes de crueldad con que se venía asociando a los musulmanes,

517 Sepúlveda, *De bello Africo*, 9

518 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 168.

519 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 48.

520 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 6.

521 Fernández, *Carlos V. El César*.

522 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 49–50.

523 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 274–275.

aquí se muestra el lado más dramático y humano del vencido; no se les representa de forma humillante, sino con dignidad y monumentalidad clasicista. De hecho, Horn ha planteado incluso la posible inspiración –como ya hemos referido– en esculturas helenísticas como el *Gladiador Borghese* de Louvre o el *Pedagogo* del *Grupo de los Nióbides*⁵²⁴.



Fig.3.112. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Jodocus de Vos (tejido): *La Batalla de los Pozos*, 1712–1721, lana, seda e hilo metálico; Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. T X/4.

⁵²⁴ Checa, *Tesoros de la Corona* y Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*.

En el octavo tapiz se recrea la denominada Batalla de los Pozos, es decir, el último intento por parte de Barbarroja de detener el avance de Carlos V hacia Túnez (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La Batalla de los Pozos*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; original perdido. Copias conservadas: Jacobus van der Goten el Joven, 1740; Sevilla, Reales Alcázares, y Jodocus de Vos, 1712–1721; Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. T X/4). Tras la toma de La Goleta se abrió un intenso debate entre los dirigentes cristianos. Algunos –como Doria– consideraban que, con la toma de las galeras enemigas y el control del enclave fortificado, se aseguraba el freno a la piratería y el control sobre el Mediterráneo Occidental; por su parte, Carlos V apostó por completar definitivamente la campaña con la conquista de Túnez, situada a escasa distancia de la costa. En su opinión si no se tomaba la ciudad «era poco lo que había hecho y la empresa quedaba imperfecta, porque todavía se quedaba Barbarroja en el Reino y podía hacer mucho daño en los que quedasen en La Goleta y en el mar Mediterráneo»⁵²⁵. Las crónicas insisten en la clara y firme voluntad imperial, coincidiendo en mostrar la decisión de avanzar hacia Túnez casi como una cuestión personal, a pesar de las opiniones contrarias: «Pero como Su Majestad fuese tan valeroso y de tan gran corazón, le pareció que aunque aquellas dificultades é inconvenientes eran de no poca consideración, que no habían de ser parte para quitarle de su determinada voluntad»⁵²⁶. La búsqueda de la fama –tan propia del ideario político renacentista– y la necesidad de regresar a Europa con un triunfo claro propiciaron que el 20 de julio –cuatro días después de la expropiación de La Goleta– las columnas expedicionarias se pusieran en marcha. Según Illescas y Gómara el Emperador lanzó un gran discurso a sus hombres embraveciendo sus ánimos, al tiempo que se apoyaba en Mulay Hassan para trazar la ruta más adecuada. Gómara cuenta, así, como el César Carlos

Tenía ya sabido del rey Azan el sitio de Túnez, la fortaleza de la alcazaba, qué voluntad había en los naturales, que camino había por entre los olivares, y que pozos y cisternas estaban antes de la ciudad. Dijo, pues, [...] que hiciese llevar al Marqués del Vasto a los soldados botas y calabazas de agua, y comida para tres o cuatro días.

También transcribe el discurso que, como una *allocutio* en la mejor tradición clásica, dirigió a sus agotadas tropas:

Arrose de punta en blanco, y anduvo a caballo por entre los escuadrones, alegrando a la gente a que sufriesen el peso de las armas, el trabajo de la artillería, la fatiga de la arena, del sol y de la sed, pues todo duraría poco, y pues habían de gozar las riquezas de Túnez y de los corsarios, sirviendo a Dios y a él. Los soldados decían que le ganarían a Túnez y Berbería, y aún la casa santa de Jerusalén»⁵²⁷.

525 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 276.

526 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 276.

527 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 172.

Así pues, el ejército imperial emprendió la marcha bajo el duro Sol africano. Tanto la cartela principal como las relaciones señalan un plan de avance muy estudiado –más o menos coincidente en todas ellas–. Progresando entre el Estaño y los campos de olivares, la vanguardia la formaban los españoles «viejos», con otros cuerpos de la misma procedencia e italianos en las alas. El centro era copado por la mayor parte de los lansquenetes alemanes, con la artillería, avituallamientos y el Emperador encabezando la caballería. Finalmente, cerraba la marcha el Duque de Alba, quien dirigía a españoles noveles y un cuerpo de jinetes. La principal dificultad del avance iba a ser la dura climatología que hacía muy dificultosa la marcha por los tórridos arenales, con las pesadas armaduras y equipo bajo el castigo las insufribles temperaturas. Sepúlveda describe la dureza del camino con estas palabras:

*Conservando este orden avanzaba en formación cerrada con el deseo de llegar a al lugar elegido para el campamento, en el que había unos pozos de agua potable. Pero era tan grande el calor por el sol abrasador, en cuanto avanzó un poco el día, que los soldados desfallecían por el sudor, añadido a la fatiga del camino. Y aunque la mayoría habían llenado al salir sus garrafas y odres con agua o vino mezclado, esa bebida, sin embargo, fuertemente recalentada, parecía incluso aumentarles la sed y el calor*⁵²⁸.

El lansquenete Guldin experimentó en carne propia estas condiciones infernales; en su relato así lo narra

*Pero teníamos que cruzar otra vez un pequeño bosque de olivos, en el cual bosque había dos pozos de los que se bebía; porque hacía tanto calor, que los de la armadura casi se asfixiaron y quemaron. Porque cuando uno quería tocar una armadura, para ayudar a otro a quitarlo, la armadura se doblaba, así que no se le podría ayudar. La magnitud del calor no la puedo describir; pues era muy caluroso*⁵²⁹.

Consciente de dicha situación, Barbarroja preparó su celada en el oasis de Casebe, el único lugar con pozas de agua en todo el desértico camino. Había comprobado que sus tropas ligeras difícilmente podían vencer a los organizados escuadrones cristianos, por lo que sólo podría hacerlo aprovechando un momento de desorganización. Conocía, además, como en 1510 el sediento ejército español de García de Toledo fue masacrado en Djerba aprovechando el caos generado al acercarse a unas fuentes; ahora, veinticinco años más tarde, el astuto capitán corsario iba a intentar la misma estrategia frente a Carlos V. Los generales imperiales también conocían esta vieja historia, por lo que fueron capaces de mantener la disciplina de sus hombres y, finalmente, vencer de nuevo a las tropas turcas⁵³⁰.

528 Sepúlveda, *De bello Africo*, 72.

529 Guldin, *Relato de la jornada*, 128.

530 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*, y Fernández, *Carlos V. El César*.

El tapiz original donde se representaba el choque armado desapareció en el siglo XVIII. Este desafortunado hecho lo compensa, en parte, el haber llegado hasta nosotros el cartón original de Vermeyen –hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena (1546–1548, aguada sobre papel; Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 2044)–; y dos copias del XVIII: el ejemplar equivalente de la serie encargada por el Archiduque Carlos de Austria –pretendiente al trono español tras la muerte de Carlos II–, así como la sufragada por Felipe V, hoy en los Reales Alcázares de Sevilla. Gracias a esta última versión conocemos también las inscripciones que acompañaban al original. El contenido de la principal era el siguiente:

Pospuestas las dificultades que muchos contra la yda de tunez proponían, dexando al principe doria con el armada y para proueer todas las cosas necesarias asi en mar como en tierra, y guarda de la goleta parte el emperador con el exercito en esta orden: La auanguardia lleva el marques del vasto con los soldados viejos espannoles a los oliuas y con los jtalianos, cuyo coronel/ es el principe de salerno: al a del estanno/ y en ella va el marques de mondejar con los ginetes y el marques alarcon con algunos albaneses: la batalla trae el emperador, en la qual van los grandes y parte de los caualleros de su casa y corte, siguiendo el estandarte que lleva su cauallerizo mayor, el Sennor de bosu: aquí van los alemanes y artilleria que llevan los esclauos con las galeras. En la reta guarda/ viene el duque de alua con la otra parte de caualleros de la casa y corte del emperador y los archeros de la guarda con su guion y dos esquadrones de la jnfanteria nueva española. El carruage entrella y la batalla a la parte del estansio. Auiendo caminado en esta orden dos leguas y algo mas, se muestra en el campo Barbaroxa, dexados los pozos atras con XII mil de a cauallo y C mil peones. / El emperador haza abrir los dos esquadrones de la auanguardia y ponese con la batalla y artilleria en medio, porque la frente del auanguardia sea mas fuerte. Recogense los ginetes detras de la arcabuzeria de la auanguardia. Comiençase la batalla a tirando la artilleria dentrambas partes, y juntamente combatiendo nuestros arcabuzeros por la parte de los oliuares. Pasa adelante el emperador, huien/ los enemigos. Resisten IIIIo mill turcos, cabe los pozos. Entrales los espannoles: matando CCCC dellos. Tomanse siete pieças de artilleria. Quedan muertos de los enemigos pocos mas de seis çientos. Barbaroxa se rretira a tunez. buelue el emperador y asienta el real. cabe los pozos de que los nuestros traen gran necesidad por sed y calor jncomportable.

Igualmente contaba con un cartucho en latín, cuyo texto podríamos traducir de la siguiente forma:

*Ahora él ordena a sus tropas y decide ir a Túnez, porque finalmente el mejor consejo se ha impuesto. Pero el combativo Hayreddin está preparado para enfrentarlo desde la ciudad y desplegar todo su poder de guerra. A la vista del enemigo, él –Carlos V– asume el desafío. Bajo el monstruoso rugido de los cañones que lanzan sus proyectiles, ambos bandos comienzan a enzarzarse en la batalla. El Emperador está listo y ataca al enjambre enemigo*⁵³¹.

El paño cuenta, como vienen siendo común, con su correspondiente indicación de dirección; en ella podemos leer: «VIII. La vista desta oc/ tava pieza se ha/ de considerar, quees/ desde las trin/ cheas (sic), dexean/ do el cabo de Car/ tago a las espal/ das y Tunez/ delante y el nor/ te a la mano/ yzquierda.»

Por lo que respecta a la recreación textil, en ella asistimos al momento en que los jenizaros se lanzan por sorpresa sobre el ejército cesáreo cuando éste llega a los pozos de agua, en el marco de un oasis de frondosa vegetación. En primer plano aparece una gran balsa en la que los soldados de Carlos V han entrado a refrescarse, llenar recipientes, beber, etcétera; los soldados musulmanes les atacan, aprovechando la dificultad que encuentran para moverse. Algunos sí pueden preparar sus armas, mientras que otros corren menos suerte, desequilibrándose y cayendo dentro del agua para ser rematados por los jenizaros. En la parte derecha, jinetes alancean a dos imperiales que pierden pie y se hunden en el cieno. En la izquierda, un turco sale arrastrándose del charco, tras conseguir como trofeo la cabeza de uno de los vencidos; otro de ellos, vestido de rojo, se prepara para dar un golpe de cimitarra a la cabeza de un lansquenete, quien intenta defenderse con su espada. Santa Cruz es poco explícito, pues únicamente hace una breve referencia a que el ataque turco sólo hizo daño «en algunos tudescos que quedaban algo fuera del escuadrón cuanto una milla»⁵³². Los restantes relatos inciden en mayor medida; es el caso de Gómara, quien cuenta como al llegar a las pozas –y según lo previsto por Barbarroja– «Desmandáronse los soldados a beber con grandísima sed por el demasiado calor y trabajo, turbando la ordenación [...] algunos que no podían más bebían cieno a revueltas del agua»⁵³³. La versión que ofrece Illescas es muy similar: «Cuando los nuestros llegaron a las cisternas, como el calor era ardentísimo, y la sed tanta, que no bastaba el agua que se llevaba en botas, tanto, que alguno hubo que dio por un jarro della dos escudos; acudieron tantos y tan desvalidos al agua, que se desordenaron algunos escuadrones con harto peligro»⁵³⁴.

Tras esta escena de lucha, en el pozo del primer plano, se sitúa un amplio paisaje, donde podemos ver la caballería y los cañones de Barbarroja atacando desde todos los lados

531 La inscripción del tapiz está en latín, pudiéndose leer: *INSTRVIT HIC ACIES ET SIGNA INFERRE THVNETO/ DESTINAT VT MELIOR VICIT SENTENTIA TANDEM./ AST CONTRA ADVERSIS SIGNIS CHARADINVS AB VRBE/ ACER ADEST LATEQVE MANVM LONGEQVE PHALANGES// EXPLICAT ATQVE INFERT: VISO CONSISTITVR HOSTE/ AERA SED INGENTI TORMENTIS MISSA BOATV./ EMINVS HINC ATQVE HINC FACIVNT PRIMORDIA PVGNAE./ IAM PROPE ADEST CAESAR PALANTEM ET PERCVTIT HOSTEM.*

532 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 277.

533 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 1

534 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 8.

a las tropas imperiales. El ejército de Carlos V, no obstante, no se deja sorprender: en la parte central del contingente se ubican los civiles y transportes, buscando protección; mientras tanto, los arcabuceros abren fuego, al tiempo que la artillería barre las líneas enemigas con el apoyo de la caballería pesada y los jinetes de Mulay Hassan. Santa Cruz describe la trampa preparada por Barbarroja, quien irrumpió «con su morisma, el cual traía ciento veinte mil turcos y jenizaros y alárabes y moros, así de pie como de á caballo»; y de la misma forma lo vemos en el tapiz, donde se aprecia como «vino una gran morisma al encuentro de los escuadrones de los cristianos á más correr de sus caballos, pasando junto al escuadrón de los españoles que iban en la avanguardia, y así corriendo fueron hasta la retaguardia por ver si pudieran entrar por alguna parte». Como respuesta «el Emperador llegó con sus escuadrones á tiro de artillería donde estaba Barbarroja, los mando afirmar, y la morisma comenzó tirar con su artillería junto a los cristianos, y el Emperador mandó a sus artilleros que tirasen á los moros»⁵³⁵. La versión narrada por Sepúlveda también coincide con la tejida en la colgadura; el corsario esperó con los infantes en campo abierto, intentando sorprender a la retaguardia carolina con su ágil caballería:

La caballería andaba dispersa por los olivares [...] Y estos, una vez que llegan a verse los dos ejércitos, empiezan a correr por los olivares, que ocupaban una gran extensión, y rodeando a todo nuestro ejército por todas partes, excepto por la laguna, les hostigaban. El propio Caradín, que se encontraba en la primera fila montado en una yegua, comenzó a provocar a los nuestros cuando se acercaban adelantando diez cañones y ofreciéndoles la ocasión de combatir [...] Cuando se da cuenta Carlos [...] dio la orden de comenzar el combate con la artillería; disparando a continuación los arcabuceros desde lejos, se fueron acercando poco a poco para trabar batalla. Y él mismo se dirige a estimular a los demás y a tomar las restantes disposiciones. Por poco tiempo hicieron alto las columnas, mientras toda la artillería de uno y otro bando disparaba una y otra vez. Entonces, en fin, se comenzó a avanzar por ambos lados para entablar la lucha cuerpo a cuerpo. Pero al caer impunemente muchos enemigos a la primera descarga de nuestros arcabuceros, los demás huyen despavoridos»⁵³⁶.

Como afirma la cartela de este octavo paño, tras su victoria junto a los pozos de Casebe el ejército imperial aprovechó para pernoctar en dicho oasis. Santa Cruz describe «como los moros fuesen retirados tornó la gente alojar junto á unos olivares donde estaban muchos pozos de agua dulce, los cuales fueron bien menester según la mucha sed que aquel día se pasó». También Cereceda –soldado que compartió con sus compañeros estas privaciones– insiste en la necesidad de descanso y del agua de los pozos, «los cuales eran bien menester, porque juro que fue tanta la sed que se pasó aquel día, que sería casi imposible podella explicar»⁵³⁷. Al día siguiente el Emperador levantó el campo para, manteniendo la

535 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 277.

536 Sepúlveda, *De bello Africo*, 73–75.

537 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 58.

formación, marchar sobre Túnez: «Aquel día quedó el ejército en los olivares haciéndose muy gran guarda, y otro día la mañana caminaron los escuadrones en la orden que hasta allí habían llevado la vuelta de Túnez, que estaba de allí dos millas»⁵³⁸.

Las noticias de la llegada y primeros éxitos de Carlos V propiciaron que los cerca de veinte mil cautivos prisioneros en la urbe pirata se amotinaron, para ocupar posteriormente la alcazaba. Así, Santa Cruz explica cómo

Fue el caso que Barbarroja al tiempo que salió de Túnez mandó quemar todos los cristianos que tenía cautivos, que pasaban de veinte mil y estaban todos encerrados en unos baños en la alcazaba, y el Judío no consintió que se quemasen, diciendo que si él había la victoria que los había después menester, y si no que cuando se retirasen en Túnez serían presto quemados, y los cautivos fueron de esto avisados por un renegado su amigo, y determinaron el día mismo que Barbarroja salió de la ciudad romper las paredes y puertas con los hierros que tenían, y salieron de los baños y se fueron á casas donde sabían que tenían armas y se armaron y se volvieron a la alcazaba y se alzaron con ella, matando á los que estaban dentro»⁵³⁹.

Por su parte, Illescas explica la presencia de tan gran número de esclavos y cautivos, afirmando que «aquella ciudad había sido la manada y receptáculo de todos los corsarios, los cuales pagaban al rey de Túnez, porque les diese allí puerto seguro, una cierta parte de todas las presas que hacía de ropa y dineros como de personas. Valía tanto esto al rey de Túnez, que apenas tenía renta mayor ni de más provecho en todo su reino»⁵⁴⁰. Una vez tomada la gran fortaleza, empezaron a hacer señales a las tropas de Carlos V, disparando, haciendo señales de humo y con una gran bandera, según Sepúlveda: «Mientras tanto, los cautivos no cesan de indicar la novedad a los nuestros con humo y alzando las banderas que el enemigo había obtenido de los nuestros en aquellas salidas que hemos mencionado»⁵⁴¹.

Barbarroja, derrotado en la Batalla de los Pozos y con una rebelión en la ciudad, se vio forzado a huir, pudiendo embarcarse en unas naves que tenía a resguardo en el puerto de Bona, tal como narra Santa Cruz:

Y así que después que Barbarroja volvió á Túnez, queriendo entrar en la alcazaba, halló que los cautivos se habían alzado con ella, y así se salió de la ciudad con sus turcos y genízaros y alárabes y llevando consigo muchos moros sus amigos y mucha cantidad de dinero, y haciendo su viaje la vuelta de Constantina se fue á Bona, donde él tenía algunas galeras»⁵⁴².

538 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 278.

539 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 278.

540 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 10.

541 Sepúlveda, *De bello Africo*, 78.

542 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 278.

Ya sin la presencia del implacable pirata, Túnez se rindió el día 21 de julio sin apenas oposición, entrando por la mañana los capitanes Jaén y Bocanegra con sus compañías.

Los paños noveno y décimo están realizados para ser vistos de forma conjunta, conformando así una monumental panorámica de la ocupación y saqueo de Túnez de dieciséis metros de largo –de hecho, y con la finalidad de unirse carecen incluso de cenefa en uno de los lados–. El tapiz número nueve se conoce como *La toma de Túnez* (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido), 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Madrid, Patrimonio Nacional, inv. A371–12657, PN s.13/9), y el pequeño cartucho lateral con que cuenta explica su vínculo con el décimo paño: «IX. Esta nona y de/ cima pieca son/ vna misma: cu/ ya vista se ha/ de ymaginar/ desde el estanno: teniendo a Tu/ nez delante y/ la Goleta y/ norte atrás». La inscripción superior del tapiz, por su parte, se centra en narrar la rebelión de los esclavos, la llegada del Emperador y la huida del almirante otomano:

Levanta el emperador su exerçito de los pozos el dia siquiente que barbaroxa fue desbaratado y con mui buena orden camina para tunez sin aver resistencia de los enemigos. Y llega junto al arrabal de la ciudad/ y tomalo: mientras barbaroxa anda proueyendo la defension de tunez. En este tiempo los captivos que stan en el alcaçar rompida la prision se alçan con el. Y haciendo sennal de vna torre campeando una bandera/ piden socorro. El marques del gasto quel emperador auia embiado a tomar el arrabal viendo las sennales va en socorro por su mandamiento y entra en el alcaçar con algunos soldados. Barbaroxa, desesperando/ de la entrada en el alcaçar y defensa de la çuidad: se sale huyendo por la otra parte. Y siguenle sus turcos. Lo qual visto por muchos moros desmanparan la ciudad y se van. Apartose aidin arraez al qual llamavan caça/ diablo con quinientos turcos: por el camyno de los gerbes y mueren de sed y calor el y ellos. Barbaroxa prosigue su camino para bona. El emperador dada liçençia para el saco: y tomada la çuidad: ser aposienta en el alcaçar.

El texto latino que vemos en la parte inferior también se centra en el alzamiento de los cautivos y la irrupción de los combatientes imperiales en la urbe:

Carlos, lleno de perseverancia, dirige sus tropas hacia Túnez y mientras él toma el suburbio exterior, los cautivos de la ciudadela le hacen señales. Cavando bajo las paredes y rompiendo las puertas, ellos, con la ayuda de Dios, abandonaron su prisión. Habiendo rechazado a la guarnición, se hacen dueños de la ciudadela e imploran la ayuda de su vengador, Carlos. Hayeddin huyó de la ciudad. El César fuerza las puertas, entra en la ciudad y se apodera de ella⁵⁴³.

543 El texto original sería el siguiente: *ADMOVET INFESTVS CAROLVS IAM SIGNA THVNETO/ ATQVE SVBVR-*

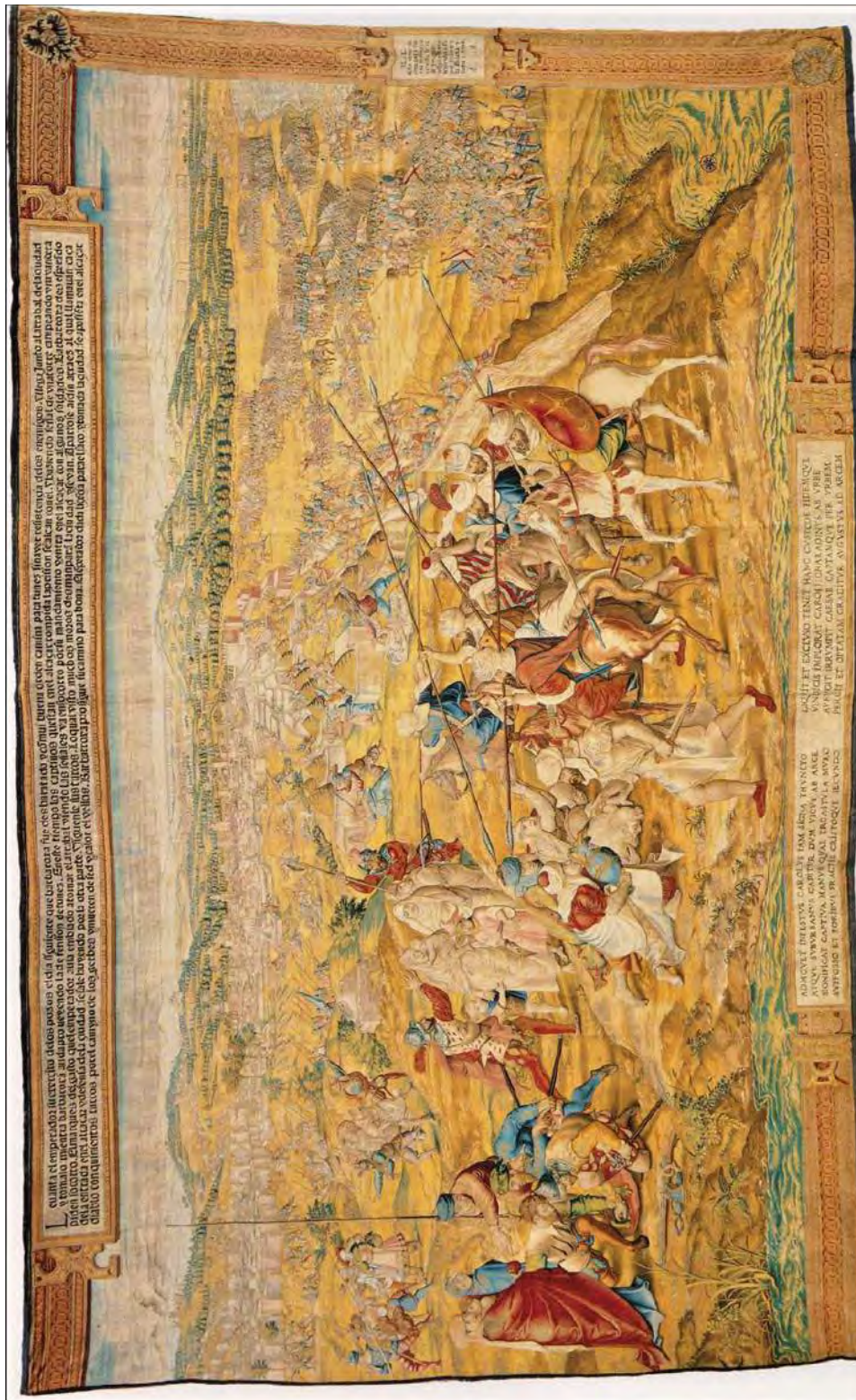


Fig.3.113. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La toma de Túnez*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. A371–12657, PN s.13/9.

BANVS CAPITVR DVM VICVS AB ARCE/ SIGNIFICAT CAPTIVA MANVS QVÆ ERGASTVLA MVRO/ SVFOSSO ET FORIBVS FRACTIS CRISTOQVE SECVNDO// LIQVIT ET EXCLVSO TENET HANC CVSTODE FIDEMQVE/ VINDICIS IMPLORAT CAROLI: CHARADINVS AB VRBE/ AVFVGIT. IRRVMPIT CAESAR CAPTAMQVE PER VRBEM/ PERGIT ET OPTATAM GRADITVR AVGVSTVS AD ARCEM.

En el paño podemos ver la mencionada llegada de las columnas cristianas y sus aliados ante los arrabales de Túnez. En primer plano, a la orilla del Estaño, se sitúa un grupo de jinetes norteafricanos; van montados en ágiles caballos árabes, tocados con turbante y con el armamento propio de la caballería ligera, sin placas metálicas y llevando en sus manos lanza de doble moharra. Entre ellos se distingue claramente a Mulay Hassan, el rey depuesto por Barbarroja, con traje rojo. Su rostro es conocido por las xilografías que circularon a partir de 1536 según retratos de Vermeyen, de los que ya hemos hablado. Uno de estos grabados –editado por Silvester van Parijs– descubre la tara física del soberano: la pérdida de un brazo había sido compensada con la inclusión de una pieza ortopédica, claramente distinguible en el retrato del tapiz. Rendidos a sus pies, unos civiles le muestran sumisión, ofreciéndole agua.

A la izquierda de este grupo vemos clara evidencia visual de la dureza de la rapiña, inmediatamente desatada sobre la población: varios lansquenets capturan prisioneros entre los civiles, mientras que tres soldados están jugándose a los dados el futuro de una mujer y su hijo. Cabe recordar, no obstante, que la propuesta original de Vermeyen era, al parecer, mucho más explícita; ya hemos explicado cómo el holandés Rijkmuseum conserva uno de los dibujos preparatorios, donde incluso se trazaron cadáveres en primer plano. Al parecer, fue la misma María de Hungría la que «censuró» estas imágenes más descarnadas, evidenciando con ello su implicación en el ciclo y su voluntad por mostrar una visión más magnánima de la acción imperial⁵⁴⁴.

En segundo plano, y debajo de la loma, irrumpen perfectamente organizadas las falanges cesáreas, avanzando –según refieren las crónicas– entre el Estaño y los campos de olivos, ya ante las puertas de Túnez. Entre los cuadros de combatientes se distingue la figura ecuestre y armada del César Carlos, pieza central de tan imponente máquina de guerra. Las tropas avanzan, imparables, hacia una urbe condenada al inminente saqueo.

El décimo tapiz –complementario del anterior– muestra una dilatada panorámica del asalto, visto desde el exterior de sus murallas (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El saqueo de Túnez*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. A 227–6193, S13/ 10). Las tropas de Carlos V después de la dura campaña pidieron caer sobre Túnez, hecho que generó un amplio debate en el seno del mando imperial. El ataque se había hecho no para conquistar un territorio nuevo, sino para castigar a la piratería y retornar a un aliado –Mulay Hassan– al trono del que había sido expulsado por Barbarroja, por lo que no parecía procedente arrasar sus dominios. Los partidarios del saqueo, por su parte, argumentaron que muchos de sus habitantes habían apoyado a los turcos; de hecho, las mismas cartas del Emperador muestran el descontento que éste tenía con su aliado,

544 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*.

acusándole de prestarle un apoyo militar tardío y escaso⁵⁴⁵. Finalmente se permitió el asalto de la ciudad, ya diezmada por Barbarroja y por los furiosos cautivos liberados.



Fig. 3.114. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El saqueo de Túnez*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. A 227–6193, S13/ 10.

545 Fernández, *Carlos V. El César*.

Dicho debate aparece en todas las crónicas; Santa Cruz explica cómo, a pesar de la presión de Mulay Hassan por evitar la irrupción de las voraces tropas imperiales, finalmente el Marqués de Alarcón convenció a Carlos V para que lo permitiera: era la única forma de evitar un posible motín entre los hastiados militares:

El Emperador [...] se puso delante de los soldados viejos, diciendo que hiciesen como de ellos se esperaba y que les daba la ciudad á saco, y así estuvieron un buen rato, porque el rey moro andaba ordenando con los suyos y con los que estaban en la ciudad como los cristianos no entrasen en ella, y como esto vieron los soldados se pusieron en mala voluntad, y como esto vió el Marqués Alarcón fue á Su Majestad y le dio á entender la mala voluntad que tenían los soldados, y que pues Su Majestad les había prometido el saco de la ciudad se lo diese, porque así convenía á su servicio, y viendo El Emperador lo que el Marqués le había dicho mandó que se allegase gente á los muros de la ciudad y se le diese la batalla⁵⁴⁶.

Cereceda⁵⁴⁷ y Gómara⁵⁴⁸ ofrecen una visión similar del debate, y también Illescas narra de forma muy viva las dudas del soberano Habsburgo, presentando una versión magnánima de su personalidad; se justifica con ello su decisión final, dado el escaso apoyo recibido de la población local. Así, ante las suplicas

Bien quisiera Su Majestad poderlo hacer sin que su gente se resabiera; pero no se osó determinar á prometerlo, porque, no sin razón, se receló de algún notable desabrimiento, y también porque los de Túnez no merecían que se usase con ellos de tanta humanidad, pues no habían acudido á tiempo, sino cuando ya no tenían remedio ninguno más que rendirse⁵⁴⁹.

Sepúlveda —en cambio— cuenta una versión distinta de los hechos, según la cual el expulsado rey de Túnez no opuso ninguna resistencia al expolio de sus antiguos dominios:

Cuando Carlos ya se estaba acercando á Túnez con intención de asaltarla [...] llama á Hacén á su presencia y le manda declarar los nombres de aquellos ciudadanos que le hubiesen manifestado obediencia y lealtad, [...] A esta pregunta el rey, evidentemente sin fingir nada, le contesta que no tenía ningún amigo en Túnez; [...] por este motivo, él no ponía ningún obstáculo ni hacía súplica alguna para que Carlos no tratara por igual á todos los ciudadanos⁵⁵⁰.

De esta forma, durante tres días se infligió un despiadado castigo sobre Túnez. El nivel de saqueo fue tal que Manuel Fernández Álvarez sólo se atreve a compararlo

546 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 278–279.

547 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 60.

548 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 173

549 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 9.

550 Sepúlveda, *De bello Africo*, 78.

con el Sacco de Roma de 1527, protagonizado igualmente por los lansquenetes imperiales⁵⁵¹. La cartela principal del tapiz lo describe en los siguientes términos:

Despues que la çiuudad se començo a saquear y algunos moros que se defendian en sus casas fueron muertos: toman los soldados a prision y por esclauos toda la gente que de los/ enemigos se halla dentro. Que es grand numero: y mucha rropa y algun dinero: que por la priesa de huir los moros no auian podido llevar consigo: ni bien esconder. Hallanse en la/ çiuudad muchos Christianos captiuos: y en el alcaçar muchos mas. Porque alli auia mandado barbarroxa que se pusiesen en prision todos los esclauos que pudiesen tomar armas con los/ que el auia puesto traídos de rreino. Passa el numero de .XX. mill. Personas con muchachos y mugeres de todas naçiones. Los quales este dia son puestos en libertad. Da el emperador su/ çiuudad y mugeres e hijos que stauan en el alcaçar al rrei de tunez el qual queda por tributario del emperador: aceptando de buena las condiçiones que le quiso poner.

El habitual texto latino –también presente aquí– habla de la rapiña, e igualmente de la escasa ayuda que representó el antiguo bey de Túnez:

Las tropas enviadas contra los suburbios de la ciudad los asediaron, capturaron, mataron a los enemigos armados, tomaron las casas y salvaron a los habitantes; en cuanto al resto, utilizan el derecho de conquista. Más de veinte mil cautivos recuperan la libertad y saludan, con gritos de gratitud, a Carlos el vencedor. El César devuelve al infeliz Hassan al trono de sus antepasados, aunque no lo merecía porque había prometido mucho y no hizo nada⁵⁵².

Las crónicas contemporáneas ofrecen una visión ambivalente; varias coinciden en que no fue especialmente lucrativo –más allá de la gran cantidad de esclavos capturados–, puesto que Barbarroja había rapiñado previamente las riquezas de los tunecinos. Esta idea nos traslada, por ejemplo, Santa Cruz: «Y así se ganó Túnez a 21 de Julio y se hizo una gran matanza en los moros y moras que se hallaron dentro, y el saco no fue tal como se pensaba, porque Barbarroja les había tomado lo mejor y otros se habían salido con el temor de la ciudad y llevando lo que tenían. Tomáronse muchos moros y moras cautivas [...] y muchos moros rescató el Rey de Túnez»⁵⁵³. Cereceda plantea una lectura similar, evidenciando la frustración de sus compañeros de armas ante el fracaso de las expectativas, dado que el pillaje

551 Fernández, *Carlos V. El César*.

552 El texto original en lengua latina es el siguiente: *OBSIDET IMMISSVS VICOS HOSTEMQVE TRVCIDAT/ ARMATVM MILES VICTOR TECTISQVE RECEPTIS/ VITAE HOMINVM PARCIT IVRE VTENS CAETERA BELLI/ MILLIA VIGINTI PLVS LIBERTATE RECEPTA.// VICTOREM CAROLVM TER GRATA VOCE SALVTANT./ HASAMVM CAESAR QVAMVIS NIL TALE MERENTEM/ OMNIA POLLICITVM CVM RE NEC IVERIT VLLA./ RESTITVIT MISERVVM SOLIOQVE REPONIT AVITO.*

553 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 279.

«no fuese la cosa tal como se esperaba»⁵⁵⁴; Sepúlveda ofrece una visión coincidente, ya que para él «el botín fuera menor y ninguno fue de más valor que el de los cautivos, puesto que todos los encontrados en la ciudad sin diferencia de sexo o edad fueron convertidos en esclavos de los vencedores»⁵⁵⁵. Perrenin y Guldin, en cambio, inciden en el alto valor de las riquezas arrancadas; el secretario imperial explica con gran detallismo el expolio sufrido por la castigada ciudad:

Luego después de la entrada de Su Majestad en la ciudad de Túnez, vino la infantería española, y asimismo algunos soldados que comenzaron luego a romper y derribar puertas y ventanas, entrando en las casas, matando los moros que resistían de dentro, tomando y saqueando todo lo que hallaban, buscando los pozos y cisternas y rompiendo las tiendas de los mercaderes y apoderándose de todo lo que allí hallaban. Y por las mezquitas y templos de los moros gastaban y rompían los libros y librerías, que había muchos de su Ley muy bien dorados y encuadernados, y escritos con letras de oro y azul. Y tomaron en algunas de las mezquitas pilares de jaspe gruesos y otras piedras ricas, mas no tocaron en una iglesia pequeña de los cristianos y mercaderes tributarios que allí había [...] Y, asimismo, tomaron presos todos los moros, y hombres y mujeres y niños, que habían quedado en la ciudad. Asimismo los iban a traer dos y tres leguas a la redonda. Y los traían atados, y los vendían por esclavos a los que los querían comprar, y juntamente los muebles y haberes que ellos habían tomado [...] Y fue estimado el número de los dichos prisioneros y esclavos en más de ocho mil personas. Muchos de los soldados y otros, cavando y buscando en tierra por los pozos y cisternas, así por aviso de algunos cautivos cristianos, como de ellos mismos, hallaron muchas y grandes sumas de oro y de plata y otros bagajes de valor que Barbarroja había dejado en el castillo, los cuales ellos buscaron hasta algunos días después de tomada»⁵⁵⁶.

Por su parte, el combatiente germano incide en el componente exótico y la gran abundancia de los lujosos bienes rapiñados:

La gente de guerra welsch y los hombres de los barcos ganaron grandes bienes [...], que eran tesoro de mercader, perlas y piedras preciosas, terciopelo, seda y piezas de oro, de algodón, madera de sándalo y palo brasil, junto con diversas especias, sacos de grano gigantescos, lo cuales no podríamos llevar; pero las gentes de los barcos los llevaba con sus mozos a los barcos y los llevaron con nosotros. Pulseras y collares de plata y de oro

554 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 61.

555 Sepúlveda, *De bello Africo*, 79.

556 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 96–97.

*se encontraron muchos; de dinero en efectivo y vajillas de plata yo no sé cuántos se ganaron, pero innumerablemente muchos*⁵⁵⁷.

Finalmente se hicieron más de dieciocho mil esclavos, además de depredar la riquísima biblioteca real –integrada por treinta mil manuscritos– y la colección de perfumes, provocando el descontento del culto y refinado Mulay Hassan⁵⁵⁸. De hecho, el Licenciado Arcos y Paolo Giovio recogen en sus crónicas cómo el repuesto tirano mantenía conversaciones con Carlos V, Diego Hurtado de Mendoza o Santa Cruz acerca de astronomía o el pensamiento de Averroes, además de regalarles diversos libros manuscritos⁵⁵⁹. El papel del *bey* –como venimos viendo– resulta bastante contradictorio; la traza de su figura mostrada por las historias escritas bascula entre la de un personaje clave para el feliz resultado la campaña y la de un auténtico lastre, capaz de disgustar a Carlos V. Por lo que respecta al saqueo de sus riquezas, no todos los relatos hacen referencia al hecho; Gómara e Illescas abundan en la exquisitez de las posesiones expoliadas al reyezuelo norteafricano. En opinión del segundo

*El que más perdió en él de todos los ciudadanos fue el mesmo rey Muleases; porque dejada aparte toda su recámara y alhajas, que fueron muchas y de gran valor las que le saquearon, solas tres cosas le destruyeron, que decía él no las diera por las tres mejores ciudades que tenía: la primera fue una cámara llena de pinturas y colores, como son brasiles, grana, pastel y azules, y otras semejantes, en grandísima cantidad; la otra fue una pieza llena de olores, ámbar, cibeto, almizcle, mosquetes y de todas otras suertes odoríferas, después de costar la vida, porque siempre andaba lleno de olores, y casi no comía sino enlardada con cosas olorosas; la tercera y última cosa que allí perdió y la que más él quería fue una de las más copiosas y ricas librerías del mundo, adonde exquisitísimos libros en arábigo de todas las ciencias matemáticas, que las sabía él consumadísimamente y solía decir muchas veces que a quien le diese otros tantos y tales libros le daría por ellos la ciudad. Las cosas de armas que allí perdió Muleases eran de grandísimo precio, pero de todo aquello hacía él poco caso. Halláronse en su armería muchos arneses y piezas dellos, de lo que allí dejaron antiguamente los franceses en el cerco que tuvo el santo rey Luís sobre Túnez, adonde murió*⁵⁶⁰.

Siguiendo a Deswarte–Rosa, el éxito de la *Jornada* y el consiguiente expolio favorecieron la eclosión de la ya señalada moda «a la turquesca», generalizándose los temas «moriscos» en armas, ceremoniales, literatura, torneos y juegos de cañas. Las armas, instrumentos musicales y elementos exóticos pasaron a engrosar, además,

557 Guldin, *Relato de la jornada*, 131.

558 Alvar y Ruíz, *Túnez, 1535*.

559 Deswarte–Rosa, «L'expédition de Tunis».

560 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 10.

las «cámaras de maravillas» del Emperador –quien se trajo toda una colección de piezas bélicas conservadas hoy en la Real Armería de Madrid– y de nobles como el Marqués del Vasto o Andrea Doria. El mismo Paolo Giovio tenía en su casa, según su inventario de bienes, una *Sala de’Turchi* complementada con antigüedades y objetos de Indias⁵⁶¹.



Fig. 3.115. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La toma de Túnez*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. A A371–12657, PN S.13/9 (detalle).

Por lo que respecta a la representación gráfica del pillaje, el primer plano del tapiz se organiza mediante varios grupos de personajes, trasunto de la doble actitud de las tropas respecto a la población rendida. Así, los rebeldes son capturados y esclavizados sin clemencia: varios prisioneros son forzados a subir a barcas; en su cercanía otro conjunto de prisioneros –sentados y apesumbrados ante su incierto destino– contemplan como los vencedores se reparten ricos tejidos. Una escena similar vemos en la parte derecha, donde varias personas y ricas alfombras son vigilados por un lancero. Frente a estas acciones llenas de dureza, el grupo central representaría en cambio la magnanimidad del ejército imperial, y por ende, de Carlos V: un noble elegantemente vestido –en quien se ha querido ver al Marqués del Vasto– libera a dos esclavas, una con su hijo pequeño y la otra probablemente encinta⁵⁶².

Contemplando toda la escena, sobre una loma, aparece Vermeyen. Le flanquea otro personaje, identificado en ocasiones como uno de sus ayudantes artísticos –incluyendo

561 Deswarte–Rosa, «L'expédition de Tunis».

562 Checa, *Tesoros de la Corona*.

al mismo Pieter de Coecke⁵⁶³ o con alguno de los cronistas presentes, quizá Santa Cruz o Felipe de Guevara⁵⁶⁴. Aparecen tomando notas como testigos de la acción cuyas aportaciones –tanto visuales como escritas, ambas igual de relevantes– tendrían carácter de verdad oficial e incuestionable.

Entre estos grupos primeros y la urbe se extiende un amplio espacio, donde el artista pudo desplegar toda la descarnada crueldad del saqueo: aparecen soldados sobre monturas rebosantes de carga, obligando a los cautivos a avanzar bajo el golpe del látigo o la amenaza de las armas; se muestra la lucha de los tunecinos por no ser esclavizados; el robo de ganado; o el asalto a los almacenes y atarazanas. Especialmente cruenta es una escena –ubicada en la parte superior izquierda– donde, bajo las murallas, un musulmán está siendo quemado ante un religioso y varios militares⁵⁶⁵. La violencia de los hechos es referida por Gómara, quien describe la actitud de las tropas cesáreas con rasgos animalescos: «entrando en manadas comenzaron a saquear, matando los que contradecían a diestro y siniestro y cautivando, especialmente a niños y doncellas y mujeres hermosas»⁵⁶⁶. Illescas, por su parte, subraya la especial crueldad de los lansquenets alemanes: «Después atendieron todos a robar, aunque los tudescos no se hartaban de matar en aquellos infieles, hasta que las lágrimas y alaridos de los niños y mujeres movieron a piedad al César, y mandó que nadie matase a quien no se defendiese con armas»⁵⁶⁷. También Sepúlveda hace referencia al uso de «bárbara crueldad con los prisioneros», destacando en este sentido a las tropas teutonas, las cuales «al tomar las plazas suelen dar rienda suelta más a la masacre que a la búsqueda de botín»⁵⁶⁸.

Al fondo aparece la ciudad de Túnez, representada con gran realismo. El burgo está rodeado por una muralla almenada de tipo medieval, evidenciando una vez más el valor estratégico de la fortaleza de La Goleta, ya que dichas defensas difícilmente hubiesen resistido el fuego del tren de artillería imperial. Intramuros puede apreciarse el laberinto de callejuelas propio de una *casbah*, en las cuales se asiste a las aterradas carreras de los habitantes, a los intentos de los soldados cristianos por entrar mediante escalas en las casas, etcétera. El verismo topográfico de la representación permite al espectador diferenciar las principales construcciones –las mezquitas, minaretes o la alcazaba–; es probable que estas corografías de Vermeyen facilitaran el trabajo de Braun y Hogenberg para componer la representación de la misma ciudad en su *Civitates Orbis Terrarum*, aunque su visión parezca tomada justo del sentido contrario, con el Estaño al fondo en vez de delante.

El penúltimo paño representa la salida triunfante de Carlos V de Túnez marchando al frente de sus legiones hacia el campamento de Rada, donde iban a iniciarse

563 Junquera, «Las batallas navales».

564 Checa, *Tesoros de la Corona*.

565 De Bunes, «Vermeyen y los tapices»

566 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 173.

567 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 9.

568 Sepúlveda, *De bello Africo*, 80.

los preparativos para el reembarque (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La salida de Túnez hacia el campamento de Rada*, 1548–1554, lana, seda e hilo metálico; original perdido. Versiones conservadas: Jacobus van der Goten el Joven, 1740; Sevilla, Reales Alcázares, y Jodocus de Vos, Bruselas, 1712–1721; Viena, Kunsthistorisches Museum, Inv. T X/7.)



Fig. 3.116. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Jodocus de Vos (tejido): *La salida de Túnez hacia el campamento de Rada*, 1712–1721, lana, seda e hilo metálico; Viena, Kunsthistorisches Museum, Inv. T X/7.

Previamente, el Emperador permaneció una semana en la antigua alcazaba tunecina. El 25 de julio –día de Santiago, patrón de España y santo claramente vinculado con los valores de Cruzada⁵⁶⁹– oyó misa en el pequeño convento franciscano que se situaba en el arrabal de la ciudad. Definitivamente el 27 de dicho mes Carlos V y sus tropas partían hacia Rada, fértil población en el camino de La Goleta⁵⁷⁰. Santa Cruz describe en su crónica los últimos acontecimientos de la campaña de manera bastante somera, como la marcha del ejército de la capital norteafricana:

Después que la ciudad de Túnez fue ganada y saqueada, se salió Su Majestad de ella con todo el ejército, y se volvió camino de La Goleta y por otro camino que el que había hecho, en el cual estaban dos buenas villas dichas Rabos y Rugo, donde el Emperador se aposentó con su corte y todo su ejército, y estuvo hasta primero día de Agosto en que se fue á La Goleta⁵⁷¹.

Las otras relaciones tampoco inciden excesivamente en la partida de Carlos V de Túnez y su parada en Rada: Illescas ni lo menciona, Gómara lo refiere brevemente y Cereceda apenas cita a las poblaciones de «Rades» y «Rudo» en el andar hacia La Goleta⁵⁷². Quien mayor relevancia otorga al hecho es Sepúlveda, dedicándole en su texto un amplio párrafo:

Al sexto día de haber tomado Túnez, Carlos entrega la ciudad a Hacén y saca de allí sus tropas en dirección a Rada, pueblo que dista de la Goleta unas seis millas en dirección a mediodía, bordeando por el río Catada, cuya desembocadura en el mar dista de la Goleta no más de tres millas y que al principio Caradín había fortificado con una sólida guarnición de soldados y artillería, que había impedido a nuestra escuadra el uso de agua fluvial⁵⁷³.

Este hecho es interesante ya que los dos últimos tapices –aunque cercanos al relato de Santa Cruz como toda la serie–, también recogen aspectos únicamente narrados por la relación de Sepúlveda. Es la única, por ejemplo, en la que coincide el nombre de la población, además de ofrecerle tanta importancia en su relación como en el ciclo de colgaduras.

Por lo que respecta al tapiz, la pieza original salida de los telares de Pannemaker desapareció en el XVIII, pero nos han llegado el cartón original (aguada sobre papel, 1546–1550; Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 2046) y, sobre

569 Marchena, «Historias de la Santa Cruz».

570 De Foronda, *Estancias y viajes*.

571 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 279.

572 Cereceda, *Tratado de las campañas*, 62.

573 Sepúlveda, *De bello Africo*, 82.

todo, las copias dieciochescas de Viena y Sevilla⁵⁷⁴. Como soporte y explicación de la imagen, en la parte superior de esta última versión encargada ya por el Borbón Felipe V aparece el mensaje en castellano:

Auiendo estado el emperador ocho dias en tunez hizo salir el exercito y con el se viene a aposentar en Rada, donde/ manda que los moros que quisieren venir a rescatar los suyos, lo puedan hazer con seguridad. Vienen muchos a/ comprar ropa de los soldados que por el estanno hauian traydo en barcas, otros a rescatar mugeres e hijos y todas/ con ramos de oliva en las cabecas, para que se conoçiesse de los soldados a lo que venían. Estando allí el emperador/ mando dar nauios a los Christianos libertados, cada vno en la nao de su nacion, porque de todas hauia cautiuos y naues.

Un cartucho lateral de pequeño formato nos permite entender mejor el sentido espacial de la composición: «XI. Esta undécima/ pieca se ha de/ presuponer que se/ mira desde el es/ tanno, dexando a Tunez a la m/ anno derecha y/ la Goleta y n/ orte a la yzqui/ erda y Rada donde/ se va alojar delante.» Además –y como es propio de todo la serie– este texto se complementa con otro latino:

El Emperador ordena que la ciudad sea dejada atrás y los muros derribados. Delante de la línea de batalla se dirige a Rada, donde tiene el campamento construido. Pronto le siguen los soldados, cargados de botín. Él perdona a los africanos, para que todos sean libres de venir al campamento. Los hombres se apresuran, la cabeza envuelta en las ramas del olivo, y cada uno busca lo suyo y reclama para sí mismo. Otros, que han sido tentados por la codicia con fines de lucro, traen a casa mercadería y ropa barata⁵⁷⁵.

La imagen se organiza como un gran cortejo triunfal, un modelo que no sería extraño para Vermeyen, pues este tipo de representaciones festivas –de raíz italiana– se había ido introduciendo en el mundo nórdico, según venimos viendo. En España el motivo de la entrada celebrativa también se empezaba a valorar, como evidencian los escritos del cronista carolino Pedro Mexía quien, en su *Silva de varia lección*, escribió un capítulo acerca de «Qué cosa era y cómo se daban y hacían los triumphos en Roma». Igualmente, su presencia puede rastrearse en las artes plásticas, con ejemplos como el desaparecido friso de madera tallada que adornaba el castillo almeriense de Vélez Blanco –donde se recreaba el triunfo de

574 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*; Seipel, *Der Kriegszug Kaiser Karls V.*

575 La versión original es la siguiente: *VRBE IVBET CAESAR DECIDI AC MOENIA LINQVI/ AGMINE DEDVCTO RADAM CONTENDIT IBIQVE/ CASTRA LOCAT, SEQVITVR MOX PRAEDA MILES ONVSTVS/ DAT VENIAM POE-NO CYNCTIS IN CASTRA VENIRE// VT LICEAT PROPERAT RAMIS INSGNIS OLIVAE/ TVRBA CAPVT. QVERITQ-VE SVOS MINIMOQVE REDEMPTOS/ VENDICAT ALLII QVOS LVCRI CERTA CVPIDO/ TRAXIT PARVO EMPTRAS MERCES VESTEMQVE REPORTAT.*

un emperador romano—; o la cabalgata de Carlos V presente en la fachada de la casa consistorial de Tarazona (Alonso González (¿), 1558–1563, yeso con restos de policromía)⁵⁷⁶.

El máximo desarrollo del género se iba a producir, no obstante, en Italia, donde se estableció cierto canon ceremonial a partir de los textos de Petrarca. En el campo de las artes plásticas el motivo tuvo gran éxito, con tan brillantes concreciones como los *Triunfos* de Mantegna (1485–1505, temple sobre lienzo; Hampton Court, Londres), o las imágenes ceremoniales realizadas por Bellini o Carpaccio en una Venecia tan influyente en la traslación de la estética renacentista a las tierras germánicas. En la práctica, estas representaciones tuvieron influencia en entradas como la de Alfonso V de Aragón en Nápoles, pero fue con Carlos V cuando el ceremonial llegó a su madurez; este proceso culminaría a través de hitos como su coronación imperial en Bolonia de 1530 y, sobre todo, los fastos post-tunecinos de 1535–1536. Para su inspiración visual Italia conservaba, además, numerosos relieves e imágenes donde se rememoraban los grandes triunfos romanos y otros rituales antiguos; los más conocidos serían los de los arcos de Tito y Constantino, bajo los cuales pronto iba a pasar el mismo Carlos V al ser recibido en Roma como un nuevo César o un Escipión revivido.

Toda esta serie de referentes y convenciones visuales pueden rastrearse en la imagen del tapiz. En primer plano aparece un grupo de figuras que transportan parte del botín saqueado en Túnez, destacando la importante presencia de animales; camellos y avestruces se vinculan con ese espíritu riguroso, casi científico, que recorre toda la narración y que pretende dotar de veracidad al hecho representado. También dotan a la imagen de riqueza anecdótica y lujosa, propia de la magnificencia de toda la serie. Por otro lado, la presencia de toros debe ser visto como un guiño a la Antigüedad, pues era el animal sacrificial propio de los ceremoniales romanos, y ya habían estado presentes en la coronación imperial de 1530⁵⁷⁷. Igualmente, podemos vincular con modelos clasicistas a algunas de las figuras: es el caso de la mujer con traje azul y rosado que, en compleja postura, porta un cesto sobre la cabeza; su posición, digna monumentalidad y los plegados de su vestido recuerdan, de hecho, a ejemplos miguelangelescos. El legado anticuario también resulta evidente en el joven de azul y tocado con turbante, quien nos mira en triste actitud de cautivo como los prisioneros esculpidos en el Arco de Constantino en Roma⁵⁷⁸.

576 Civil, «La familia de Carlos V»; Borrás y Criado, *La imagen triunfal del Emperador*; 317–321.

577 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*.

578 Checa, *Tesoros de la Corona*.



Fig. 3.117. Jan Cornelisz Vermeyen: *La salida de Túnez hacia el campamento de Rada*, 1546–1550, cartón para tapiz; Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG2046 (detalle).

En segundo plano, ante un suave paisaje con lomas arboladas de inspiración flamenca, avanza imponente el ejército imperial. A la izquierda, detrás de dos religiosos, podemos apreciar de nuevo la presencia de del mismo Vermeyen sentado y tomando notas, como garante de la veracidad de lo representado. En primer lugar se dispone la artillería, arrastrada por los prisioneros tomados tras la victoria. A la derecha del conjunto vemos a los lansquenets y arcabuceros, con las banderas desplegadas y los esclavos capturados, cruzando las puertas de Túnez. En el centro del ejército y del tapiz –lugar preeminente a nivel jerárquico– aparece Carlos V en una de las representaciones de mayor carga simbólica de toda la serie de tapices. Ante él se presentan varios tunecinos que le muestran, sumisos, su agradecimiento por haberles «liberado» de Barbarroja, entregándole como reconocimiento unas ramas de olivo –símbolo de Atenea, de la paz y la razón–. El Emperador aparece a caballo, con la mirada altiva hacia el frente; luce armadura, capa y una larga espada, símbolo por excelencia del poder cesáreo. Flanqueándolo se disponen infantes, sobre cuyas rodelas reconocemos el *motto* carolino del *Plus Ultra*. Tras él, un jinete enarbola un gran estandarte muy similar al reproducido en el *Inventario iluminado*, con la iconografía de Santiago «Matamoros» –símbolo hispánico de la lucha frente al Islam–, y la cruz de san Andrés con el eslabón, figuraciones heráldicas por su parte de la Casa de Borgoña⁵⁷⁹. Así, la unión de la gravedad de la figura imperial con la simbología heráldica propicia una de las imágenes más explícitas de la autoridad de Carlos V, anunciado fórmulas representativas que paulatinamente se harían comunes en la representación del César Habsburgo.

La cartela principal de esta colgadura –anteriormente transcrita– recoge acontecimientos posteriores a la salida de las columnas cristianas de Túnez. Como ya hemos mencionado, la crónica de Sepúlveda es la única que hace referencia a algunos

⁵⁷⁹ González, «Pinturas tejidas».

acontecimientos presentes en el tapiz, como la llegada de población autóctona que—dispuesta a pagar el rescate de sus familiares—, advierten con ramas de olivo de la bondad de sus intenciones: «Y a los que comenzaban a regresar de la huída y llevando en señal de paz ramitas de olivo en la cabeza volvían al campamento de Carlos, se les concedió el perdón e impunidad». Las mismas ramas de olivo que, como hemos visto, le ofrecen en la imagen una serie de personajes al triunfante Emperador. También Sepúlveda hace referencia directa a la liberación y ayuda a los cautivos cristianos que habían caído en las garras corsarias:

Se puso en libertad a los cristianos cautivos, cuyo número entre hombres y mujeres que estaban en Túnez era tal que sumaban unos veintidós mil de todas las naciones de Europa contiguas al mar Mediterráneo. Esta liberación le produjo tanta satisfacción a Carlos, que declaraba que le parecía haber recibido con solo esto bastante recompensa a sus esfuerzos y victoria. Así pues, se preocupó, con gran caridad y humanidad, de que se les alimentara a su costa y se les restituyera a Italia y a España a elección de ellos mismos⁵⁸⁰.

En claro contraste, el resto de textos no hacen prácticamente referencia a dichos pasajes.

Por otro lado, existe un acontecimiento posterior a la caída de Túnez que no se indica en los tapices pero que sí ocupó, en cambio, un importante papel en todas las crónicas: el envío de varias galeras hacia Bona en persecución de Barbarroja. Según Illescas, era «pequeño puerto, y hecho de las piedras de Hippo, donde fue obispo San Agustín, abundante de trigo, de ganado y de manteca, y de azofeifos, y tiene coral». Todos los relatos coinciden en los errores cometidos por los Doria en la gestión de la acción bélica, afirmando Illescas que se dieron «tan ruin maña que se volvió sin acometerla»⁵⁸¹. La pequeña flota enviada no fue capaz de enfrentarse a los navíos del pirata, debiendo plegar velas; la posterior marcha de Andrea Doria con una flota mayor a la caza del almirante otomano fue infructuosa ya que, aunque se tomó Bona, las galeras y fustas de Barbarroja habían desaparecido en el horizonte.

Este hecho ensombreció el resultado de la campaña, y quizá por ello no se refleja en los tapices. Sí que se conquistaron otros enclaves en la costa septentrional tunecina para garantizar la seguridad de la capital recién tomada, como Porto Farina o Bizerta. De hecho, un grabado incluido en la obra de Forlani *Descrittione dell’Africa* recuerda esta última maniobra militar; la estampa, de alta calidad, se define a partir de un alto horizonte capaz de recoger una gran vista del golfo de Bizerta y el litoral inmediato entre los cabos Blanco y Zebib. La fortaleza descolla enclavada en un istmo inexpugnable, contando además con la protección ofrecida por las cercanas torres de Chavalaviat y Rass Zebib. Ante estas defensas maniobran las coronelías de piqueros y las galeras enviadas por Carlos V, que asegurarán el dominio de tan estratégica población durante un breve tiempo (Anónimo: *Conquista de*

580 Sepúlveda, *De bello Africo*, 79.

581 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 10.

Bizerta, 1562, estampa, en Paolo Forlani: *Descrittione dell’Africa*; Biblioteca del Palacio Real, Madrid, sign. mapas, n° 438)⁵⁸².



Fig.3.118. Anónimo: *Conquista de Bizerta*, 1562, estampa, en Paolo Forlani: *Descrittione dell’Africa*; Biblioteca del Palacio Real, Madrid, sign. mapas, n° 438.

Así pues, en la práctica el avispero pirata de Túnez había caído, pero su principal agitador, Barbarroja, seguía libre y sus *razias* iban a seguir aterrorizando las castigadas costas europeas. Illescas, con sus palabras, es quien mejor transmite la desazón que cundió en el campo cristiano tras tener tan cerca la captura del corsario y haberseles escapado en el último momento: «Fuera cumplida de todo punto esta insigne victoria si se pudiera haber a las manos el tirano; pero no quiso Dios sino que viviese para castigarnos de su mano con otras mil injurias que nos dio por todo lo que le duró de vida, que fueron otros once o doce años»⁵⁸³.

El ciclo tejido de *La conquista de Túnez* se cierra con una vasta recreación del embarque y salida de la flota imperial desde el puerto de La Goleta (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El embarque en La Goleta*, 1548–1554, seda, lana e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. A–371–12658; S 13/12.). Tras dejar atrás Túnez, Carlos V fijó su campamento junto a un pequeño punto fuerte –llamado la Torre del Agua–, iniciando a continuación los preparativos para retornar a Europa. Así, el día seis de agosto se reunió con el *bey* repuesto Mulay Hassan, firmando un pacto de colaboración. Además, el soberano Habsburgo dejó una guarnición en La Goleta –que pasaba a manos españolas– al mando de don Bernardino de Mendoza; allí permanecería también el ingeniero italiano Ferramolino, encargado de restaurar la fortaleza. De la misma forma, seiscientos

582 Vilar, *Mapas, planos y fortificaciones*, 356.

583 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 10

hombres iban a tener como destino la recién tomada Bona. Finalmente, el Emperador se haría a la mar el día dieciocho de agosto rumbo a Sicilia. Tras un intento suspendido de asaltar la ciudad de «África» –Al– Mahdiya– la victoriosa armada cristiana tomó tierra en Sicilia, dando por concluida la campaña de Túnez⁵⁸⁴.

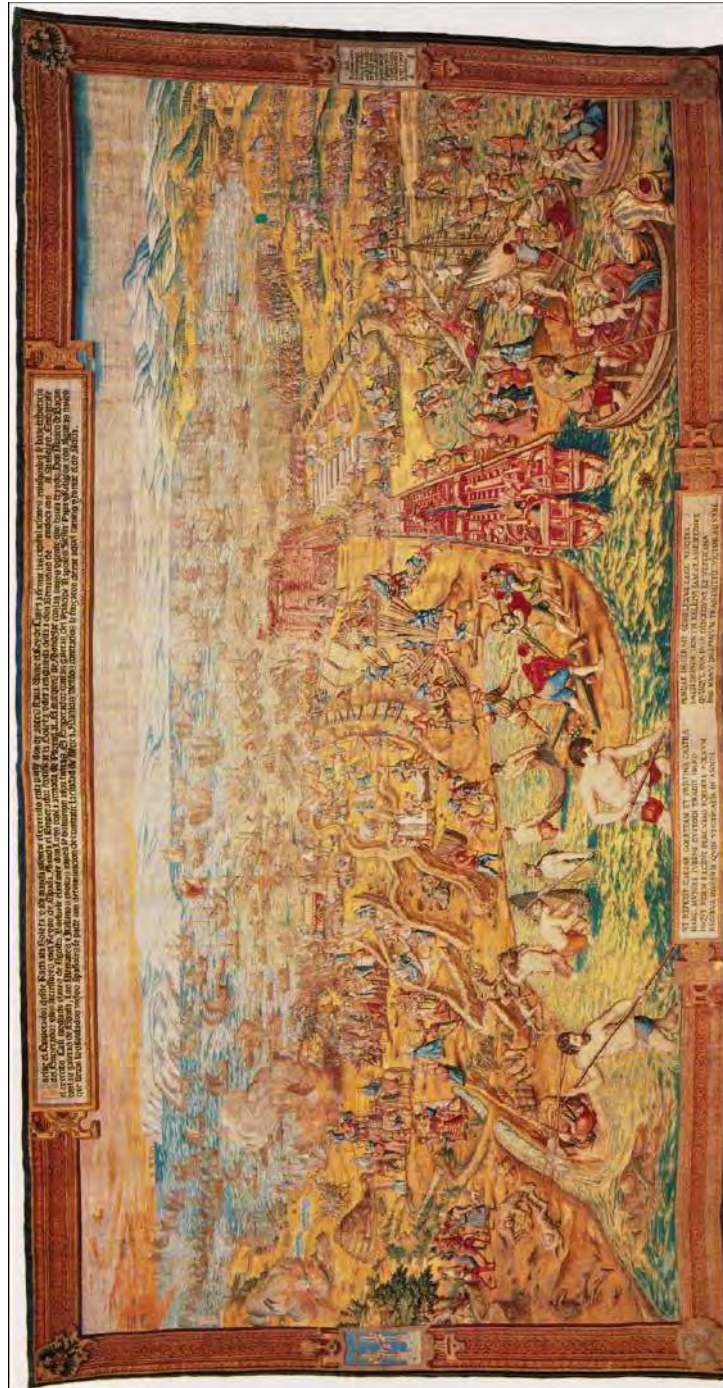


Fig.3.119. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El embarque en La Goleta*, 1548–1554, seda, lana e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. A–371–12658; S 13/12.

584 De Foronda, *Estancias y viajes*.

Todos estos preparativos aparecen descritos en las inscripciones que acompañan a la colgadura. El texto castellano, en la parte superior, narra como

Buelue el emperador desde rada a la goleta: y alli manda assentar el exercito en la parte donde antes staua. viene el rey de tenez a firmar las capitulaciones: en las quales se haze tributario/ del emperador y sus successores en el Reyno de Espanna. Manda el emperador fortificar la goleta: y dexa en guarda della a don Bernaldino de mendoça con mill spannoles. embarcase/ el exercito casi mediado el mes de agosto. Bueluese el infante don luys con la armada de Portugal. El marques de mondejar con las naues y gente que havia traydo. Don aluaro de Baçan/ con las galeras de Espanna. Los alemanes e italianos en otras naues se voluieron a sus tierras. El emperador con las galeras del principe: napoles: sicilia: Papa y religión: con algunas naues/ que llevan los soldados viejos Spannoles se parte con determinacion de combatir la ciudad de Africa. Mas los vientos contrarios le forçaron dexar aquel camino y tomar el de Sicilia.

La pequeña cartela de la cenefa nos permite entender mejor cómo se declina topográficamente la amplia vista: «XII. La duodecima/ y ultima pieca/ se ha de ymagi/ nar que se mira de/ sde Rada, teni/ endo a la Gole/ ta y cabo de/ Cartago delante y/ la mar y norte/ a la derecha». Este último paño cuenta también con su correspondiente escrito en latín:

Cuando el César regresó a La Goleta y los primeros campamentos, reparó las fortificaciones de esta ciudad y confió la custodia a una guarnición española. Él hace una alianza con el africano, le da su amistad y establece el tributo que tendrá que pagar a sí mismo y a sus sucesores. Después de despedir al resto del ejército que se va con la flota, se retiró a Trapani con sus veteranos⁵⁸⁵.

Por lo que respecta a la imagen, ésta se articula en tres bandas horizontales claramente definidas. En primer plano vemos la ribera del Estaño. A la derecha se produce el desembarco de esclavos capturados y cautivos europeos liberados, que han cruzado el lago interior en barca; en la parte izquierda podemos ver a un grupo de hombres semidesnudos pescando, además del detalle macabro de un cadáver flotando. El espacio central del tapiz lo ocupan las dos arenosas lenguas de tierra que conforman la «gola» propiamente dicha. Entre ellas se dispone el estrecho brazo de agua que comunica la albufera interior con el Mediterráneo, por el que cruzan varias galeras desarboladas y gracias a la ayuda de marinos, en una compleja operación destinada a evitar que encallen. A la derecha de dicho canal se alza parte del campamento cesáreo, con las

585 El original latino es el siguiente: *VT REPETIT CAESAR GOLETTAM ET PRISTINA CASTRA/ HANC MVNIRE IVBENS CVSTODI TRADIT IBERO/ INQVE FIDEM RECIPIT PERCVSSO FOEDERE POENVM/ REGIBVS HISPANIS QUID VECTIGALIS IN ANNOS// PENDAT. DECERNIT COMPLEXVS LEGE NEPOTES./ LAETI DEINDE DOMVM RELIQVI IAM CLASSE REDIRE/ QVISQVE SVA IVSSI DISCEDVNT ET VETERANA/ IPSE MANV DREPANVM TRANSMITTIT VICTOR AD VRBEM.*

tiendas y taludes defensivos de tierra provistos de artillería. Por el campo cercano – en el que todavía se aprecian cuerpos de los caídos en combate–, avanzan escuadrones dispuestos a embarcar en las naves preparadas en la playa. Al otro lado del canal se recorta la imponente fortaleza de La Goleta, cuyos muros están siendo reparados para ubicar a la guarnición española. Mientras, el resto de soldados procede al desmontaje del campamento: aparecen cargando maderos o enterrando cadáveres, se dedican a llevar cajones y sacos, al tiempo que desmontan la artillería o hacen estallar enclaves cercanos. Toda esta serie de acciones también las citan los relatos escritos. Santa Cruz describe la reforma de La Goleta y el establecimiento de guarniciones en distintos puntos fuertes:

*Mandó el Emperador que en la Goleta quedasen cuatro Capitanes españoles con sus compañías de los que habían venido de España, [...] y por General mandó quedar a D. Bernardino de Mendoza, hermano del Marqués de Mondéjar, y mandó asimismo quedar en La Goleta a Ferramolín para que la fortificase [...] y asimismo mandó Su Majestad que quedasen en Bona otros cuatro Capitanes*⁵⁸⁶.

Estas decisiones estratégicas también son referidas por Cereceda y Gómara, quien afirma que «el Emperador puso en La Goleta a don Bernardino de Mendoza con mil españoles y algunos maestros que la reparasen»⁵⁸⁷. En paralelo –como podemos ver en el tapiz– se destruyeron algunos puntos fuertes que podían ser un peligro para las posiciones españoles; según Santa Cruz, Carlos V «mandó que se derribase la Torre del Agua, y micer Benedicto de Ravena, ingeniero mayor de Su Majestad, la hizo minar y poner ciertos barriles de pólvora debajo, los cuales después que les fue puesto fuego hicieron volar la torre en muchos pedazos»⁵⁸⁸. Gómara amplía estas decisiones, ya que en su crónica asegura que por mandato cesáreo «se derrocó las torres de Sal y Agua»⁵⁸⁹.

En la escena textil podemos ver, mezclados con las tropas imperiales, a habitantes de la zona vendiéndoles suministros, liberando cautivos, etcétera; su relación no fue fácil, de hecho, las panejiristas refieren a abusos e incluso a la necesidad de la intervención imperial. Santa Cruz describe el robo de botas de vino⁵⁹⁰, y Gómara explica como «saquearon a los tenderos del real ciertos italianos y tudescos diciendo que no había habido nada en Túnez como los españoles, más fueron castigados los amotinadores yendo el Emperador allá»⁵⁹¹.

En el grupo central de tiendas del campamento figura un hecho de gran relevancia política: sentados alrededor de una mesa, Mulay Hassan y Carlos V

586 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 281.

587 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 180.

588 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 282.

589 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 180.

590 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3, 281.

591 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 179.

– acompañados por sus consejeros– están firmando el tratado de paz; ante ellos, un grupo de mujeres lo celebra bailando. Todas las crónicas dedican un significativo espacio a dicho acuerdo; por ejemplo, Santa Cruz le dedica un capítulo, y también lo citan Cereceda o Gomara quien, para clarificarlo al máximo, lo expone a través de varios puntos claramente diferenciados entre sí. Illescas, por su parte, describe el acuerdo de forma clara y breve en los siguientes términos:

Luego que la ciudad se aseguró del saco, se comenzó a tratar el negocio de Muleases: usó con él Su Majestad de la clemencia y magnanimidad suya ordinaria restituyéndole libremente en su reino. Las condiciones que le puso fueron harto livianas y bien tolerables: que pagase cada año en reconocimiento de vasallaje y tributo, dos caballos y dos halcones y que sustentase de todo lo necesario y del sueldo conveniente a mil hombres que quedaban de guarnición en La Goleta; que fuese obligado a mostrarse nuestro amigo en todas las cosas, y enemigo de Solimán; que diese libertad a todos los cautivos cristianos que se hallasen en su reino, y que de allí adelante no permitiese que ningún cristiano fuese maltratado y preso en su tierra; que pudiesen entrar y salir, y morar, comprar y vender, y contratar cristianos en Túnez, tener iglesias, decir misa públicamente y hacer lo que según ley eran obligados; que no consintiese renegados en su tierra ni admitiese corsarios en su puerto; y últimamente, que si alguna plaza se conquistase en la costa de Berbería, que fuese para el César⁵⁹².



Fig.3.120. Jan Cornelisz Vermeyen: *El embarque en La Goleta*, 1546–1550, cartón para tapiz; Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG2047 (detalle).

592 Illescas, *Jornada de Carlos V*, 10.

Especialmente interesante resulta la descripción debida a la pluma de Sepúlveda, ya que –además de los puntos del acuerdo– explica el ceremonial y la recepción imperial al *bey* norteafricano, de forma similar a la representación gráfica del tapiz:

*Cuando Hacén fue llamado [...] al acercarse al campamento Carlos sale a caballo a su encuentro recorriendo un breve espacio y le impide bajar del caballo al intentarlo. Hacén al acercarse saludó a Carlos inclinando la cabeza con una actitud respetuosa y le besó su diestra según era costumbre en su país y Carlos a su vez se descubrió, lo recibió a su izquierda y lo condujo hasta su tienda conversando con él por medio de un intérprete. Hacén en la tienda se descalzó de acuerdo también con su costumbre y sin haber por medio muchas palabras pactaron con el mayor consenso las condiciones del tratado*⁵⁹³.

Perrenin –tan atento siempre a las cuestiones diplomáticas y rituales– actuó como testigo en la firma de estas cláusulas. No resulta extraño, por tanto, que describa la firma del pacto en su relato:

*El viernes, a seis días de agosto, el rey de Túnez vino al campo a Su Majestad [...] concordaron entre Su Majestad Imperial y él de la sustancia que se sigue. Después de haber leído el dicho tratado hecho en presencia de Su Majestad y del Rey y de los principales consejeros de ambos dos, así en lengua castellana como en arábica, el rey dijo que era contento y satisfecho de lo contenido en el dicho contrato, y tomando su espada que traía, la sacó cerca de un palmo fuera de la vaina. Y después, pasó la mano sobre el pomo y juró por Mahoma, su gran profeta, y su Alcorán, que quedaría enteramente todo lo contratado según que el faraute interpretó a Su Majestad. El cual, asimismo, besando su mano la puso en la cruz del hábito de un comendador de Santiago diciendo que juraba por aquella de observar y guardar lo contratado. Y después de muchas gracias que le hizo a Su Majestad con palabras y muestras de le quedar siempre obligado por su restitución, tomó licencia de Su Majestad con reverencia y de todos los de su consejo que ahí estaban. Y así todos los moros que estaban allí vinieron a besar las manos de Su Majestad*⁵⁹⁴.

Una vez firmadas las capitulaciones, Carlos V dio por culminada de forma exitosa la operación armada, tal como explica Santa Cruz:

⁵⁹³ Sepúlveda, *De bello Africo*, 84.

⁵⁹⁴ Perrenin, Goleta de la ciudad, 99-100.

*Hecho esto y viendo Su Majestad que no había posibilidad de hacer la empresa de Argel, así por ser tan larga la navegación desde Túnez á ella y siendo ya casi pasado el verano, como por estar la gente cansada y fatigada del trabajo que había pasado, así de calores como de falta de vituallas, por donde la mayor parte de ella había adolecido de calenturas y otras indisposiciones, y así se resolvió Su Majestad de deshacer la dicha armada y ejército, y mandó embarcar a toda la gente*⁵⁹⁵.

El tercio superior del paño está ocupado por una amplia vista del Golfo de Cartago, cuyas aguas son surcadas por las galeras imperiales ya con rumbo a Europa. Al igual que la cartela del tapiz, Cereceda y Santa Cruz narra la salida escalonada de las distintas armadas, explicando éste último cómo «a los 13 de Agosto se embarcaron los cuatro mil españoles soldados viejos, y á los 17 salieron de La Goleta el galeón y naos y carabelas de Portugal para volverse á su Reino, y otro día siguiente salieron las galeras y naves de España, yendo por Capitán de las naos el Marqués de Mondéjar [...] y de las galeras D. Álvaro de Bazán»⁵⁹⁶. El Emperador llegó a plantear, siguiendo tanto a la cartela como a las crónicas, la posibilidad de asaltar la ciudad fortaleza de «África» ya que no era posible lanzarse sobre Argel, la auténtica capital del reino corsario de los Barbarroja; a pesar de su voluntad, tal y como dice Gómara, «no lo pudo por desparcirse las naos con recio temporal, unas a Sicilia, otras a Nápoles»⁵⁹⁷.

Finalmente, el miércoles 18 de agosto por la mañana levó anclas de las playas norteafricanas el cuatrirreme cesáreo, del cual descendería el victorioso soberano en Trapani, el 22 del mismo mes. A partir de este momento el Emperador inició un triunfal recorrido por las principales ciudades italianas en las que –en un marco ficticio de retorno a la Antigüedad– el César Carlos V fue recibido como un nuevo Escipión, culminado con su nombramiento en Roma por parte del papa Pablo III como *Carolus Africanus*⁵⁹⁸.

3.6.4. USO E INFLUENCIAS DE UN CONJUNTO CLAVE PARA LA IMAGEN DE LOS HABSBURGO

En 1605 los tapices de *La conquista de Túnez* lucieron en el palacio real de Valladolid en el marco de los fastos organizados por deseo de Felipe III para celebrar el nacimiento de su heredero, el futuro Felipe IV. Uno de los testigos presentes, Juan de Cisneros y Tagle, redactó una relación de los hechos en la que detalla la decoración de la sala principal del edificio, completamente vestida con magníficos tapices. Explica de esta forma como

595 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3., 99-100

596 Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, t.3., 281-282

597 López de Gómara, *Las guerras del mar*, 180

598 Madonna, «El viaje de Carlos V», 119-153.

La sala estuvo adornada de diversas tapicerías de oro y seda: la jornada de Túnez, muy conocida por rara en los primores del arte, en la puntualidad de la geografía, y del asiento y sitio de los ejércitos y descripciones de los puertos y ciudades.

De hecho, el mismo valido Lerma encargaría una serie de paños dedicados a loar las hazañas militares del linaje de los Sandoval, buscando con ello emular el encargo imperial⁵⁹⁹.

Esta cita evidencia de forma clara como, de forma inmediata, los paños tunecinos se convirtieron en la más elevada concreción plástica de la gloria de la Casa de Austria. Su magnificencia formal, así como el heroico tema representado en este juego textil, propiciaron su transformación en un artefacto de alto valor simbólico, al punto de convertirse en hito preferente no sólo del linaje de los Habsburgo sino de la existencia misma de la Monarquía Hispánica, ya que siguió usándose por la nueva dinastía borbónica a partir del siglo XVIII. La documentación conservada y las citas en relaciones y crónicas nos permiten reconstruir en gran medida su presencia sistemática en los principales ceremoniales organizados por la Corona. De hecho –y prácticamente de forma inmediata tras su finalización en abril de 1554–, los paños salieron de Bruselas el día 2 de julio en dirección a Inglaterra. Los acompañaría el mismo William de Pannemaker, responsable de su tejido, ya que el motivo de su traslado era una importantísima cuestión de estado: la boda del príncipe Felipe con la reina María Tudor. La posibilidad de recuperar a la corona británica para la causa católica, el refuerzo de los lazos anti-galos, o la necesaria seguridad del Canal de la Mancha para el comercio flamenco, hacían de este enlace una cuestión vital, por lo que la ceremonia debía contar con el máximo lujo y esplendor posible. En este sentido nada podía asegurarlo mejor que el estreno de los recién tejidos tapices de la *Empresa* contra Barbarroja. Finalmente no llegaron a tiempo para dichos desposorios, celebrados el 25 de julio, pero sí que fueron exhibidos en el palacio de Whitehall durante los fastos posteriores⁶⁰⁰.

Su siguiente aparición pública también tuvo un alto valor político y dinástico, pues se usaron para enriquecer el transepto de la catedral de Amberes durante el XXII capítulo de la orden del Toisón de Oro, celebrado en 1555⁶⁰¹; los paños seguirían un tiempo más en Flandes, pues al año siguiente pudo contemplarlos Ferrante Gonzaga en la *Grande Salle* del palacio de Coudenberg antes de ser enviados hacia España⁶⁰². Así, en julio de 1556 se embarcaron en

599 Concha Herrero, «Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I Duque de Lerma», en Redín, *Nobleza y coleccionismo*, 131–132.

600 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 231; González, «Pinturas tejidas», 43; Pascual, «Porque vean y sepan», 6–25.

601 González, «Pinturas tejidas», 43

602 González, «Pinturas tejidas», 43; Miguel Ángel Zalama, «The ceremonial decoration of the Alcázar in Madrid: The

Calais y, vía Inglaterra, se produjo su traslado definitivo a Madrid⁶⁰³. En este sentido aún sigue abierto el debate acerca del lugar específico para el cual fue pensando este juego textil en un primer momento; la entrada en el inventario *post mortem* del Emperador –fechado en 1558– refiere que fueron tejidos «para la sala grande delante de la puerta de la casa rreal», pero sin especificar a qué residencia regia se correspondería dicho salón. Evidentemente, por razones de tamaño, únicamente el palacio de Coudenberg en Bruselas y el alcázar madrileño podrían albergar un espacio suficientemente grande para desplegar el conjunto en toda su magnificencia⁶⁰⁴.

Fuera como fuese, a partir de su llegada a España fue reiterada su utilización en el antiguo Palacio Real de Madrid durante grandes celebraciones como el Corpus, cuando lucían en la plaza principal –en 1628, no obstante, razones de conservación forzaron a abandonar esta tradición–. Así, en 1560 Jean de Vandenesse ya pudo contemplarlos en el «Salón Grande» o «de Comedias» del Alcázar⁶⁰⁵, y de nuevo fueron expuestos en 1570 debido a los desposorios entre Felipe II y Ana de Austria. Los paños tunecinos se ubicaron en esta magna ocasión en la «Cámara de las crespinas», habitación usada como dormitorio de la nueva pareja gobernante⁶⁰⁶. A finales de siglo volvieron a utilizarse con motivo de nuevos fastos regios; en primer lugar, durante la boda acaecida en Zaragoza entre la princesa Catalina Micaela y el príncipe aliado Carlos Manuel I de Saboya. Así, y como decoración de la principal sala festiva, «estaban colgadas tapicerías de seda y oro riquísimas que contenían las historias de La Goleta y Thúnez, como se ganaron del esército de Carlos V»⁶⁰⁷. Posteriormente, en 1593, Felipe II los iba a usar como excepcional fondo decorativo durante la celebración de un nuevo capítulo del Toisón de Oro en el Alcázar de Madrid⁶⁰⁸. Ya en 1599 estos paños ricos se desplegaron en la madrileña iglesia de San Jerónimo con motivo de la entrada de Felipe III, tras casarse en Valencia con Margarita de Austria; según el cronista Cabrera de Córdoba «a la una fueron los Consejos a besar las manos a la Reina, la cual bajó dentro de dos horas al Capítulo de los frailes que estaba colgado con la tapicería de la empresa de Túnez, y su dosel y su silla en que se sentó S. M^a»⁶⁰⁹.

use of tapestries and paintings in Habsburg festivities», en Checa y Fernández, *Festival Culture*, 48–49.

603 Cleland, *Grand Design*, 331.

604 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, 197.

605 Zalama, «The ceremonial decoration», 49.

606 Annemarie Jordan Gschwend, «Dotes regias. Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543–1573)», en Checa, *Los triunfos de Aracne*, 331.

607 Checa, *Tesoros de la Corona*, 174.

608 Zalama, «The ceremonial decoration», 49.

609 Checa, *Tesoros de la Corona*, 174–179.



Fig.3.121. Jan Cornelisz Vermeyen: *La toma de La Goleta*, 1546–1550, cartón para tapiz; Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG2043 (detalle).

El cambio de siglo no iba a representar ni mucho menos que los paños entrasen en desuso. Ya hemos visto como en 1605 sirvieron para decorar la sala principal del palacio real en Valladolid, con motivo de los fastos por el nacimiento del futuro Felipe IV. Igualmente, en junio de 1616 el ciclo textil lució en la fiesta de consagración del nuevo edificio del convento de la Encarnación. En el marco de estas ceremonias se alzó un palenque entre la Casa del Tesoro y el cenobio, utilizándose para su embellecimiento el juego tapicero de Túnez junto al de *El Apocalipsis*

y el de la *Historia del rey Ciro*⁶¹⁰. Conocemos, además, cómo fueron usados en el Alcázar durante toda la centuria de forma prácticamente ininterrumpida. En 1623 formaron parte, por ejemplo, de la decoración festiva destinada a celebrar el bautizo de la infanta Margarita Catalina, junto a otras importantes series como las de *Las Metamorfosis*, *Los hechos de los Apóstoles* o *El Apocalipsis*⁶¹¹. En 1626 los vemos de nuevo engalanando el patio regio con motivo de la visita del nuncio Barberini; en dicho año los tapices tunecinos debieron ser parcialmente restaurados ya que, al parecer, les afectó las lluvias y el viento que cayeron sobre Madrid el día del Corpus, cuando eran solemnemente expuestos⁶¹². También se dispusieron en 1648 en el conocido como «Salón de Comedias» durante las fiestas del decimocuarto cumpleaños de Mariana de Austria, muy pronto nueva reina; para celebrarlo, en dicho espacio se representó la obra *El nuevo Olimpo* de Gabriel de Bocángel y Unzueta con decorados de Francisco Rizi⁶¹³.

Ya en la segunda mitad de siglo volverían a ser utilizados en noviembre de 1665 con motivo del nombramiento del recién coronado Carlos II como nuevo Maestro del Toisón. La elección, al parecer, la había tomado el mismo Felipe IV muy poco antes de morir, encargándose de cumplir su mandato la reina viuda Mariana de Austria. Pocos años después, durante el otoño de 1668, el Gran Duque de la Toscana Cosme III de Medici pudo contemplarlos durante su estancia en el palacio madrileño; e incluso en una fecha tan tardía como diciembre de 1687 los cita el embajador del Gran Duque de Moscovia en su descripción del Alcázar, en cuyo «Salón Grande Dorado» los vio colgados⁶¹⁴.

Podemos ver cómo, paulatinamente, los paños de la *Jornada* africana transmutaron en imagen por excelencia de la misma corona española: la evidencia más clara de este proceso la encontramos en el siglo XVIII cuando, tras la muerte de Carlos II, tanto los Habsburgo como los Borbones –las dos familias enfrentadas por su sucesión– comisionaron una copia de ellos, como marca de legitimidad. Así, entre 1712 y 1721 el taller de Jodocus de Vos tejió una nueva versión para los Habsburgo de Austria, reducida a diez paños. Esta simplificación se debe a que para su realización el obrador flamenco partió de los cartones originales, de los cuales ya se habían perdido el primero y el noveno. Así pues, los tapices *El Mapa* y *La conquista de Túnez* de la serie *princeps* no formaron parte finalmente del conjunto. El artista –que incluyó un autorretrato propio en *El saqueo de Túnez*– adaptó el colorido al gusto rococó de la época, y también varió la cenefa exterior

610 Fernando Checa, «Pobreza extrema y magnificencia textil en dos monasterios reales. Las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Siglos XVI al XVIII», en Zalama, *Magnificencia y Arte*, 124.

611 Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones*, 68.

612 Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones* 73–74.

613 Álvaro Pascual, «Telas, telones y tapices en el ámbito madrileño de la segunda mitad del siglo XVII», en Zalama, *Arte y Magnificencia*, 147.

614 Zalama, «The ceremonial decoration», 56–58.

al sustituir los *motti* carolinos por los de la rama centroeuropea del linaje (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Jodocus de Vos (tejido): *La Jornada de Túnez*, juego de diez tapices, 1712–1721, lana, seda e hilo metálico; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. n.º T X1–10)⁶¹⁵.

Por su parte también el candidato borbónico –y a la postre nuevo rey como Felipe V– encargó otra copia a principios de la década de 1730. Sus responsables iban a ser los hermanos Jacob y Frans van der Goten –naturales de Amberes–, con la ayuda de los pintores Andrea Procaccini, Domenico Maria Sani y Jaime Alemán. Fueron tejidos a caballo entre Sevilla –donde se había trasladado temporalmente la Corte– y en la madrileña Real Fábrica de Tapices, hasta su finalización en 1745. Para poderlos realizar partieron de la serie *princeps* atesorada en Madrid, por lo que su parecido tanto en número como en apariencia con la serie original es más evidente que en la versión vienesa. Tal como ya hemos referido esta copia mandada realizar por los Borbones se encuentra hoy en los Reales Alcázares sevillanos (Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Jacob y Frans der Goten: *La conquista de Túnez*, 1730–1745, lana, seda e hilo metálico; Reales Alcázares, Sevilla)⁶¹⁶.

La gran valoración con que contó este ciclo textil propició que también los cartones y trabajos preparatorios fueran conservados como un tesoro. Así, al parecer el cardenal Granvela poseyó los patrones⁶¹⁷. Por lo que respecta a los cartones, éstos fueron adquiridos a finales de siglo por Pedro Ernesto I de Mansfeld⁶¹⁸; dicho militar sajón estuvo siempre a las órdenes de Carlos V y Felipe II, participando personalmente en importantes acciones militares como la *Empresa* de Túnez o la guerra contra los rebeldes holandeses. En 1592 –tras la muerte de Alejandro Farnesio– pasó a ser gobernador de Flandes hasta 1594, cuando fue relevado por el archiduque Ernesto de Austria. Éste los conseguiría a su vez ya que, en el inventario póstumo de sus bienes, fechado el 17 de julio de 1595, aparecen citados diez cartones –precisamente el número conservado en la actualidad en el Kunsthistorisches Museum de Viena– con la empresa personal de Carlos V⁶¹⁹. Al parecer los cartones permanecieron el palacio real de Bruselas hasta principios del siglo XVIII, cuando los Habsburgo austríacos se hicieron con el poder en Flandes; en consecuencia, ya en 1712 fueron trasladados a la capital imperial para integrarse en las colecciones imperiales⁶²⁰. En 1891 se ubicaron definitivamente en el Kunsthistorisches Museum vienés, donde siguen hoy en exposición pública.

615 Cleland, *Grand Design*, 331; Seipel, *Kaiser Karl V*, 107–121 y *Der Kriegszug Kaiser Karls V*, 114–115.

616 Cleland, *Grand Design*, 331; Godoy, Hernández y Herrero, *Tapices y armaduras*, 73; Morales, *La fiesta*, 298–299.

617 Maurice Piquard, «Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, n.19 (1950): 111–126.

618 Stijn Alsteens, «The Drawings of Pieter Coecke van Aelst», *Master Drawings*, vol. LII, n. 3, (2014): 275–370.

619 Cleland, *Grand Design*, 331

620 González, «Pinturas tejidas», 43.



Fig. 3.122. Jan Cornelisz Vermeyen: *El saqueo de Túnez*, 1546–1550, cartón para tapiz; Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG2045.

Otra importante consecuencia del alto valor artístico y familiar otorgado a esta tapicería rica fue que, además de la serie *princeps* destinada a Carlos V, se hicieran otras ediciones para diferentes miembros del linaje y el entorno habsbúrgico. Es necesario destacar, en este sentido, la copia comisionada por María de Hungría, auténtica responsable de las gestiones necesarias para que el magno proyecto textil viera la luz. Probablemente fue una serie de tamaño más reducido, recogida en el inventario de sus posesiones alzado en Cigales tras su muerte en 1558: «Onze paños de tapiçeria rrica, de oro e seda y plata, de la historia del vencimiento que su magestad el Emperador don carlos nuestro señor obo en Túnez. E son doçe paños el uno de los cuales está en Flandes»⁶²¹. La destinataria como heredera fue Juana de Austria, por lo que este conjunto entró con ella en el monasterio madrileño de las Descalzas; allí se usaron en el marco de grandes ceremonias como el Corpus Christi, cuando en el octavo día de la festividad se colgaban en todo su esplendor alrededor del claustro. Al morir en 1573 pasó a su hermano mayor Felipe II. El monarca concedió al monasterio el derecho a seguir usándolo en dicha fiesta, y quizá fuese este juego el utilizado en 1632, cuando tras la profanación de un Cristo la infanta sor Margarita de la Cruz organizó una gran procesión en el exterior como desagravio. La plaza del convento se decoró con la serie tunecina y la de *La Eucaristía* diseñada por Rubens; allí estuvo presente el mismo Felipe IV, a quien se le recordaba mediante este despliegue textil su obligación, como monarca católico, en la defensa de la verdadera fe y la ortodoxia. El conjunto, dado su mal estado, acabó desapareciendo en el siglo XVIII⁶²².

621 Checa, *Tesoros de la Corona*, 179.

622 González, «Pinturas tejidas», 45; Gschwend, «Dotes regias», 329–330.

Otra edición fue tejida para Leonor de Austria entre 1548 y 1555 en el mismo taller de Pannemaker, aunque el número de paños se simplificó a diez. Hermana de Carlos V y reina sucesivamente de Portugal y Francia, probablemente esta comisión deba entenderse en el marco de las negociaciones abiertas para que su hija María se desposara con su primo, el príncipe Felipe, aunque finalmente desde la Corte imperial se apostó por la vía inglesa. Estos paños acabaron en manos de María de Portugal, sin estar clara la forma concreta de transmisión, bien por herencia directa o compra. De hecho, en su testamento fechado en 1577 se dice que los adquirió ella misma por un montante total de veinte mil cruzados, para legarlos posteriormente a su desafortunado sobrino Sebastián I, muerto en 1578 en el desastre de Alcazarquivir. Tras la consiguiente invasión española, los tapices acabarían siendo testigos de la jura de Felipe II como nuevo monarca luso en las Cortes de Tomar de 1581. El ciclo siguió siendo usada por las instituciones y corona portuguesa hasta su pérdida, presumiblemente acaecida en el siglo XVIII⁶²³.

También la otra hermana del Emperador, Catalina de Austria, fue una gran coleccionista de tapices junto a su marido Juan III de Portugal; durante los años cincuenta del siglo XVI tuvo una gran relación con María de Hungría, adquiriendo importantes series de tapices como las de *La historia de Ahab*, *La historia de Eneas* y la de *La reina Ester*. Al parecer en ese momento comisionó igualmente una copia reducida de la serie tunecina, imitando el modelo de la reina viuda⁶²⁴.

Además de los familiares directos de Carlos V, otras importantes figuras de su entorno se hicieron con versiones del tan simbólico juego textil tunecino. Cabe destacar en este sentido los encargos del cardenal Granvela, figura clave en los principales proyectos artísticos destinados a exaltar al César Habsburgo durante las décadas centrales del siglo. En sus residencias de Bruselas y, posteriormente, Malinas –tras ser nombrado arzobispo de dicha diócesis en 1599– atesoró una importantísima colección en la que los tapices ocuparon un papel capital, con series tan importantes como las derivadas de El Bosco o una copia de *La conquista de Túnez*, de la cual poseyó también los patrones. Tras su muerte, dichas obras –conservadas en Roma y Madrid– se desperdigaron al pasar a manos de su sobrino Juan Tomás, señor de Maîche –quien las acabaría vendiendo a distintos compradores como el emperador Rodolfo II–, y su hermano Francisco, conde de Cantecroy. Éste conservó parte de la colección en Besançon, pero tras residir en Praga perdió el favor imperial antes de su muerte en 1606, embargándose todos sus bienes⁶²⁵.

623 González, «Pinturas tejidas», 43–45; Porras, «Crónicas tejidas», 201.

624 Checa, *Tesoros de la Corona*, 153.

625 Paul Vandebroek, «Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruselenses según modelos del Bosco», en Checa, *Los triunfos de Aracne*, 200–201.



Fig.3.123. Joos van Noevele (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La conquista de Túnez*, 1565–1566, lana, seda e hilo metálico; Stedelijke Museum, Malinas, inv. Tx0024.

Sí que se ha conservado, en cambio, un tapiz igualmente encargado por el cardenal Granvela donde se representan distintas escenas de la *Empresa* tunecina en una composición única (Joos van Noevele (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La conquista de Túnez*, 1565–1566, lana, seda e hilo metálico; Stedelijke Museum, Malinas, inv. Tx0024). Al parecer, su finalidad era decorar el nuevo palacio del poderoso clérigo y estadista del Franco Condado en Malinas. El paño se tejió en el lugar más indicado, el taller de Pannemaker, de donde había salido la edición *princeps*⁶²⁶. De su diseño se encargó Joos van Noevele –cuñado del tejedor–, quien probablemente se apoyó en los bocetos propiedad del religioso. En la práctica la composición deriva de la integración de los tapices tres y siete, componiendo una gran vista de las operaciones marítimas y terrestres destinadas a tomar La Goleta que, como sabemos, fue la acción bélica más importante de la campaña. El paño aparece en un inventario de treinta y dos obras de arte que el Conde de Cantecroy vendió al emperador Rodolfo II en 1600, junto a otras importantes piezas como una *Venus con organista* de Tiziano y otros tapices; el listado refiere concretamente a «Seis tapices con perspectivas de invención de Hemmeskerck/ El tapiz de la batalla de Túnez/ Cinco tapices flamencos del Bosco»⁶²⁷. En la actualidad, no obstante, esta obra textil sigue conservándose en Malinas.

El último de estos ciclos fue tejido para Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, Gran Duque de Alba. Importantísimo mecenas y militar, el noble castellano participó en la campaña norteafricana y también en la *Guerra de Alemania* contra los protestantes,

626 Born, Dziewulski y Messling, *The Sultan's World*, 99–100; Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*, C 30.

627 Vandebroeck, «Disparates cargados», 202 y 221.

acaecida de forma inmediatamente anterior al encargo de la serie tunecina por parte de los Habsburgo. Así pues, y tras verlos en Londres, su gusto artístico junto al orgullo militar y nobiliario movieron al Gran Duque a encargar a Pannemaker su propia versión, exhibiendo con ello su férreo compromiso con Carlos V y la causa imperial. Los tapices de Túnez pronto se convirtieron en un emblema de la familia de los Toledo, vinculándose jurídicamente al linaje en una fecha indeterminada; así podemos rastrearlo en el archivo del Palacio de Liria, donde en un inventario de 1667 se refiere a «Doce paños de la tapicería de Túnez que son de mayorazgo»⁶²⁸.

Anteriormente —en 1575— ya habían sido integrada de forma inalienable a las propiedades familiares la serie de *Los disparates* según El Bosco —hoy desaparecidos— y los de *La Guerra de Alemania*. Con ello se evidencia el alto valor otorgado por la Casa de Alba a estos conjuntos textiles e, igualmente, su capacidad simbólica como medios para legitimar la grandeza del linaje al recordar su gloria militar, tan importante para el pensamiento nobiliario del momento. Al parecer se trataba de una copia de gran nivel, puesto que la documentación conservada refiere a un ciclo completo de doce paños realizados en materias nobles como seda y oro, que se complementaba además con el lujoso añadido de dos antepuertas⁶²⁹. El Gran Duque los utilizó en grandes ceremonias, tales como el traslado de los restos de san Segundo a Ávila⁶³⁰, para legarlos en su testamento de 1580 al monasterio salmantino de San Esteban. Probablemente esto nunca se llevó a la práctica, ya que aparecen en documentos posteriores como el testamento fechado en 1632 de Antonio Álvarez de Toledo—VII duque de Alba—y su mujer doña Mencía, entre otros. El archivo del Palacio de Liria los recoge en varios inventarios del siglo XVII, generalmente en compañía de los otros dos conjuntos textiles igualmente vinculados, como evidencia de su relevancia dinástica. Así, en una memoria fechada en 1654 de las tapicerías del VI Duque de Alba, aparecen distribuidos en varias cajas, junto a los paños de la *Historia de Jacob*, los denominados *Del ciervo* y otros de tema heráldico⁶³¹. De nuevo vuelven a registrarse en 1666, con razón de un inventario realizado por Antonio Martín y de la Vega al relevar a Pedro García como guardarropa; allí se cita la presencia de los doce paños envueltos en fragmentos de sábana para asegurar su conservación⁶³². Igualmente, nos ha llegado un inventario de bienes muebles del año siguiente —1667—, donde las colgaduras ricas se recogen como un bien vinculado. Probablemente acabarían desapareciendo a lo largo de los siglos XVIII o XIX —al igual que ocurrió con muchos otros conjuntos similares—, en un momento en el que el arte de la tapicería pasó a ser despreciado.

628 Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones*, 258.

629 Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones* 241–242.

630 Checa, *Tesoros de la Corona*, 179.

631 1654, diciembre 8: Memoria de las tapicerías del VI Duque de Alba movidas entre sus posesiones. Archivo Ducal de Alba (en adelante, ADA), caja 158, expediente 2. Ver documento transcrito en Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones*, 559.

632 1666, septiembre 25: Memoria de guardarropa al ser relevado Pedro García por Antonio Martín y de la Vega en dicho cargo. ADA, caja 157 expediente 41. Ver documento transcrito en Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones*, 601.

3.7. GLORIA EN LAS ARTES, DERROTAS EN EL FRENTE

3.7.1. SEMPER AUGUSTUS. LAS ENTRADAS TRIUNFALES EN ITALIA

El éxito de las armas imperiales tuvo gran difusión por toda la Cristiandad gracias a la eficaz propaganda emitida desde la Corte, celebrándose importantes festejos y actos públicos. Incluso en territorios como Alemania, donde los beneficios de la campaña africana eran inexistentes –aunque cualquier descalabro otomano se recibía con respiro dada su amenazante presencia más allá del Danubio–, se produjeron espectáculos conmemorativos; buen testimonio de ello nos lo da, por ejemplo, una



en Núremberg en el marco de dicha celebración; el texto complementario de Hans Sachs narra como la fiesta tuvo lugar en el castillo con pirotecnia, una batalla simulada y la presencia de un gigante con Media Luna que representaría al Gran Turco (Erhard Schön: *Fuegos artificiales en Núremberg celebrando la victoria de Carlos V en Túnez, 1535*, xilografía; Staatliche Grapische Sammlung, Múnich)⁶³³.

La mayor parte de estos fastos iban a tener lugar en Italia. El 22 de agosto, con el viento a favor, la victoriosa flota encabezada por la galera capitana de Carlos V echaba anclas en el importante puerto siciliano de Trapani. A partir de dicho momento el Emperador iba a destinar los siguientes

Fig.3.124. Erhard Schön: *Fuegos artificiales en Núremberg celebrando la victoria de Carlos V en Túnez, 1535*, xilografía; Staatliche Grapische Sammlung, Múnich.

633 Alison Stewart y Nicole Roberts, «Fireworks for the Emperor. A new hand-colored impression of Sebald Beham's "Military Display in Honor of the Visit of Emperor Charles V to Munich"», *Faculty Publications and Creative Activity, School of Art, Art History and Design*, n. 26 (2016): 29–30; Tomendal, *Das türkische Gesicht Wiens*, 35.

meses a recorrer las principales urbes italianas, para ser recibido entre grandes entradas triunfales y ceremonias festivas; Perrenin describe cómo en Palermo «fue recibido Su Majestad con triunfo y alegrías y todas cuantas muestras un buen pueblo puede hacer de placer y alegría y contentamiento que tienen de la venida de su rey y príncipe, con loor de santa victoria que Su Majestad hubo contra Barbarroja, para gran bien y seguridad y reposo»⁶³⁴. Esta gran acogida iba a repetirse ciudad tras ciudad, compartiendo entre sí la inspiración anticuaria como base conceptual de las distintas celebraciones. Para ello se aprovecharon las similitudes entre la reciente campaña del soberano Habsburgo y las gestas romanas contra Cartago: Carlos V iba a sumergirse en un sueño clasicista de arcos de bienvenida, carros triunfales e inscripciones latinas, transmutándose en un auténtico César romano.

Tal y como hemos visto, desde el punto de vista plástico los años posteriores a la coronación de Bolonia y la victoria en Túnez representan el momento en el que la imagen imperial de Carlos V se tiñó de un mayor carácter romanista y anticuario. Esta tendencia llegó a su desarrollo pleno en las grandes entradas triunfales de 1535–1536, cuando en los burgos italianos se buscó fijar un *continuum* temporal entre la romanidad clásica y un presente en el que, gracias al César Habsburgo, parecía posible el largo y anhelado sueño de la *Renovatio Imperii*. De esta forma, las distintas poblaciones itálicas se transformaron en efímeras urbes antiguas a partir de la integración entre la arquitectura real, las cabalgatas y desfiles, los aparatos festivos provisionales de estuco y cartón piedra y, por supuesto, los entregados espectadores que asistían atónitos ante tal despliegue de magnificencia.

Así como las ceremonias previas a la llegada del monarca a África se habían analizado muy poco hasta ahora –de ahí que hayan sido motivo de nuestro estudio–, los grandes recibimientos posteriores sí que han despertado el interés de importantes especialistas⁶³⁵. Por esta razón aquí no vamos a incidir demasiado en ellas, más allá de destacar aquellos aspectos de carácter militar siempre presentes. La primera etapa del glorioso viaje imperial se celebraría en la isla de Sicilia; tras descansar en Trapani y Monreale, Carlos V iba a realizar el 12 de septiembre su entrada en Palermo, accediendo por la Puerta Nueva que –como hemos visto–, sería remodelada posteriormente imitando una *porta triumphalis* con telamones de apariencia turquesca⁶³⁶. Ante ella se dispusieron dos columnas con guirnaldas, trofeos y textos destacando la cita «*Ab solis ortu usque ad occasum*» con la que se refería a los inabarcables dominios cesáreos y que, posteriormente, usaría como *motto* propio Felipe II⁶³⁷. En la organización participaron

634 Perrenin, *Goleta de la ciudad*, 106.

635 Chastel, «Les entrées de Charles Quint»; Carrasco, «Carlos V en Roma»; Checa, *Carlos V y la imagen del héroe y Carlos V. La imagen del poder*; Fagiolo, *La festa a Roma*; Fagiolo y Madonna, «Il “Teatro del Sole”»; Jacquot, *Fêtes et cérémonies*; Madonna, «El viaje de Carlos V»; Mitchell, *The Majesty of the State*; Morales; «Las entradas triunfales» y «El viaje triunfal»; Strong, *Arte y Poder*.

636 Madonna, «El viaje de Carlos V», 124.

637 Morales, «El viaje triunfal», 100.

intelectuales latinistas como Matteo Selvaggio, autor de las citas heroicas y cultas que presentaban al soberano como un César victorioso. Así, el primer arco dispuesto al principio del Cassaro estaba rematado por una estatua del Emperador «*Victor e Triumpathor*»; mientras que el segundo –ubicado cerca de la Bocceria– contaba con escenas bélicas donde se reproducían pictóricamente las distintas fases de la campaña contra los piratas de Barbarroja⁶³⁸. Bajo ellos pasó Carlos V como gran protagonista de una ceremonia sistematizada según el modelo de los *triumphus* clásicos, al ser acompañado por prisioneros, cautivos liberados, contingentes de combatientes y las principales autoridades palermitanas⁶³⁹.

Posteriormente, y tras ser aclamado en Nicosia –en cuya iglesia aún se conserva una cátedra de madera con escudo, medallón con efigie del soberano e inscripción anticuaria (Anónimo italiano: *Silla de Carlos V*, 1535–1536, madera tallada y dorada; Santa Maria Maggiore, Nicosia)⁶⁴⁰ – y Randazzo, el séquito imperial llegaba a Mesina. Allí se preparó una magna recepción organizada por el artista Polidoro de Carvaggio y el humanista Francesco Maurolico. El 21 de octubre Carlos V recorría el antiguo *dromo* griego de llegada entre cinco arcos que, en conjunto, loaban la *Victoria*, *Fortitudo*, *Concordia et Pax Augusti*. Los dos primeros referían directamente a la fuerza y victoria imperiales: el inicial, de laurel, lo remataba una Victoria, mientras que el segundo –decorado con encina– estaba presidido por Heracles⁶⁴¹. La entrada –por la puerta de San Antonio– se realizó a través de una grandiosa arquitectura con seis columnas en el frente y tres de profundidad, que enmarcaban una arcada rematada por dos victorias; a su vez éstas sostenían el águila de los Habsburgo y el Imperio. Carlos V lo atravesó acompañado por un cortejo en el que destacaban dos carros triunfales: en el primero aparecía un globo terráqueo rematado por la efigie entronizada del Augusto soberano, personificado por un joven, al que acompañaba una Niké; el otro carruaje, más pequeño, lo tiraban seis prisioneros musulmanes y contaba con un trofeo de armas *a l'antica*. En su camino encontró varios arcos que referían al Emperador como «tercer Africano», equiparándolo con los Escipiones y la pasada gloria de Roma que ahora con él volvía a renacer. Tras recorrer las calles se llegaba a la catedral donde –ante un espectáculo de máquinas y figurantes disfrazados–, el séquito entraría a través de la puerta principal flanqueada con esculturas rematadas por bustos de Aníbal y Escipión el Africano. Dos días más tarde, Carlos V pudo contemplar de nuevo en la principal iglesia de Palermo un maravilloso espectáculo: colgando de la nave aparecía una maqueta de Constantinopla con el estandarte turco; del cielo bajó un águila –símbolo imperial– que lo destruía mediante fuegos pirotécnicos hasta hacer emerger en

638 Madonna, «El viaje de Carlos V», 124.

639 Morales, El viaje triunfal», 101.

640 Salvatore Agati, *Carlo V e la Sicilia. Tra guerre, rivolte, fede e ragion di Stato* (Catania: Giuseppe Maiomone Editore, 2009), 143–145.

641 Madonna, «El viaje de Carlos V», 128.

sustitución del emblema otomano una resplandeciente cruz⁶⁴².

Como hemos dicho, el responsable de trazar estas arquitecturas efímeras fue Polidoro di Caravaggio, quien tras el *Sacco* de Roma se vio forzado a marchar hacia el sur. Según Vasari el artista lombardo «hizo arcos triunfales hermosísimos, por los que obtuvo renombre y premio infinito»⁶⁴³. En Berlín se conservan algunos bocetos, como el destinado al soberbio arco de la puerta de San Antonio; el de otra estructura ficticia ubicada en el puente de la Dogana – que se articulaba mediante cuatro arcos jónicos, en cuyo ático arquitrabado se disponían divinidades marinas–; o un tercero en forma de templete o edículo con un gran escudo imperial, quizá diseñado para el interior de un edificio o como fondo perspectivo para alguna calle (Polidoro de Caravaggio: *Bocetos para la entrada triunfal de Carlos V en Mesina*; 1535, dibujos; Staatliche Museen, Berlín)⁶⁴⁴.



Fig.3.125. Anónimo italiano: *Silla de Carlos V*, 1535-1536, madera tallada y dorada; Santa Maria Maggiore, Nicosia.

Tras abandonar la isla de Trinaquia Carlos V cruzó el estrecho hacia la península itálica, estableciéndose en Cosenza mientras se organizaba su recepción en Nápoles⁶⁴⁵. De dichos preparativos se encargó personalmente el mismo virrey, Pedro de Toledo, con la colaboración intelectual de los humanistas Marco Antonio Epicuro –discípulo de Giovanni Pontano– y, probablemente, Bernardino Martirano. La concreción plástica del programa recayó en artistas como Giovanni da Nola y Girolamo Santacroce⁶⁴⁶. Finalmente el día 25 de noviembre –fiesta de Santa Catalina– recibía la urbe partenopea a su Emperador a través de la *Porta Capuana*, al igual que había sucedido en 1433 con Alfonso el Magnánimo o en 1481 con el Duque de Calabria tras reconquistar Otranto –liberada precisamente de las garras del Turco–. Alzadas sobre sus respectivos pedestales, dos estatuas colosales dieron

642 Madonna, «El viaje de Carlos V», 128–130; Morales, «Las entradas triunfales», 335–336.

643 Vasari, *Las vidas*, 655.

644 Morales, «El viaje triunfal», 107–110.

645 Toscano, «Le Muse e i Colossi», 301–309.

646 Madonna, «El viaje de Carlos V», 132.

la bienvenida a Carlos V, figurando a la sirena Parténope y al río Sebeto. Sobre la puerta se ubicaban figuras de santos, el escudo imperial, las columnas herácleas y un trofeo de armas. Una vez atravesada, al César Carlos le esperaba un gran arco triunfal de tres ojos, rematado de nuevo por grandes estatuas que figuraban a sus antecesores, tanto antiguos –Escipión el Africano, Aníbal, Alejandro Magno y Julio César– como a los anteriores emperadores medievales de la Casa de Austria. Las pinturas de las fachadas recordaban las campañas de Túnez, Viena y Hungría, además de representaciones mitológicas, históricas y emblemáticas; se podía ver, por ejemplo, una pira de libros luteranos sobre un altar. La procesión festiva recorrió los principales edificios y puntos neurálgicos de Nápoles, jalonados con estatuas de gran tamaño como las de Júpiter y Minerva en el barrio del Capuano, la Fe y la Victoria en la plaza de San Lorenzo –sede del poder virreinal–, Atlante y Hércules en el distrito de Montagna, o Marte y la Fama en el *quarter* de Nido. Cabe destacar, además, la presencia de una gran máquina pirotécnica en la *piazza Sellaria*; tenía forma de montaña, de la que emergían los Gigantes que –al pasar Carlos V– caían fulminados por Júpiter entre fuegos de artificio; así como la de un grupo en *Porta Nova*, formado por Jano ante las puertas cerradas de su templo y el Furor encadenado sobre un montón de armas –el mismo tema reinterpretado por los Leoni quince años más tarde, tras la victoria de Mühlberg–. Carlos V pasó varios meses en la ciudad, participando en numerosos torneos, mascaradas a «la morisca» y otras fiestas que llegarían a su culminación durante el carnaval y –sobre todo– con la llegada del duque de Florencia, Alejandro de Medici, junto a seiscientos jinetes para preparar su enlace con la hija natural del Emperador, Margarita de Austria⁶⁴⁷.

Siguiendo su avance hacia el norte, Carlos V llegaba a una Roma convaleciente aún del asalto cometido por sus hombres en 1527; no obstante, ahora –diez años más tarde– la situación era muy distinta, ya que el nuevo papa Pablo III era aliado imperial y había colaborado activamente en la conquista norteafricana. Parecía el momento en que, por fin, se iba a cumplir el sueño humanista de recuperar plenamente la gloria de la *Caput Mundi*, al abrazarse el sucesor de san Pedro –el pontífice Farnesio– con el digno heredero del esplendoroso pasado político romano: el victorioso César Carlos V, auténtico Escipión revivido que había salvado Italia de la amenaza norteafricana, como ya sucedió con su antecesor frente a Cartago. Así pues, y por orden de Pablo III –con la excusa de la visita imperial–, se inició un ambicioso programa de transformación urbana, ideado en gran medida por el erudito y arqueólogo oficial Latino Giovenale Manetti; muy probablemente éste contó con la asistencia del otro Comisario de Antigüedades papal, Angelo del Bufalo de Concelieri, y del arquitecto Bartolomeo Baronino. El Papa se convertía así en un «nuevo Rómulo», capaz de crear una alternativa urbana al eje de sacralización cristiana generado durante la Edad Media que iba desde San Juan de Letrán a San Pedro;

647 Madonna, «El viaje de Carlos V», 130–135; Morales, «Las entradas triunfales», 337–339.

en consecuencia, se iban a derruir barrios enteros y remodelar calles, para trazar así un nuevo *Axis Urbis* que tomaría como referencia la Antigüedad, partiendo de la *Via Triumphalis* de época clásica e integrando visualmente otros espacios como el Capitolio o el Palatino⁶⁴⁸.

El 5 de abril de 1536 Carlos V realizaba su entrada en Roma por la Puerta de San Sebastián, siendo recibido por el Obispo de Nicastro, Vicario papal. La estructura militar de acceso formaba parte de los antiguos «muros aurelianos», decorándose *à l'antica* con escudos de armas y figuras de Rómulo —edificador de la *urbs* y primer rey, Numa Pompilio y Tulio Hostilio, además de Cristo y san Pedro. En los torreones se instalaron pinturas que mostraban los triunfos de los Escipiones y las historias de Aníbal y Quinto Flaco. Una inscripción en cada una de estas torres servía para fijar el paralelismo en que se basó todo el programa, equiparando la victoria imperial en África con las Guerras Púnicas: «César, tú atraviesas la muralla en medio de los Escipiones/ tú, a quien está reservada la tercera palma por la victoria sobre Libia». Una tercera inscripción sobre el vano de entrada completaba el mensaje, aclamando a «Carlos V, Emperador de Roma, Augusto, tercer Africano»⁶⁴⁹.

A continuación, la comitiva pasó junto a las ruinas de las termas de Caracalla, la *Porta Capena*, el Septizonio y el *Aqua Claudia* para alcanzar el Arco de Constantino, convenientemente limpio de las modestas construcciones medievales que lo escondían. Desde allí, y pudiendo contemplar el Coliseo, el soberano Habsburgo llegaba al Arco de Tito cruzando el Foro bajo la sombra del Palatino. La vía triunfal romana se abandonó aquí, de forma que el cortejo se dirigió hacia el Palacio Venecia, ante el que se había instalado el segundo arco efímero. Tenía planta cuadrada, ordenada mediante columnas corintias y frontispicios, en los que se colocaron imágenes de Roma y las armas del Papa y el César Habsburgo, además de figuras de prisioneros y de los emperadores Rodolfo I, Alberto II, Federico III y Maximiliano I. Una gran inscripción dedicaba la construcción «A Carlos V Augusto, coronado por Dios, gran y pacificador emperador de los romanos». En la fachada principal se disponían, además, paneles con pasajes de la gesta africana —la toma de La Goleta, la conquista de Túnez, la liberación de esclavos y la restitución de Mulay Hasán—. Se representaba así la doble condición cesárea, como valiente héroe bélico al tiempo que príncipe magnánimo y justo. El lado que daba a la actual Vía del Plebiscito contaba igualmente con este tipo de escenas —en la estela de la pintura triunfal romana—, en las que se podía ver otros combates terrestres y navales contra los turcos tales como la toma de Corón.

A continuación el camino fijado recorrió otros espacios urbanos tan importantes como el *Campo dei Fiori* para llegar al Puente de Sant'Angelo, sobre

648 Carrasco, «Carlos V en Roma», 84–85; Madonna, «El viaje de Carlos V», 137–138; Visceglia, *La città rituale*, 191–201.

649 Carrasco, «Carlos V en Roma», 89–92.



Fig. 3.126. Antonio de Sangallo el Joven: *Diseños para la puerta de San Sebastián en ocasión de la entrada triunfal de Carlos V en Roma*, 1536, pluma y tinta sepia sobre papel; Galleria degli Uffizi, Florencia, inv. 1914A ro.

van Heemskerck. Por fortuna, un importante número de los bocetos y estudios trazados por el florentino Sangallo se conservan aún hoy (Antonio de Sangallo el Joven: *Diseños para los aparatos triunfales destinados a la entrada de Carlos V en Roma*, 1536, pluma y tinta sepia sobre papel; Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Florencia). Se trata, concretamente, de los planeados para la puerta de San Sebastián (inv. 1914A ro); el arreglo de la estatua de Marforio (859A ro); la planta del arco alzado ante el Palacio Venecia (914A ro; 4159A ro); el arreglo antiquizante del *Borgo* (1155A ro; 1155A rl); la puerta de la basílica de San Pedro (1122A r-v) y otros arcos y estructuras *all'anica* dispuestos a lo largo del recorrido (1269A r-v; 929 A ro). La misma colección atesora también otros proyectos debidos a familiares integrados en el mismo taller, como varios arcos triunfales diseñados por Giovan Francesco da Sangallo (1671A ro; 4015A r-v) y Giovanni Battista da Sangallo *el Giboso* (1256A ro)⁶⁵¹. Igualmente se ha conservado una libreta de apuntes perteneciente al sienés Peruzzi en los que aparecen algunos esquemas sintéticos vinculados con su participación en estas arquitecturas efímeras, como es el caso de la decoración de la *Porta Capena* (Baldassare Peruzzi: *Esbozos para la decoración de la puerta Capena*, 1536, dibujo en cuaderno; Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena, sign. S IV 7, fol. 38-39)⁶⁵².

cuyos pilares se dispusieron esculturas de personajes bíblicos. Desde el castillo –mausoleo de Adriano en un origen– se dispararon salvas en homenaje a Carlos V quien, tras cruzar el engalanado *Borgo*, acabaría llegando a San Pedro para ser recibido por Pablo III. En la entrada de la basílica se dispuso otra máquina efímera, sostenida por cuatro columnas y decorada con *Nikés*, cuadros narrativos y las inscripciones «A Carlos V augusto propagador de la República cristiana» y «Para Carlos V, siempre augusto, pavor y terror de los Mahometanos»⁶⁵⁰.

Para la plasmación visual de esta culta y fastuosa escenografía anticuaria la Curia confió en algunos de los mejores artistas del momento, como podían ser Antonio de Sangallo el Joven, Baldassare Peruzzi, Francesco Salviati o Marteen

650 Carrasco, «Carlos V en Roma», 92-100.

651 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 450-461.

652 Checa, *Carolus*, 444.

La gran cabalgata que recorrió la Ciudad Eterna en honor de Carlos V fue recreada visualmente en algunas obras, como en el caso de una entalladura debido al buril de Jorg Breu. La composición –destinada al frontispicio de una publicación descriptiva de la ceremonia–, se focaliza en la autoritaria figura de Carlos V representado a caballo. La imagen del Emperador destila *maiestas* clásica, gracias a su posición perfilada y el cadencioso ritmo de su montura, similar en su pose a la mítica estatua ecuestre de Marco Aurelio. La base romanista del retrato se enriquece conceptualmente, por otro lado, con atributos propios de la tradición nórdica y caballeresca – lujoso traje civil contemporáneo, gran espada– y otros símbolos de claro vínculo



Fig.3.127. Jorg Breu: *Entrada de Carlos V en Roma*, 1536, xilografía, en Johannes Christophorus Scheurl: *Einrit Keyser Carlen un die alten Keyserlichen Haubstatt Rom den 5 aprilis 1536*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 44S42.

habsbúrgico, como el Toisón (Jorg Breu: *Entrada de Carlos V en Roma*, 1536, xilografía, en Johannes Christophorus Scheurl: *Einrit Keyser Carlen un die alten Keyserlichen Haubstatt Rom den 5 aprilis 1536*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 44S42)⁶⁵³. Por lo que respecta a la pintura, podemos referir aquí a un conjunto de frescos atribuido al entorno de Perin de Vaga realizados en el palacio Caffarelli– Vidoni (Taller de Perin del Vaga (¿): *La celebración de Carlos V*, c.1550, fresco, palacio Caffarelli–Vidoni, Roma)⁶⁵⁴; así como un cuadro debido a Giulio Licino en el que se recrea un triunfo clásico, vinculado en ocasiones con la recepción ofrecida al cabeza de la Casa de Austria. La escena se conforma como una procesión similar a un friso, en la que un grupo de figuras vestidas *a ll'antica* avanza hacia el Coliseo –claramente reconocible al fondo–. Centra la comitiva un carruaje tirado por caballos blancos sobre el que aparece un César romano; su rostro, con barba y girado hacia el espectador, recuerda al de Carlos V. Dicha similitud propicia que se haya visto en esta tabla una fantástica recreación anticuaria de la entrada de 1536, reflejo de la ideología clasicista vigente en el momento y con que se pretendió revestir toda la ceremonia triunfal (Giulio Licino: *Triunfo romano*, c.1550, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 149)⁶⁵⁵.

653 Checa, *Carolus*, 440.

654 Morales, *La fiesta en la Europa*, 122.

655 Sanblicher y Zeleni, *A ll'antica*, 132–133.



Fig.3.128. Giulio Licino: *Triunfo romano*, c.1550, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 149.

Las últimas entradas festivas protagonizadas por el victorioso César Carlos acontecerían en las principales ciudades de la Toscana. En Siena era recibido el 24 de abril de 1536 por el obispo y las autoridades municipales; dicho encuentro tuvo lugar ante la *Porta Romana*, decorada por un arco de triunfo con las representaciones de las virtudes. A partir de allí se iniciaba un recorrido por las engalanadas calles, donde se fueron alzando algunos hitos ficticios –como un pilar con una gran águila imperial en la plaza de la Postierla–. La máquina más destacada fue, no obstante, un gigantesco caballo erigido ante la catedral; dicho monumento ecuestre ya había sido diseñado anteriormente por Domenico Beccafumi, en ocasión de una esperada –y nunca realizada– visita prevista en el marco de la coronación cesárea. El proyecto original era una gran figura dorada, móvil y de más de cuatro metros de alto, sobre la que debía ubicarse una representación del Emperador armado a la antigua. Finalmente, la escultura que pudo contemplar Carlos V se transformó en una fuente fija, en la que el equino se apoyaba sobre tres figuras vencidas con jarros que vertían agua; la inscripción que la acompañaba aludía a las victorias sobre los turcos en Hungría y Túnez, así como a la vastedad de los dominios imperiales más allá de las columnas de Hércules⁶⁵⁶.

La siguiente parada de la comitiva imperial sería Florencia; allí su gobernante, el duque Alejandro de Medici, preparó una fastuosa celebración en honor de Carlos V. Había sido el soberano Habsburgo quien restituyó al linaje mediceo en el gobierno de la urbe Toscana después del asedio de 1529–1530, ampliando aún más los lazos de dependencia existentes la reciente boda del Duque con Margarita de Austria. El interés de los Medici en agradar al Emperador se evidencia en la complejidad conceptual y alta calidad de las diferentes máquinas construidas; en ellas trabajaron un elevado número de artistas bajo la dirección de Vasari, como Baccio de Montelupo, Ridolfo Ghirlandaio, Tribolo, Giovanni Corsi, Alessandro Corsini o Palla Rucellai: el resultado iba a ser uno de los más felices despliegues del nuevo lenguaje cortesano y celebrativo manierista. De esta forma el César Carlos

656 Madonna, «El viaje de Carlos V», 142–144; Morales, «Las entradas triunfales», 341.

hacia su entrada el 28 de abril, siendo recibido con toda la pompa posible por el mismo Alejandro de Medici, quien le entregó las llaves de la ciudad. Esta recepción se celebró bajo un arco triunfal corintio decorado con las armas imperiales y, en el intradós, escenas de la brillante historia de la Casa de Austria: la liberación de Viena, la coronación de Fernando de Habsburgo como Rey de Romanos, etcétera. El conjunto se complementaba con una personificación femenina de Florencia, acompañada por una inscripción que agradecía a Carlos V la «liberación» de la población al facilitar el retorno de los Medici. Siguiendo su camino triunfal el Emperador pasó junto a una fachada efímera, ubicada en la plaza de San Félix, donde había escenas de la guerra de Florencia contra la piratería norteafricana; posteriormente pudo contemplar una estatua de Hércules derrotando a la Hidra –emblema personal carolino vindicando su papel como restituidor de la paz–. La comitiva cruzó el Arno por el puente de la Trinidad, decorado con colosos fluviales, para llegar a la iglesia de *Santa Trinità*; ante ella se había alzado una estatua ecuestre del monarca, aunque incompleta. Un coloso en forma de Jasón, armado y con el vello cino –de nuevo un referente mitológico de la Casa de Austria, y también de los Medici– esperaba a Carlos V antes de llegar a una catedral ricamente engalanada y con luces. Posteriormente, el séquito entró en el «barrio mediceo» propiamente dicho por la calle Martelli, donde se disponía un arco con las estatuas gigantescas de la Prudencia y la Justicia, sosteniendo esta última un globo terráqueo dominado por el águila imperial. La última parada sería el mismo palacio Medici –nuevo referente político de la ciudad frente al republicano *Palazzo Vecchio*–, ante el cual se alzaba la personificación de la Paz⁶⁵⁷.

La última estación de este viaje laudatorio por Italia iba a ser Lucca, que ofrecía sus llaves a Carlos V el 6 de mayo de 1536. La Puerta del Borgo se decoró para tan magna ocasión con un arco rematado por frontón avenerado, en el que campaba el escudo imperial flanqueado por las panteras heráldicas de la república toscana. El Emperador recorrió distintos puntos de alto valor anticuario, como el anfiteatro, pasando por calles ricamente engalanadas con tapices, fuentes y emblemas habsbúrgicos. También se dispusieron las reiteradas máquinas efímeras, destacando un obelisco en el que el victorioso Habsburgo era comparado de nuevo con los Escipiones a través de la inscripción latina *D.N. Carlo Africano Max. Caesari Semper Augusto*; o una alta columna –erigida en la plaza de San Juan– que insistía en su condición como garante de la paz y la religión⁶⁵⁸.

657 Checa, «Artificio y lenguaje clasicista», 229–240; Madonna, «El viaje de Carlos V», 138–141; Morales, «Las entradas triunfales», 341–342.

658 Madonna, «El viaje de Carlos V», 144.

3.7.2. DESASTRE EN ARGEL

Mientras Carlos V era recibido como un nuevo César romano en Italia, la realidad demostraba que su victoria africana distaba mucho de ser tan decisiva como resultó Zama para los Escipiones: el 4 de septiembre de 1535 –apenas una semana antes de su gloriosa entrada triunfal en Palermo– el infierno se desataba en Mahón. Pocos meses después de su apresurada huida de Túnez, Barbarroja llegaba a la villa balear; las fustas berberiscas recurrieron al engaño, enarbolando pendones imperiales tomados en batalla para hacer creer que formaban parte de la flota que regresaba de Túnez, por lo que pudieron entrar en la rada balear sin oposición. La alegría pronto se tornó en terror, al contemplar los horrorizados habitantes de la población cómo, de las bordas de las naves recién llegadas, saltaban cerca de dos mil quinientos piratas. La rápida respuesta del gobernador propició que las puertas de las murallas se cerrasen a tiempo evitando la irrupción masiva de los atacantes, que pusieron cerco a la población. Finalmente las autoridades locales abrieron negociaciones con el capitán corsario, rindiendo Mahón el 4 de septiembre siempre que fueran respetadas las vidas y casas de sus mil quinientos vecinos. Pero Barbarroja –ansioso de venganza– no cumplió con la palabra dada, lanzando a sus hombres a un devastador saqueo; la villa fue arrasada, matando a la mitad de sus habitantes y tomando a unos seiscientos cautivos⁶⁵⁹.

En paralelo, la Francia de Francisco I firmaba con Solimán el Magnífico su «Alianza impía» contra los Habsburgo, evidenciando con ello que la victoriosa *Jornada* de Túnez no aseguraba ni mucho menos el dominio del occidente mediterráneo para Carlos V. Mientras las tropas imperiales fracasaban en la invasión de Provenza de 1536, Barbarroja desencadenó un temible ataque naval contra el reino de Nápoles, arrasando Apulia y otras zonas costeras. Al año siguiente –y con el refuerzo de una gran armada enviada desde Constantinopla– el temible corsario conquistaba los enclaves venecianos en el Egeo además de Corfú y, de nuevo, castigaba el sur de Italia.

La difícil situación llevó al papa Pablo III a intervenir: en 1538 logró la creación de una Liga Santa integrada por la Casa de Austria, Venecia, los Estados Pontificios y la Orden de Malta. La unión de estas potencias navales permitió crear una flota de más de ciento sesenta buques, integrada por galeras y naves gruesas como galeones, urcas y naos, capaces de transportar a un contingente de sesenta mil soldados. El mando recayó en Andrea Doria, aunque la poderosa apariencia de tan formidable maquinaria bélica escondía fuertes tensiones entre los contingentes teóricamente aliados, especialmente venecianos y genoveses. La armada se dirigió hacia el Mediterráneo oriental fondeando en la bahía de Preveza, en la costa griega, a la espera de las galeras de Barbarroja. El 28 de septiembre aparecieron las velas

659 Martínez, *La guerra del Turco*, 75–76.

otomanas, pero Doria –temeroso de perder sus propios buques– tardó en reaccionar; así, las naves cristianas emergieron de la ensenada de forma caótica y –complicando aún más la situación– las variables condiciones climáticas inutilizaron los grandes bajeles a vela. De esta forma el choque devino en debacle completa para el bando aliado, perdiendo unos cincuenta navíos y miles de vidas. Como resultado Venecia acabaría firmando por su propia iniciativa la paz con Solimán el Magnífico en 1540, asumiendo la pérdida de sus enclaves en el Adriático: el Mediterráneo oriental quedaría, pues, como un «mar otomano» como mínimo hasta la batalla de Lepanto⁶⁶⁰. Incluso el único éxito de la campaña, la toma del estratégico presidio de Castelnuovo –Herceg Novi, en Montenegro– devino efímero, al ceder la heroica resistencia del tercio napolitano de Andrés de Sarmiento ante la abrumadora superioridad turca en 1539. La infausta jornada fue motivo de algunas recreaciones plásticas de valor preferentemente topográfico e informativo, como una estampación anónima de la colección real inglesa (Anónimo: *Batalla de Preveza*, c.1538, grabado al aguafuerte; Royal Collection, Londres, inv. RCIN 721009).



Fig.3.129. Anónimo: *Batalla de Preveza*, c.1538, grabado al aguafuerte; Royal Collection, Londres, inv. RCIN 721009.

La situación en la mitad occidental del Mar Interior no era mucho más halagüeña para los intereses carolinos, llegando las naves del corsario Karamami a saquear Gibraltar el mismo año de 1539, peligro exorcizado finalmente por las galeras de Bernardino de Mendoza en el mar de Alborán. Este respiro –al igual que otros éxitos

660 Martínez, *La guerra del Turco*, 92–93.

puntuales como la toma de Monastir o la captura de Dragut en aguas de Córcega–, no podía esconder la evidente superioridad que los otomanos estaban alcanzado en la batalla por el Mediterráneo. La contraofensiva imperial resultaba cada vez más necesaria, e iba a tener una doble vertiente, diplomática y militar. Siguiendo la misma estrategia que había sido efectiva con Doria años antes, en septiembre de 1540 agentes imperiales contactaban con Barbarroja ofreciéndole el cargo de Gobernador General de todo el norte de África si abandonaba la causa otomana, propuesta finalmente rechazada. A nivel militar, la estrategia de Carlos V iba a ser lanzarse directamente sobre Argel, corazón del principal estado corsario.

Previamente, y al igual que había ocurrido durante los preparativos para el asalto a Túnez, era necesario cerrar los frentes abiertos en Europa. En este sentido resultó definitivo alcanzar la paz con Francia; tras la larga guerra culminada con la desilusionante invasión de Provenza, Pablo III medió entre Carlos V y Francisco I durante los meses de mayo y junio de 1538 en Niza, buscando el alto el fuego. Finalmente, la situación se desbloqueó el 14 de julio gracias al encuentro personal entre los dos soberanos rivales en Aigues–Mortes. Con ello Carlos V pudo cruzar el país galo en dirección a Gante –su ciudad natal–, donde había estallado una rebelión en agosto de 1539. El Emperador fue recibido con gran pompa por el mismo Francisco I, entrando ambos soberanos en París el 1 de enero de 1540 en medio de una fastuosa ceremonia. El soberano Valois le acompañaría hasta San Quintín, desde donde partió hacia Valenciennes junto al Delfín y el Duque de Orleans. Dicha población –hoy francesa– era la primera ciudad importante de los Países Bajos meridionales, por lo que ofreció una festiva *Joyeux Entrée* a su querido señor el 21 de enero, recogida en un manuscrito debido a Hubert Cailleau (*Recoeil des Antiquités de la Ville de Vallenchiennes*, 1553, manuscrito sobre papel con dibujos a pluma coloreados, 3 volúmenes; Bibliothèque Municipale, Douai, inv. Ms. 1183)⁶⁶¹.

Carlos V dedicó su estancia en Flandes a reunirse con María de Hungría y solucionar cuestiones de política local, destacando como acción más relevante el final de la revuelta de Gante –con el consiguiente castigo a los líderes rebeldes–. Desde allí pasó a Alemania, presidiendo la Dieta reunida en Ratisbona entre febrero y finales de julio de 1540. De nuevo el problema religioso se cerró en falso, debido a la necesidad de negociar fondos con los príncipes luteranos para frenar una nueva andanada de Solimán el Magnífico en Hungría. Finalmente, en el acto de clausura del *Reichstag* –celebrado el 29 de julio–, se decidió prolongar la paz religiosa hasta su resolución en un futuro concilio que debía celebrarse en tierras germanas, a cambio de una dotación de veinticuatro mil combatientes para socorrer a Fernando I. La decisión, no obstante, llegaba tarde: muy poco después los jenizaros otomanos entraban victoriosos en Buda⁶⁶².

661 Checa, *Carolus*, 445.

662 Parker, *Carlos V*, 339–341.

Una vez cerrada la Dieta finalmente el Emperador podía marchar hacia el sur para ponerse a la cabeza de la ansiada expedición sobre Argel. La marcha, no obstante, se retrasaría mucho más de lo esperado; tras cruzar el paso alpino del Brenner y alcanzar Lombardía por Cremona, Carlos V se detuvo una semana en Milán. Allí se le recibió con una suntuosa ceremonia conocida gracias a la crónica de Giovanni Alberto Albicante, en la que destacaron varios aparatos efímeros diseñados al parecer por Giulio Romano. En ellos se hacía de nuevo referencia a la mitología clásica heroica —Júpiter, Marte, Hércules, Jasón— y la historia antigua —Escipión—; destacaba especialmente el último arco, destinado a exaltar la capacidad bélica imperial: sobre dicha estructura arquitectónica se alzaba un colosal retrato ecuestre del César Habsburgo vestido *all'antica*, con tres figuras que representaban a sus enemigos vencidos bajo los cascos delanteros del caballo⁶⁶³.

Finalmente Carlos V llegaba a Génova en medio de otro glorioso recibimiento, pero su embarque se retrasó —una vez más— debido a una reunión en Lucca con Pablo III de tres días de duración. El pontífice, a pesar de su compromiso con la Cruzada anti-turca, advirtió al Emperador de los posibles contratiempos para la ofensiva dado lo avanzado del año. La misma idea era compartida por otros importantes capitanes como Andrea Doria, el Marqués de Mondéjar o el Marqués del Vasto, a la sazón gobernador de Milán. Y es que, efectivamente, al final habrían pasado más de dos meses desde la salida de Carlos V de Ratisbona cuando acabó subiendo a la galera capitana que debía llevarlo hacia África, el 28 de septiembre de 1541. La flota imperial alzaría anclas en dirección a las Baleares, pero el mal tiempo dificultó su llegada a Mallorca hasta el 13 de octubre. Allí le esperaba el grueso de la fuerza expedicionaria, a la cual habría que sumar otra escuadra concentrada en Málaga y que navegó directamente hacia el cabo Cajina, a apenas nueve millas de Argel. El contingente reunido ascendió a sesenta y cinco galeras más otros cuatrocientos cincuenta navíos de guerra y transporte, en los que iba a embarcarse unos cuarenta mil combatientes y marinos naturales de España, Alemania e Italia.

Entre el 21 y el 23 de octubre la gigantesca escuadra llegaba a la vista de Argel, débilmente defendida por el eunuco renegado Hassan-Agá al frente de unos seis mil guerreros turcos y berberiscos. Carlos V estaba plenamente convencido de que —a pesar de todos los impedimentos puestos a la acción bélica— el momento era idóneo, ya que Barbarroja y sus galeras habían ido a escoltar a Solimán el Magnífico en su campaña danubiana. Así pues, la compleja operación anfibia se inició de inmediato, pero la noche del 24 se abrieron los cielos descargando una feroz tormenta de lluvia y granizo de varios días de duración. El fuerte viento y el oleaje batieron a las naves imposibilitándolas para acercarse a la costa, de forma que se perdieron unas ciento setenta embarcaciones encalladas en los bajíos. En paralelo los hombres quedaban enfangados en las playas,

663 Checa, *Carolus*, 447.

Warhafftige vnd gewise.
Neue zentung, Wie die Röm. Rex. Mey.
 auff denrr. Octobris/dessrlj. Jars/mit einer tressen-
 ichen Armada/ die Statt Algiero zu Erobern/ daselbst ankommen/ Was
 auch Ir Maye. als ein berabaffter Kriegsherr/ von tag zu tag/ zu
 Eroberung bemelter Statt/ gebändelt/ vnd wie manlich Ir
 Maye. sampt der selben Kriegsvold/ sich daselbst/ so lang
 gehalten/ biss das Ir Maye. auß getrangter hungers
 not/ mit verlass etlicher schiff/ sich widerumb dem
 ongeschlomen Meer/ sampt allem Kriegsv-
 vold/ zum absug/ begeben müssen.



Fig. 3.130. Anónimo: *Ataque marítimo a Argel*, 1541, xilografía, en Anónimo: *Warhafftige und gemise. Neue zentung, Wie die Rom. Rex. Max. Auss. Denrr. Octobris/ dessrlj. Jars/ mit einer tressen ichen Armada/ die Statt Algiero*; localización desconocida.

sin suministros y a merced de los arqueros y caballería ligera enemiga, ante cuyas sangrientas *razias* nada se podía hacer al estar mojada la pólvora de los arcabuces. No había más respuesta ante tal situación que la retirada, convertida en un auténtico desastre con la pérdida de innumerables vidas. La tempestad acabó dispersando a los distintos grupos de navíos, que se fueron refugiando en Orán, Cerdeña, el sur de Italia y la costa española; la galera imperial acabó hallando puerto en Bujía, y se ordenaban tres días de ayuno y asistencia a ritos religiosos buscando que la compasión divina permitiese una tregua climatológica. A finales de noviembre por fin la tormenta arreció, por lo que la armada cristiana pudo desplegar velas hacia Mallorca, desembarcando sus hombres en Cartagena —ya el 1 de diciembre—, agotados y con la sensación de una derrota sin precedentes⁶⁶⁴.

Evidentemente Carlos V no esperaba una debacle de tal magnitud, por lo que entre los preparativos previos a la campaña no descuidó el convocar a artistas e intelectuales capaces de articular un eficaz relato literario y visual de la inmediata acción bélica, al igual que ya se había hecho en ocasión de la *Empresa* de Túnez. Así pues, el cronista Honorato Juan y el pintor y cartógrafo Cornelis Anthonisz embarcaron junto al Emperador⁶⁶⁵. El desastroso resultado de la invasión de Argel, no obstante, tendría como consecuencia una producción artística mucho más modesta que la derivada de la anterior campaña africana, limitándose así a algunos grabados. Al igual que en prácticamente todos los conflictos bélicos de la época, las escenas más sencillas las encontramos en las hojas volanderas, impresas de forma inmediata al hecho narrado; buen ejemplo es la xilografía que ilustra una relación alemana de autoría aún pendiente de identificar, donde se representan los bajeles cristianos abriendo fuego, mientras se preparan para asaltar los lienzos de muralla de una imaginativa y exótica Argel (Anónimo: *Ataque marítimo a Argel*, 1541, xilografía, en Anónimo: *Warhafftige und gemise. Neue zentung, Wie die Rom. Rex. Max. Auss. Denrr. Octobris/ dessrlj. Jars/ mit einer tressen ichen Armada/ die Statt Algiero*; localización desconocida).

664 Kamen, *Carlos emperador*, 341–350; Laborda, *En guerra con los berberiscos*, 153–166; Martínez, *La guerra del Turco*, 94–98

665 Nicolaas Beets, «Cornelis Antonisz», *Oud Holland*, n. 56 (1939): 199–220; González, «Minerva en el telar».

Mucha mayor calidad presenta la estampa impresa en el taller romano del español Antonio Salamanca, especialista en vistas de antigüedades y en la edición de libros hispanos como el *Amadís*, *La Celestina* y otros textos de Antonio de Guevara, Juan Boscán o Garcilaso de la Vega. El centro de la composición está presidido por una amplia vista de la urbe argelina tomada de norte a sur, que se declina visualmente a partir de un estricto criterio cartográfico. Dicha propuesta representativa se ve reforzada por la introducción de una cartela orientativa, o la representación de la península itálica cuya presencia –aunque a escala incorrecta– facilita la comprensión del diseño. Argel aparece bajo la protección de un foso y un cinturón de murallas rectangular, reforzado con torres y la alcazaba. En el interior de la capital corsaria podemos adivinar las atarazanas, mezquitas y otras construcciones –recreadas según el gusto occidental–. De sus puertas emerge un contingente armado, que se dirige a asaltar el campo cristiano; éste se representa al oeste de la ciudad, con trincheras, cañones y disciplinados cuadros de combatientes: su ordenada apariencia resulta muy diferente al caos que realmente se apoderó de las posiciones imperiales, azotadas por la brutal tempestad (Anónimo italiano (diseño) y Antonio Salamanca (edición): *Asedio de Argel*, 1541, grabado al aguafuerte y tiza roja; Royal Collection, Londres, inv. RCIN 721011)⁶⁶⁶.



Fig.3.131. Anónimo italiano (diseño) y Antonio Salamanca (edición): *Asedio de Argel*, 1541, grabado al aguafuerte y tiza roja; Royal Collection, Londres, inv. RCIN 721011.

Es probable que esta estampa –o a la inversa– la conociera Jorg Breu el Joven, autor de una composición similar destinada a difundir los ecos de la campaña en el área germánica. La recreación de la urbe es prácticamente idéntica a la presente en el grabado

666 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 366–368.

de Antonio Salamanca; las distintas construcciones se rodean por unas robustas murallas, complementadas por un foso y la mole de la alcazaba. También el espacio geográfico es muy semblante, con una pequeña península ante la principal puerta costera –cita visual al tan disputado Peñón de Argel, como reza la inscripción *PIGNON*– y las costas de Italia y España en la parte inferior. La principal aportación de Breu a la composición original fue enriquecerla con escenas de combate, de forma que la amplió hacia la parte izquierda. Este hecho no es casual, pues como sabemos el artista alemán se había convertido en un consumado especialista en el género, virtud de la que aquí da buena muestra; de esta forma, y bajo un cielo tormentoso –preludio de la inminente tempestad– aparecen las tiendas del campo cristiano junto a varios grupos de guerreros. Éstos se representan según modelos y técnicas de combate occidentales, con la atención detallista que define el estilo de su creador: vemos así las convencionales cargas de caballería y choques entre cuadros de piqueros –ya convertidos en tópicos dentro de la recreación visual de la guerra–. La información que aporta el grabado se refuerza, además, mediante la inserción de textos en la parte superior e inferior, en letra gótica y lengua alemana como vía para facilitar la comprensión de lo representado visualmente (Jorg Breu el Joven (diseño), Hans Rogel (talla) y Hans Hofer (edición): *El asedio de Argel*, 1541, xilografía a partir de dos bloques de madera; paradero desconocido)⁶⁶⁷.



Fig.3.132. Jorg Breu el Joven (diseño), Hans Rogel (talla) y Hans Hofer (edición): *El asedio de Argel*, 1541, xilografía a partir de dos bloques de madera; paradero desconocido.

La representación de mayor alcance iba a ser, no obstante, la xilografía diseñada por el holandés Cornelis Anthonisz⁶⁶⁸. Su taller de Ámsterdam había brillado especialmente

667 Messling, *The New Hollstein*, 238–238.

668 Mínguez, *Infierno y gloria*, 184.

por las impresiones corográficas, destacando el mapa de esa misma ciudad que publicó en 1544; o su *Carte van Oostland* del año anterior, donde se representaba el Mar del Norte. Con estos antecedentes no resulta extraño que Carlos V confiara en él para que le acompañase a Argel, resultando la estampa que ideó en la «imagen oficial» de la campaña. El primer plano de la composición lo ocupan las aguas del Mediterráneo, sobre los cuales maniobran los bajeles de la flota cristiana; gran parte de los contingentes de Carlos V ya han descendido a tierra, fijando posiciones al oeste de la plaza corsaria. El ejército –que se reconoce por las banderas con el águila imperial– se organiza tras el desembarco, contando para ello la protección de gaviones y piezas artilleras. Tal como relatan las crónicas, el campamento del soberano Habsburgo se alzó sobre una colina, perfectamente reconocible en la estampa. Desde dicha posición en altura se vislumbra el nido corsario de Argel. Representada aquí en el centro de la composición, la plaza –desplegada sobre una loma– cuenta con foso, murallas almohadilladas, baluartes defensivos y grandes puertas como la de *Bab al-Gazzira*, orientada al mar. Tiene planta triangular, rematando su vértice superior la pertinente alcazaba como punto fuerte. Hacia el este se abre un pequeño golfo, puerto natural donde pueden proteger las fustas berberiscas. La amplia escena también recoge otros espacios y accidentes geográficos, como las cercanas alquerías y plantaciones o las colinas circundantes –que paulatinamente irían fortificándose, especialmente a partir de la década de 1570–⁶⁶⁹. Las torres de Argel y los picos de las cercanas montañas se recortan sobre un cielo nublado, presagio de la brutal tempestad que ahogará los sueños de conquista de Carlos V (Cornelis Anthonisz: *Ataque a Argel*, 1542, xilografía coloreada; Rijksmuseum, Ámsterdam, inv. Nijhoff 94,95).



Fig.3.133. Cornelis Anthonisz: *Ataque a Argel*, 1542, xilografía coloreada; Rijksmuseum, Ámsterdam, inv. Nijhoff 94,95.

669 Laborda, *En Guerra con los berberiscos*, 171–173.

Esta composición fue la de mayor difusión e influencia, usándose como base para otras estampas posteriores. Es el caso, por ejemplo, de un grabado italiano de gran calidad que, aunque prescinde del amplio escenario paisajístico presente en la obra nórdica, cuenta con gran detallismo anecdótico en la representación de la urbe y el campo cristiano, introduciendo numerosas inscripciones identificativas (Anónimo italiano: *Vista de la expedición de Carlos V contra Argel*, 1541–1543, estampa; Bibliothèque Nationale de France, Cartes et Plans, CPL GE DD–2987 (8029)).

Sin duda la estampa de Anthonisz también sirvió como punto de partida para la que se publicó acompañando a la *Cosmographia* de Sebastian Münster, obra de gran éxito. Aquí el diseño original del flamenco se recorta y simplifica para poder adaptarse al espacio de una hoja de libro. De esta forma, la escena queda reducida a la recreación del campamento atacante y de la ciudad que, al alterar su formato, deja de contemplarse a vista de pájaro para tener una apariencia vertical poco creíble. Como compensación, la imagen gráfica se enriqueció con una descripción textual de las campañas africanas del Emperador y sus guerras contra Barbarroja (Anónimo: *Vista de la expedición de Carlos V contra Argel*, 1544, estampa sobre cobre, en Sebastian Münster (autor) y Henrich Petrich (impresor): *Cosmographia Universalis*, 1544)⁶⁷⁰.

La misma composición se reitera de forma prácticamente literal en otras publicaciones, como la ya referida miscelánea acerca de las principales acciones bélicas en el norte de África conservada en la Biblioteca Nacional (Arnold Nicolai (¿): *Ataque a Argel*, 1554, xilografía, en Varios Autores (texto) y Ionanes Bellerum (edición): *Rerum a Carolo V Caesare Augusto in Africa Bello Gestarum Commentarii Elegantissimis Iconibus ad Historiam Accomodis Illustrati*, 1554, Amberes; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/26652). La escena –muy similar a la de Münster– complementa la relación de los dramáticos sucesos, escrita en este caso por el caballero Hospitalario Nicolaus Villagagnon. Igualmente podemos verla en la descripción del mundo firmada por Darinel de Tirel; probablemente este nombre sea realmente un seudónimo de Gilles Boileau –cosmógrafo cercano a Carlos V–, quien dedicó esta obra al príncipe Felipe y María de Hungría tras haber caído en desgracia (anónimo: *Vista y asedio de Argel*, 1555, estampa, en Darinel de Tirel (autor) y J. Richart (editor): *La Sphère des deux mondes*; Bibliothèque Nationale de France, pre1601, 473.2). La impresión volvería a ser reutilizada, prácticamente sin alteraciones, en una descripción de ciudades un poco más tardía, debida en este caso a Antoine Du Pinet. La acompaña una descripción inspirada en la del conocido viajero León el Africano (Anónimo: *Vista de la expedición de Carlos V a Argel*, 1564, estampa, en Antoine Du Pinet (texto) y Jean d’Ogerolles (edición): *Plantz, pourtraitz*

670 Matthew McLean, *The Cosmographia of Sebastian Münster: describing the Worlds in the Reformation* (Londres: Ashgate Publishing, 2007), 145.

et descriptions de plusieurs villes et forteresses tant de l'Europe, Asie et Afrique que des Indes et terres neuves, 1564; Royal Collection, Londres, inv. RCIN 721010)⁶⁷¹. Estas estampas sirvieron incluso de inspiración para composiciones más ambiciosas, como los murales afrescados por Giovanni Battista Perolli y su equipo para el palacio de Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz. El gran almirante, al final de su vida, mandó decorar su retiro familiar con algunas composiciones bélicas en las que había tomado parte, destacando sus gestas en Berbería: el cegamiento del río de Tetuán, el socorro a Ceuta y Tánger o la recuperación de Túnez junto a don Juan de Austria. Sobre las puertas se disponen, además, vistas de ciudades; en el caso de Argel, el creador genovés se apoyó sin duda en estas composiciones grabadas de tanto éxito (Giovanni Battista Perolli y taller: *Vista de Túnez*, 1585–1590, fresco; Palacio del Marqués de Santa Cruz, Viso del Marqués)⁶⁷².

A nivel político, el desastre sufrido en Berbería marcó un importante cambio en la acción de Carlos V, quien abandonaría su compromiso personal con el frente Mediterráneo para centrarse en la problemática centroeuropea. El intenso duelo por el control del Mar Interior se prolongaría –no obstante– durante todo su reinado, y con creciente ventaja para la Sublime Puerta. Así, la derrota en el norte de África propició el estallido de una nueva guerra con Francia, ayudada por Barbarroja. Entre 1541 y 1543 sus galeras y fustas sembraron el terror en el Levante español y sur de Italia, llegando la coalición galo–turca a conquistar Niza, dominio de la pro–habsbúrgica casa de Saboya. Este hecho fue reproducido plásticamente por Enea Vico en un aguafuerte en el que, a vista de pájaro, podemos contemplar el amenazador surgimiento de las velas de la Media Luna ante la villa portuaria (Enea Vico: *Conquista de Niza*, 1543, aguafuerte; ed. 1602, Royal Collection, Londres, inv. RCIN 721012).

El momento de mayor sinergia entre los miembros de esta «Impía Alianza» fue 1544, cuando las naves del corsario musulmán utilizaron como base Tolón ante el estupor de la Europa cristiana; desde allí devastaron Cadaqués, Rosas, Palamós, Villajoyosa y Vinaroz, evidenciando su superioridad naval. La segunda mitad de la década de 1540 representó, no obstante, un descenso en la escalada bélica; a la firma de la paz de Crépy de 1544 y la muerte de Barbarroja en 1546 se sumaron los acuerdos de Adrianópolis –alcanzados en 1547– entre los Habsburgo y Solimán el Magnífico, cuya intervención resultaba necesaria en la lejana frontera con Persia. Esto no significó que se paralizasen los combates en el mar, transformándose en una sórdida guerra de baja intensidad encabezada ahora por Torghut Reis, conocido en Occidente como Dragut.

671 Federico Cresti, «Description et iconographie de la ville d'Algier au XVIe siècle», *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n. 34 (1982): 21.

672 Inmaculada Rodríguez, «La ciudad en los frescos del palacio de El Viso del Marqués», en *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*, ed. Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez y Vicente Zuriaga (Castellón: Universitat Jaume I, 2009), 89–119.

A partir de 1550 la tensión iba a recrudecerse de nuevo: así, ya en 1549 el nuevo líder corsario se apoderó de Monastir y Mahdia, en la costa tunecina, recuperadas por Doria al año siguiente. Las escasas victorias cristianas favorecieron que estos limitados éxitos se representasen artísticamente en algunas obras, como la estampa que acompaña a una relación de Pedro Salazar (Anónimo: *Conquista de África–Mahdia*, 1552, xilografía, en Pedro de Salazar: *Hystoria de la guerra y presa de África: con la destrucción de la villa de Monazter y isla de Gozo y perdida de Tripol de Berberia, con otras muy nuevas cosas*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/864)⁶⁷³; o el excelente dibujo atribuido a Joris Hoefnagel hoy en el British Museum (*Captura de África–Mahdia*, 1550–1600, dibujo a tinta sobre papel; British Museum, Londres, inv. SL 5214.74).



Fig.3.134. Joris Hoefnagel: *Captura de África–Mahdia*, 1550–1600, dibujo a tinta sobre papel; British Museum, Londres, inv. SL 5214.74.

La respuesta de Estambul no tardaría en hacerse esperar, de forma que mientras Dragut asaltaba Pollensa, en Mallorca, las galeras del almirante Sinan Bajá enfilaban hacia Trípoli. 1551 sería un año dramático para los intereses imperiales: los sanjuanistas se veían obligados a rendir dicha plaza fuerte, al tiempo que los franceses se atrevían a atacar el puerto de Barcelona y los berberiscos Gozzo y Malta. En 1555 los turcos tomaban igualmente el presidio de Bujía, fracasando al año siguiente en Orán, respiro que no escondía la dura realidad: durante los últimos años del reinado de Carlos V el Mediterráneo se había convertido en un «mar otomano».

673 González–Aller, *Carlos V. La náutica*, 353.

La muerte del Emperador en 1558 iba a coincidir con una ofensiva turco-berberisca redoblada: ese mismo año el Conde de Alcaudete era aplastado en Mostaganem –cerca de Orán– por el hijo de Barbarroja, Hasán Bajá, quien entró triunfal en Argel con una cuerda de miles de cautivos. El azote berberisco alcanzaba igualmente a Sorrento y Ciutadella, en Menorca, totalmente destruida. El reinado de Felipe II iba a abrirse, además, con el segundo desastre de Djerba, en 1560; en un alto hacia Trípoli, que esperaban reconquistar, los hombres de Juan Andrea Doria y Álvaro de Sande fueron atacados por sorpresa por Pialí Pacha, perdiendo cuarenta buques y cerca de dieciocho mil hombres. Con sus cabezas se hizo una macabra torre de calaveras en la entrada del puerto, que aún podía contemplarse en el siglo XIX...⁶⁷⁴ La situación era realmente dramática, llegando incluso a ponerse en jaque las rutas atlánticas: desde 1562 los berberiscos cruzaban sin oposición el estrecho de Gibraltar asaltando los galeones de oro americanos, al punto de llegar en su atrevimiento a costear las Canarias en 1563⁶⁷⁵.

Era necesario, pues, contragolpear con la contundencia necesaria, por lo que Felipe II ordenó reemprender la construcción de nuevas y potentes galeras, empezando a revertir la situación en la década de 1560. En 1563 Francisco de Mendoza se veía obligado a socorrer de nuevo Orán, pero al año siguiente era la Monarquía Hispánica la que retomaba la iniciativa al recuperar el Peñón de Vélez de la Gomera. La ayuda española llegada desde Nápoles iba a resultar vital para frenar en 1565 el abrumador ataque del Sultán sobre Malta, cerrojo del Mediterráneo, que finalmente consiguieron retener los heroicos caballeros sanjuanistas. El gran impulso, no obstante, lo iba a representar ya en 1571 la creación de la Liga Santa –auspiciada por el papa Pío V– en la que se integraron España, el Papado, los guerreros hospitalarios, Venecia y otros estados italianos como Génova o Saboya. Finalmente, tras doscientos años de tensión y combates, se iba a producir la batalla definitiva entre la Cristiandad y el Imperio Otomano; el choque entre las dos gigantescas flotas aconteció en Lepanto, con un resultado claramente favorable para la alianza cristiana. Más allá del debate historiográfico abierto acerca de las consecuencias reales de la batalla, lo cierto es que Lepanto marcó un antes y un después, estableciendo un *estatus quo* en el Mediterráneo que iba a mantenerse durante las décadas siguientes.

En 1573 don Juan de Austria, el vencedor de Lepanto, intervino de nuevo en Túnez –al igual que había hecho su padre cuarenta años antes–, ya que había caído en manos piratas en 1569. Una gran armada de cien galeras y un número similar de buques de carga volvían a transportar a veinte mil guerreros hacia los arenales tunecinos, posibilitando una efímera recuperación que terminó de forma definitiva en 1574 con la reconquista musulmana. Probablemente fue esta la última gran acción liderada por

674 Canales y Del Rey, *Los halcones del mar*.

675 Mínguez, *Infierno y gloria*, 234.

la Monarquía Hispánica contra el temible enemigo otomano, puesto que en 1581 se firmaba la paz con la Sublime Puerta gracias a la mediación veneciana. A partir de este momento España iba a volcarse fundamentalmente en el Atlántico, mientras que el Imperio Otomano –más allá de la conquista de Creta en 1669 y su segundo fracaso antes los muros de Viena en 1683– entró en un largo declive. En 1699 Mustafá II se veía forzado a firmar la paz de Karlowitz, aceptando la pérdida del Peloponeso, Hungría y los territorios al norte del Mar Negro: parecía que, al fin, los Habsburgo habían vencido el eterno pulso entre los dos colosos, pero la rama española –encabezada por el enfermo Carlos II– ya poco tuvo que ver en estos últimos acontecimientos.

Dentro de este dramático relato de sangre y gloria la *Jornada* de Túnez liderada por Carlos V pronto devino en mito, convirtiéndose en la más reconocida de sus victorias; de alguna manera representaba la concreción más feliz del ideario político carolino, al unir como Sacro Emperador a toda la Cristiandad –con la excepción de los Valois, tradicionales enemigos de los Habsburgo– frente al peligro exterior infiel que acechaba desde Estambul. Así, y más allá de las obras de arte que hemos visto producidas en el siglo XVI, la gesta tunecina siguió teniendo consecuencias durante la centuria siguiente, acercándose al tema creadores de la talla de Rubens. Además de versionar algunos retratos de los protagonistas, reinterpretó el hecho bélico a partir de su dinámico estilo en un cuadro conservado en Alemania (Peter Paul Rubens: *La batalla de Túnez en 1535*, c.1638–1639, óleo sobre tabla; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín, inv. 798G).



Fig.3.135. Peter Paul Rubens: *La batalla de Túnez en 1535*, c.1638–1639, óleo sobre tabla; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín, inv. 798G.

Igualmente los relatos póstumos de la vida del soberano solían contener algún grabado dedicado a mostrar la gesta en Berbería: es el caso de la edición publicada en Amberes en 1681 de la *Historia* de fray Prudencio de Sandoval, quizá la más influyente de estas biografías (Gaspar Bouttats y J. Lamorlet: *Toma de la villa de Túnez*, 1681, estampa calcográfica, en Prudencio de Sandoval (texto) y Geronimus Verdussen (edición): *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*; Patrimonio Nacional, Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, inv. 88-VI-3); existen otros ejemplo de este tipo de estampas de gran calidad, como es el caso de la firmada por Herman Padtbrugge, donde se muestra la entrega de las llaves de la ciudad a un altivo César Carlos (Herman Padtbrugge: *La rendición de Túnez*, 1676, estampa calcográfica, en Lambert van den Bos: *Leven en daden der doorluchtigste zeehelden*; Rijksmuseum, Ámsterdam, inv. RP-P-1965-180). No debemos obviar aquí a la muy dinámica composición trazada por el buril de Jacobus Harrewijn, de concepción ya plenamente barroca (*Captura de Túnez por Carlos V*, 1682-1730, aguafuerte; Rijksmuseum, Ámsterdam, inv. RP-P-1904-504).



Fig.3.136. Jacobus Harrewijn: *Captura de Túnez por Carlos V*, 1682-1730, aguafuerte; Rijksmuseum, Ámsterdam, inv. RP-P-1904-504.

La relevancia de la campaña africana como leyenda de la Casa de Austria propició que se representara en los arcos de la entrada triunfal del Cardenal Infante Fernando de Austria celebrada en Gante en 1635, tras su victoria en Nördlingen.

Probablemente la composición fue ideada por Gaspar de Crayer, y en ella aparece Carlos V, revestido de armadura y con la corona imperial, bajando de un buque sobre el que ondea el pendón del águila bicéfala; el monarca coge del brazo a una mujer –personificación de África– enjoyada y tocada con una piel en forma de cabeza de elefante, a cuyos pies se dispone un león. La escena se conoce gracias a un lienzo del mismo autor (Gaspar de Crayer: *Carlos V conquista África*, 1635, óleo sobre lienzo; Museum von Bijloke, Gante) y a su recreación estampada en el libro recordatorio del gran fasto (Gaspar de Crayer (diseño), Jacob Neeffs (traslado) y Johannes Meursius (edición): *Las campañas de África de Carlos V*, 1636, calcografía, en Guilielmus Becanus (autor): *Serenissimi Principis Ferdinandi, Hispaniarum Infantis, S.R.E. Cardinalis, Triumphais Introitus in Flandriae Metropolim Gandavum*; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 51.501.7423).



Fig. 3.137. Gaspar de Crayer (diseño), Jacob Neeffs (traslado) y Johannes Meursius (edición): *Las campañas de África de Carlos V*, 1636, calcografía, en Guilielmus Becanus (autor): *Serenissimi Principis Ferdinandi*; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 51.501.7423.

Al mismo artista flamenco se le atribuye el diseño de una serie textil –ya de ideación barroca– dedicada a recordar la gesta carolina; evidentemente, uno de los tapices se dedica a la *Jornada* de Túnez; la imagen la protagoniza un heroico Carlos V que, completamente armado sobre un caballo en corveta, dirige a sus guerreros hacia la plaza pirata (Gaspar de Crayer (¿) (diseño) y taller de Brujas (tejido): África subyugada, c.1635, lana, seda e hilo metálico, cuarto de cinco paños de la serie *Actos del emperador Carlos V*; Palais Granvella, Besançon)



Fig.3.138. Gaspar de Crayer (¿) (diseño) y taller de Brujas (tejido): África subyugada, c.1635, lana, seda e hilo metálico, cuarto de cinco paños de la serie *Actos del emperador Carlos V*; Palais Granvella, Besançon.

En conclusión, pues, podemos afirmar que la década de 1530 se caracterizó en cuanto a la creación del imaginario carolino por el uso de una retórica de clara inspiración clasicista. Ello fue posible gracias al intenso contacto con el arte italiano—donde el lenguaje anticuario y manierista se había desarrollado en mayor medida—, así como a hechos políticos fácilmente vinculables con la idea de una Antigüedad restituida: la coronación imperial en Bolonia de 1530 y las campañas africanas de 1535 y 1541. Las consecuencias prácticas desde el punto de vista político de estas acciones bélicas fueron, en realidad, bastante discutibles; la victoria en Túnez no modificó realmente las condiciones del tablero geoestratégico, mientras que la *Empresa de Argel* se convirtió en un estrepitoso fracaso. Siguiendo a José María Jover, esta última y frustrante acción bélica significó el colofón a la «fase mediterránea» del gobierno de Carlos V, dando paso a la «fase germánica» que marcaría los últimos años de su reinado⁶⁷⁶. Durante las décadas de 1540 y 1550 el Emperador iba a encarar la cuestión protestante, uno de los mayores retos que debió afrontar en su carrera y que las diferentes contingencias habían ido retrasando. Finalmente, su presión sobre el Papa permitió la celebración del anhelado concilio, abriéndose las sesiones de la primera etapa de Trento entre 1545 y 1547. Junto a la diplomacia y el debate teológico, Carlos V también tuvo que recurrir a las armas para solucionar el laberinto político y religioso del Imperio Alemán. Tras la fulgurante intervención contra el duque de Cleves en 1543, el Emperador decidió enfrentarse a la Liga de Smalkalda en la conocida como *Guerra de Alemania* de 1546 y 1547; allí las armas de los Habsburgo iban a obtener otra gran victoria capaz de generar, una vez más, un importante despliegue exhortativo y visual: Mühlberg.

676 José María Jover, *Carlos V y los españoles* (Madrid: CSIC, 1985), 162.

Magnificencia bélica
La representación de las victorias militares de
Carlos V en la creación de la imagen imperial
Antonio Gozalbo Nadal

Tesis doctoral
MAGNIFICENCIA BÉLICA
LA REPRESENTACIÓN DE LAS VICTORIAS MILITARES DE
CARLOS V EN LA CREACIÓN DE LA IMAGEN IMPERIAL

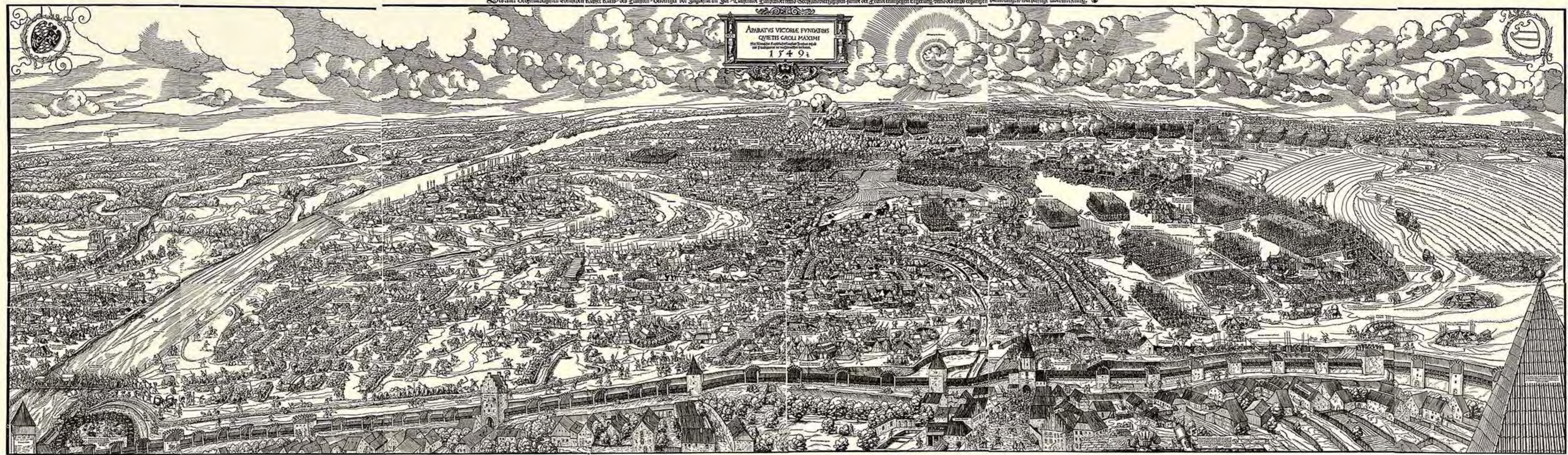
Presentada por
ANTONIO GOZALBO NADAL

Dirigida por
VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES
FERNANDO CHECA CREMADES

Julio 2021

Das Aller Großmüchtigsten Römischen Kayser Karls des Fünfften - Oberkaiser des Japollit im Jar - Taufendt Fünffhundert und Sechshundertzigsten Jambt der Friedt entzogen Regierung - und Seiner erlangten - dardüngen - vorhofftge - Abentretung.

APARATUS VICTORIE FUNDATUS
QUIETIS CAROLI MAXIMI
1549





UNIVERSITAT
JAUME I

Programa de Doctorado en Historia del Arte
Escuela de Doctorado de la Universitat Jaume I

Magnificencia bélica. La representación de las victorias militares de Carlos V en la creación de la imagen imperial

Memoria presentada por Antonio Gozalbo Nadal para optar al grado de doctor por la Universitat Jaume I

Firmado por ANTONIO
GOZALBO NADAL -
NIF:52949921B el día
02/09/2021 con un
certificado emitido por
ACCVCA-120

Antonio Gozalbo Nadal

Firmado por VICTOR MANUEL
MINGUEZ CORNELLES -
NIF:18932677C el día 02/09/2021
con un certificado emitido por
ACCVCA-120

Victor Mínguez Cornelles

CHECA CREMADES
FERNANDO - DNI
50404871A

Firmado digitalmente por CHECA CREMADES
FERNANDO - DNI 50404871A
Nombre de reconocimiento (DN): c=ES,
o=UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID,
ou=CERTIFICADO ELECTRONICO DE EMPLEADO
PUBLICO, ou#NAYEN#ICES-50404871A,
sn=CHECA CREMADES, givenName=FERNANDO,
cn=CHECA CREMADES FERNANDO - DNI
50404871A
Fecha: 2021.09.08 11:50:38.40Z(0)

Fernando Checa Cremades

Castelló de la Plana, septiembre de 2021



4 La batalla de Mühlberg (1546-1547)

4. LA BATALLA DE MÜHLBERG (1546-1547)

4.1. LA CRISTIANDAD FRACTURADA

En 1519 se imprimía un sencillo opúsculo destinado a recoger el sermón que Martín Lutero había realizado en Leipzig el 29 de junio del mismo año, día de san Pedro y san Pablo, en el que expuso su posición acerca de la doctrina de la justificación por la fe y el papel del papado. Tras hacer públicas sus *Noventa y cinco tesis* en 1517 e intervenir en la Dieta de Augsburgo al año siguiente, ahora había sido llamado a la ciudad sajona para debatir con el fenomenal teólogo Johannes Eck. A pesar de su modesto carácter esta edición cuenta en su portada con el que es, probablemente, el primer retrato del gran reformador. El monje agustino aparece de tres cuartos, vestido con el hábito propio de su condición y moviendo las manos como referencia visual al combate dialéctico mantenido con su rival, el polemista católico. Lutero era aún una personalidad poco conocida, por lo que su figura aparece enmarcada por un roleo circular que cobija la inscripción *DOCTOR. MARTINVS. LVTTER. AVGVSTINNER: WITTENB:* (Anónimo (autor) y Wolfgang Stöckel (editor): *Retrato de Martín Lutero*, 1519, xilografía; en Martín Lutero: *Ein Sermon geprediget tzu Leipssgk*; Zentralbilbiothek, Dresde, sign. Hist. ecll. E.289,5)¹.

En ese momento era difícil intuir el terremoto espiritual y político que las prédicas de este oscuro religioso iban a propiciar. León X aún tardaría dos años en excomulgarle, y tampoco el poder civil le dedicaba demasiada atención. Carlos de Habsburgo estaba demasiado ocupado con la guerra contra Francia y su elección

¹ Martin Warnke, «Retratos de Lutero, realizados durante su vida», en Checa, *Carolus*, 55-56.



Fig.4.1. Anónimo (diseño) y Wolfgang Stöckel (editor): *Retrato de Martín Lutero*, 1519, xilografía; en Martín Lutero: *Ein Sermon geprediget tzu Leipzgk*; Zentralbibliothek, Dresde, sign. Hist. ecll. E.289,5.

imperial como para preocuparse por complejos debates teológicos; además, y aunque fervorosamente católico, sus relaciones con el papado eran tensas. También debemos recordar que el joven príncipe se había educado en Flandes, en un ambiente erasmista y cercano a las formas de la *Devotio Moderna*, por lo que siempre defendió la convocatoria del concilio para afrontar la necesaria renovación de la Iglesia. De esta forma, el incendiario discurso anti-romano de Lutero prendió de forma muy rápida en una Alemania cuya tradicional frialdad hacia el papado se estaba transformando en rechazo directo, debido a los abusos y escandalosa corrupción eclesiástica. La problemática derivada de la fractura religiosa que desgarraba el Sacro Imperio iba a alcanzar ya en 1531 una dimensión mayor, de calado político, cuando los principales señores germanos adheridos

a la fe reformada crearon la Liga de Smalkalda. Así pues, a la cuestión espiritual se sumaba el deseo de autonomía frente al poder de los Habsburgo, generando una creciente tensión que acabaría llevando a Carlos V a la intervención militar en 1546. Tras un primer año de maniobras de acoso y hostigamiento en el área danubiana, finalmente las tropas imperiales conseguían una clara victoria el 24 de abril de 1547 en Mühlberg –donde incluso llegó a caer prisionero el más destacado líder rebelde, el príncipe elector Juan Federico de Sajonia–.

La victoria alcanzada en el campo de batalla debía continuarse en el campo de la persuasión ideológica, buscando vencer también a los protestantes en la «guerra de imágenes» que tan bien habían sabido controlar. De hecho, ya antes de iniciarse la campaña el mismo Carlos V advertía a Paolo Giovio de la necesidad de que «aparejes la pluma, para escrevir presto en las historias, las cosas acotescidas: porque a la verdad, con este movimiento de armas, se te pone delante una fatiga grande de nuevo trabajo»². Este interés se evidenció en la proliferación de relaciones escritas –Luís de Ávila y Zúñiga, Bernabé de Busto, Diego Núñez de Alva, Alfonso de Ulloa, Juan Godoy, Diego de Salazar...–, en las que a la descripción detallada de las acciones bélicas se superpuso una visión mesiánica del conflicto: Carlos V aparece como el ejecutor de la voluntad divina en

² Paolo Giovio, *Lettere volgari* (Venecia:1562), 226v.

el castigo a los herejes, rebeldes contra Dios y su legítimo señor terrenal. Buen ejemplo de ello es el diálogo *Batallas y Quinquagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo, manuscrito fechado entre 1550 y 1552, donde la guerra se describe como la «conquista e castigo quel Emperador, nuestro señor, dio a su Imperio alemán e a los rrebelados a Dios, llamados luteranos e desobedientes a Çésar».³ Igualmente iba a eclosionar un amplio abanico de producciones plásticas dirigidas a evidenciar la incontestable victoria de Carlos V; en ellas se mostraban distintos pasajes del conflicto y –sobre todo– de la batalla de Mühlberg, mediante todo tipo de soportes, calidades y lenguajes visuales.

A nivel oficial, desde la Corte cesárea se entendieron las amplias posibilidades persuasivas que ofrecía el éxito bélico sobre los protestantes; como consecuencia iba a impulsarse un potente programa artístico definido a partir de una visión autoritaria, clasicista y grave de Carlos V, donde el soberano Habsburgo apareciese como incuestionable garante de la nueva *Pax Carolina*⁴. Las obras encargadas a Tiziano y los Leoni iban a partir, de este modo, del concepto de «virtud heroica», de esa «*Heroica Maestà*» acuñada por Ludovico Dolce para referirse a los lienzos del cadorino, que representaban la concreción plena y más madura de la imagen del Emperador⁵. Su prestigio y eficacia serían tales que con ellas se fijaban, además, las bases específicas para la representación del poder de la Casa de Austria e, igualmente, de gran parte de los soberanos de la Edad Moderna.

4.1.1. LUTERO Y LA QUIEBRA DE LA *UNIVERSITAS CHRISTIANA*

El 15 de agosto de 1483 el papa Sixto IV realizaba la primera misa en la nueva capilla que, siguiendo las trazas ideadas por Baccio Pontelli y Giovanni de Dolci, se había alzado en el suntuoso palacio apostólico del Vaticano. La recién terminada «Capilla Sixtina» pasaría a ser hito fundamental para los sucesores de san Pedro, como lugar del cónclave para la elección papal y principal escenario religioso de la Curia. La relevancia del lugar propició que fuese decorado por los mejores artistas del momento –Perugino, Ghirlandaio, Botticelli y Cosimo Rosselli–, completándose ya en el *Cinquecento* gracias al trabajo de los mayores genios del momento: Miguel Ángel, quien pintó al fresco la bóveda y cabecera, y Rafael, autor de los cartones para la serie de *Los hechos de los Apóstoles* que debían completar su denso programa iconográfico. Tres meses más tarde, el 10 de noviembre de 1483, nacía en la población sajona de Eisleben Martín Lutero, el teólogo que sería capaz de poner en jaque al mismísimo papado de Roma y dividir a la Cristiandad tras una larga etapa de tensión espiritual y conflictos bélicos. Su origen se produjo en el seno de una familia modesta, como hijo de Hans Lutero –quien se dedicaba a la actividad minera– y su mujer Margarita. Años más tarde Lucas Cranach el Viejo, principal retratista de Lutero, dejaría constancia de la imagen de sus padres en dos retratos de similar formato

3 Gómez, «Aspectos de la política imperial», 43-44.

4 Checa, *Carolus*, 270-285.

5 Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura* (Madrid: Akal, 2010), 88.

conservados hoy en el castillo de Wartburg (Lucas Cranach el Viejo: *Retrato de Hans y Margarita Lutero*, 1527, óleo sobre tabla; Wartburg Stiftung, Wartburg, inv. M70 y M69). Las obligaciones laborales paternas encaminaron a la familia ya durante el año siguiente hacia Mansfeld, donde se iniciaría la educación del pequeño Martín. Tras formarse en diferentes escuelas de la ciudad y también en Magdeburgo y Eisenach, finalmente Lutero ingresaba en 1501 en la universidad de Erfurt para estudiar derecho. Una experiencia vital poco clara –la muerte de un amigo, una tormenta terrible– lo marcó profundamente, de forma que el 17 de julio de 1505 entraba en el monasterio agustino de Erfurt; ese mismo año el papa Julio II iniciaba las obras de la nueva y grandiosa basílica de San Pedro del Vaticano, aprobando la venta de indulgencias como vía de financiación para la costosísima obra. A nivel teológico la indulgencia no suponía el perdón del pecado, sino que eximía de las penas terrenales y, en el caso de los muertos, de su expiación en el purgatorio, hecho que iba a generar gran polémica. Así pues, cuando Lutero iniciaba en 1508 sus clases de teología en la universidad de Wittenberg la animadversión hacia la Iglesia romana cobraba cada vez más fuerza en Alemania; el malestar, no obstante, venía de tiempo atrás, debido a una multitud de factores tales como el incipiente nacionalismo que –desde la querrela medieval de las investiduras– veía a los sucesores de san Pedro como enemigos del Imperio; la necesidad real de depuración de una institución religiosa corroída por la simonía y el concubinato; o el elevado nivel de extracción económica propio de uno de los poderes feudales por excelencia⁶.

El mismo Lutero visitaba Roma entre 1510 y 1511, ciudad que, para sus rigurosos ojos, parecía una corrupta «Nueva Babilonia». El principal detonante de su indignación, no obstante, iba a ser el inicio de la venta de las indulgencias en Alemania. En 1517 el cardenal Alberto de Brandemburgo llegaba a un acuerdo con León X para proceder con el referido negocio en su diócesis, dividiendo a partes iguales la recaudación lograda. Dicha figura representa, en gran medida, el modelo de príncipe eclesiástico propio del momento; hijo menor del elector Juan Cicerón de Brandemburgo, ascendió de forma vertiginosa en la carrera religiosa gracias a la compra de cargos: a los veintitrés años ya era arzobispo de Magdeburgo, sumando posteriormente la archidiócesis de Maguncia, la gestión del obispado vacante de Halberstadt y –apenas cinco años después– el capelo cardenalicio. En paralelo, como brillante humanista, se rodeó de una gran corte de intelectuales y artistas patrocinando a Lucas Cranach el Viejo, Matthias Grünewald, Hans Baldung Grien o el mismo Alberto Durero, quien lo retrató como príncipe de la Iglesia en varias estampas de gran calidad (Alberto Durero: *Retrato del cardenal Alberto de Brandemburgo*, 1519, xilografía; Rijkmuseum, Ámsterdam, inv. RP-P-OB-1275). La fastuosidad de su patronazgo artístico no pudo disimular, no obstante, los escándalos derivados de sus numerosas amantes y de las grandes deudas contraídas con los Fugger para costear la adquisición de los citados honores eclesiásticos. Dichos apuros económicos fueron los que le llevaron, finalmente, a apostar por el goloso negocio de las indulgencias.

6 Fernández, *Carlos V. El César*, 133.

Así pues, y tras fijar la *Instructio summaria* que regulaba las ventas, Alberto de Brandemburgo encomendaba al brillante orador dominico Johann Teztl que iniciase una campaña de predicación en la zona de Halle y Jüteborg. En sus encendidos discursos no dudaba en afirmar, de hecho, como «por un simple cuarto de florín» las almas del purgatorio podían ser sacadas de las llamas y volar «a la patria del paraíso»⁷. La cercanía a sus dominios llevó al príncipe elector de Sajonia Federico el Sabio –dudoso de la legitimidad espiritual de este negocio– a prohibir dicha prédica, provocando una auténtica peregrinación en masa de atemorizados sajones deseosos de conseguir las cuestionadas indulgencias. Jorg Breu el Viejo representaría años más tarde en unas de sus estampas dicho proceso de transacción comercial, denunciado lo vergonzoso de estas acciones en un momento ya de plena división religiosa. En el grabado vemos como, a la izquierda, aparecen montados sobre mulas el cardenal y el predicador Tetzl, con una cruz. Ante ellos se ubica un portaestandarte –que lleva, en realidad, una de las bulas papales con los sellos pendientes–, un recaudador y un fabricante de monedas, evidencia de la gran cantidad de dinero utilizado en estas transacciones. Una larga cola de ciudadanos se dispone a comprar las indulgencias, adquiriéndolas a un funcionario sentado que llena los cofres destinados al príncipe eclesiástico y a Roma a partes iguales (Jorg Breu el Viejo: *Venta de indulgencias*, 1530, xilografía, en Wolfgang Rösch: *Ein frag an eynen Müntzer wahin doch sovil geltz kumme*; Staatliche Museen zu Berlin, Berlín, inv. 44-1909)⁸.



Fig.4.2. Jorg Breu el Viejo: *Venta de indulgencias*, 1530, xilografía, en Wolfgang Rösch: *Ein frag an eynen Müntzer wahin doch sovil geltz kumme*; Staatliche Museen zu Berlin, Berlín, inv. 44-1909.

⁷ Checa, *Carolus*, 316.

⁸ Checa, *Carolus*, 316-317.

Escandalizado, Lutero tomó la decisión de escribir una carta al Cardenal de Brandemburgo solicitando la paralización del negocio de las bulas, acompañada por las famosas *Noventa y cinco tesis* que agruparía bajo el título *Cuestionamiento al poder y eficacia de las indulgencias*, en las que apoyaba teológicamente su rechazo a dicho proceso. La respuesta inicial del papado fue de desprecio –según la tradición, León X consideró la cuestión poco más que una «disputa de monjes»–, pero la rapidez con que el documento fue impreso y difundido por el Imperio forzó a la Iglesia a tomar medidas; así, tras encomendar al dominico Silvestre Mazzolini que estudiase los escritos del reformador germano, finalmente Lutero fue acusado de herejía, negándose a testificar en Roma. Este hecho no le impidió tomar parte en una convención agustina en Heildelberg para exponer sus planteamientos, al igual que haría en la Dieta de Augsburgo de 1518, donde declaró sus posiciones ante el cardenal Tomasso de Vio. Al año siguiente iba a participar, junto con Andreas Karlstadt, en el conocido como «Debate de Leipzig» frente al teólogo Johannes Eck quien, tras acusarles de cercanía a las posturas husitas, acabaría siendo proclamado vencedor. Como ya hemos visto, los planteamientos de los contendientes fueron publicados en forma de breves opúsculos, en uno de los cuales aparece el que es, con gran probabilidad, el primer retrato de Lutero.

En paralelo, de la pluma del reformador iban surgiendo algunos de sus escritos más influyentes, tales como *A la nobleza cristiana de la nación alemana*, *Un preludeo sobre la cautividad babilónica de la Iglesia*, o *En el papado de Roma*. En ellos se perfilaba la base de su propuesta doctrinal para un nuevo cristianismo, fundamentado en la justificación por la fe, el sacerdocio universal, la lectura directa de la Biblia, la desvinculación institucional de la Iglesia respecto a Roma poniéndose bajo la protección de los príncipes, y la validez exclusiva de los tres sacramentos reflejados en el Nuevo Testamento –Bautismo, Penitencia y Eucaristía–⁹. El ataque al papado presente en estos textos, donde se llega a comparar a León X con el Anticristo, también tuvo su reflejo visual en entalladuras burlescas. Es el caso de un grabado en el que, enmarcados bajo arquerías, se representa con forma zoomórfica al Santo Padre–en su caso como un felino– y a algunos expertos germanos en cuestiones religiosas contrarios a las posturas reformistas, como Johannes Eck –retratado como un cerdo–, el doctor Lemb de Turingia –asimilado a un perro–, Hieronymus Emser –similar a un macho cabrío– y Thomas Murner de Friburgo, recreado bajo la apariencia de un gato con un ratón en la boca (Anónimo alemán: *Sátira contra León X y los teólogos controversistas alemanes*, c.1521, xilografía; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. HB 15079 kaps 1335)¹⁰.

La tensión era, pues, cada vez mayor, de forma que en junio de 1520 el pontífice Medici exigía a Lutero mediante la bula *Exsurge Domine* que se retractase

9 Fernández, *Carlos V. El César*, 136.

10 Checa, *Carolus*, 320-321.

del corpus central de sus propuestas teológicas. La respuesta no iba a ser ni mucho menos la esperada por la Curia: mediante su obra *De la libertad de un cristiano* el todavía fraile agustino se reafirmaba en sus principios, fundamentalmente el de la justificación por la fe. Además, el 10 de diciembre se procedía a la quema del documento papal en Wittenberg, como evidencia pública de su desprecio. Dada la situación, finalmente el 3 de enero de 1521 el papa firmaba la bula *Decet Romanorum Pontificem* mediante la cual Lutero era excomulgado y declarado oficialmente como hereje. Junto a estas medidas León X presionó a Carlos V para que actuase, tomando acciones legales contra el fraile rebelde. Así pues, Lutero era llamado en abril de 1521 a comparecer en la Dieta de Worms, negándose a retractarse de sus postulados ante el mismo Emperador. La posición del soberano Habsburgo había sido bastante transigente hasta el momento; de hecho, según Alfred Kohler el confesor cesáreo Jean Glapion explicó como, en una conversación mantenida en el marco de la Dieta entre el canciller sajón Brück y el César Carlos, éste mostró una visión positiva de los planteamientos de Lutero, afirmando incluso que había «leído con cierto gusto» sus obras¹¹.

Finalmente, no obstante, el 19 de abril Carlos V expuso ante la Dieta su postura oficial, en la que se declaraba heredero de los emperadores germanos, de los Reyes Católicos, de los duques de Borgoña y los archiduques de Austria, «eternos defensores de la fe católica». Frente a una tradición política y espiritual milenaria se oponía un simple fraile, según el cual «la Cristiandad entera habría estado siempre en el error y aún lo estaría hoy». Así pues, y atendiendo a su obligación de mantener sin escisiones la *Universitas Christiana*, Carlos V se comprometió ante los representantes de la nación alemana y todos los embajadores presentes a defender a ultranza el catolicismo de tradición romana:

Por eso estoy decidido a poner en esto todo mi empeño: mis reinos y señoríos, mis amigos, mi cuerpo, mi sangre, mi vida y mi alma. Pues sería un gran deshonor para mí y para vos, noble y famosa nación alemana, ya que por privilegio y prestigio propio estamos abocados a ser defensores y garantes de la fe católica y no debemos permitir que a nuestra muerte quede en los corazones de los hombres herejía, o incluso la sospecha de herejía alguna o una merma de la religión cristiana, y sería nuestra deshonra y la de nuestros sucesores si así ocurriese¹².

La suerte, pues, estaba echada: el Edicto de Worms del 8 de mayo de 1521 declaraba a Lutero «notorio hereje» y proscrito, prohibiéndose la lectura y difusión de sus obras¹³. La relevancia del hecho propició que se imprimiesen breves con las

¹¹ Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 159.

¹² Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 159-160.

¹³ Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 163-167; Fernández, *Carlos V. El César*, 132-139; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 157-161; Parker, *Carlos V*, 163-170.

intervenciones de los presentes en el *Reichstag*, contando algunos de ellos con ilustraciones grabadas. Podemos citar en este sentido la que acompaña un panfleto editado por el teólogo y humanista Georg Spalatin, donde vemos el momento cumbre de la Dieta: el encuentro cara a cara entre Carlos V, acompañado por un numeroso grupo de religiosos y consejeros, y un Lutero sin más apoyo que la fortaleza de sus convicciones (Anónimo: *Lutero ante Carlos V en Worms*, 1521, xilografía, en Georg Spalatin (edición) y Georg Nadler (impresión): *Doctor Martini Luthers offentliche verher zu Worms in Reichstag*; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, sign. Rar 1526)¹⁴. Este hecho devino en mito dentro de la imaginería protestante, de forma que fue recreado de forma reiterada; buen ejemplo de ello es la xilografía coloreada que podemos encontrar acompañado a una publicación de 1556 firmada por Ludwig Rabus. La escena acontece en un interior presidido por un Carlos V que, sentado en el trono, porta los símbolos de su condición augusta. Le flanquean un importante número de miembros de su Corte y de la Iglesia ante los cuales se defiende Lutero, reconocible por la tonsura y su austero hábito monástico (Anónimo: *Martín Lutero, en Worms, ante Carlos V*, 1556, xilografía coloreada, en Ludwig Rabus: *Historien der heyligen ausserwölten Gottes Zeugen, Bekenern vnd Martyrern*; Luterhaus, Wittenberg, inv. 40XIIa 1581e)¹⁵.



Fig.4.3. Anónimo: *Martín Lutero, en Worms, ante Carlos V*, 1556, xilografía coloreada, en Ludwig Rabus: *Historien der heyligen ausserwölten Gottes Zeugen, Bekenern vnd Martyrern*; Luterhaus, Wittenberg, inv. 40XIIa 1581e.

14 Warnke, «Retratos de Lutero», 57.

15 Wolfgang Breul, *Ritter! Told! Teufel?* (Mainz: Schnell-Steiner, 2017), 165; Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*.

Lutero pudo abandonar la Dieta sin problemas, cumpliendo Carlos V con las garantías ofrecidas a pesar de la oposición de los católicos más radicales. El difícil cariz que tomaban las circunstancias para el reformador agustino llevó a que, finalmente, se simulara un «secuestro» por parte de uno de sus principales defensores, el elector de Sajonia Federico el Sabio. De esta forma, Lutero se recluía en 1521 en el castillo de Wartburg para emprender la más importante de sus obras: la traducción de la Biblia al alemán. En 1525 se casaba con la ex-monja Katherina von Bora, mientras numerosas masas de siervos se alzaban en el Imperio contra el poder feudal en la conocida como Guerra de los Campesinos. En 1524 el malestar de las clases populares ante la continua presión extractiva de las élites dominantes se combinaba con las promesas de redención espiritual de reformadores exaltados como Thomas Müntzer: el resultado iba a ser el estallido de violentas revueltas anti-señoriales, definidas por la iconoclastia y el anticlericalismo, que se extendieron como el fuego en Suabia, Franconia y Turingia. Lutero, horrorizado ante la alteración del orden social, respondería con la pluma mediante el panfleto *Contra los campesinos asaltantes y asesinos*, donde clamaba para que la revuelta fuese aplastada. Finalmente, el 15 de mayo de 1525 Felipe de Hesse y Jorge de Sajonia barrían a los contingentes de labradores pobremente armados en la batalla de Frankenhausem, tomando prisionero a Thomas Müntzer para después decapitarlo.

El alzamiento había sido, pues, sofocado, pero iba a tener importantes consecuencias para la posterior evolución de la Reforma. A partir de dicho momento iban a ser las élites urbanas y, sobre todo, los grandes príncipes territoriales, los que encabezarían el movimiento de transformación religiosa; eran atraídos sin duda por sus dudas espirituales, pero también por la posibilidad de minar el cada vez más autoritario poder imperial, así como por las riquezas derivadas de las confiscaciones de bienes eclesiásticos. Además, a nivel militar la creciente radicalización de la cuestión religiosa llevó a la creación de las primeras ligas defensivas: en 1525 Jorge de Sajonia alcanzaba un acuerdo con el Arzobispo de Maguncia, el Elector de Brandemburgo y los duques de Lallenberg y Wolfenbüttel. Por su parte, el año siguiente varios territorios adheridos a la Reforma signaban la conocida como Liga de Torgau, integrada por Juan Federico de Sajonia, el landgrave Felipe de Hesse, el Príncipe de Hanalt, el Duque de Prusia y el Conde de Mansfeld, además de varios burgos libres como Magdeburgo y nobles menores de la zona de Mecklenburgo y Braunschweig¹⁶. La inacción imperial también favorecía esta situación, ya que Carlos V estaba completamente volcado en la guerra contra Francia y la creciente presión otomana en la frontera del Danubio. En 1526 Hungría caía en manos turcas tras la batalla de Mohács, por lo que en la Dieta convocada en Espira se congelaba temporalmente el Edicto de Worms: la Casa de Austria se aseguraba el necesario apoyo militar de los territorios germanos, pero a cambio la acosada Reforma conseguía un respiro que permitía acelerar su difusión.

¹⁶ Díaz, *Mühlberg 1547*, 13.

Así pues, cuando en 1529 se convocaba de nuevo el *Reichstag* en Espira, la cesura religiosa –y en paralelo, también política– no podía ser más evidente. El 15 de marzo se abrían las sesiones en la ciudad ribereña del Rin, bajo la responsabilidad de Fernando de Habsburgo como representante de su hermano ausente; centrado en la guerra italiana y en las negociaciones para conseguir su coronación, Carlos V ni siquiera asistió a las reuniones de la principal institución representativa de Alemania. El principal interés de Fernando no iba a ser, no obstante, la problemática confesional, ya que los jenízaros de Solimán el Magnífico remontaban el Danubio en dirección a Viena, asediada ese mismo año. Aunque el César Carlos había sugerido a su hermano tomar una posición conciliadora, finalmente la apuesta oficial iba a ser la de retornar a la casilla inicial, poniendo de nuevo en valor el Edicto de Worms y, por tanto, la prohibición del culto evangélico. Dada la situación, el 20 de abril un importante grupo formado por seis príncipes –el Elector de Sajonia, el Landgrave de Hesse, los duques de Luneburgo y Gifhorn, el Margrave de Brandenburgo y el Príncipe de Anhalt-Köthen- junto a catorce ciudades libres, algunas tan importantes como Augsburgo, Ulm, Constanza o Estrasburgo, mostraban oficialmente por escrito su rechazo ante la decisión gubernamental. Dicha «Protesta de Spira» acabaría dando nombre a todos los grupos de cristianos que en este momento, descontentos con Roma, apostaban por nuevas formas de religiosidad.

En 1530 Carlos V, reforzado tras pacificar Italia y ser coronado en Bolonia, veía la necesidad de afrontar los problemas abiertos en el Imperio tras diez años sin pisar Alemania. Fundamentalmente había tres cuestiones claves a resolver en la agenda carolina: la incesante amenaza turca, la posibilidad de asegurar la sucesión a través de su hermano Fernando mediante su elección como Rey de Romanos y, como tema central, intentar cerrar la fractura religiosa. Para ello se citaba a los integrantes de la Dieta en Augsburgo, optando Carlos V por un talante pacificador frente a la querrela protestante desde la misma convocatoria oficial. De esta forma

Debían aplacarse las discordias [...], confesar a nuestro Salvador pasados extravíos [...], escuchar amorosa y benévolamente los pareceres y opiniones de todos [...], comprenderlos y sopesarlos, exponerlos y compararlos con una verdad cristiana única, y eliminar todo aquello que no convenga o no acuerden ambas partes: adoptar todos una única religión verdadera y mantenerla; y así, como todos vivimos bajo un solo Cristo, viviremos en una Comunidad, una Iglesia y una Unidad¹⁷.

Así pues, las sesiones del parlamento imperial se inaugurarían en un clima de voluntad por alcanzar la concordia eclesiástica. Entre los teólogos del bando católico destacaba especialmente la presencia de Johannes Eck y del confesor de Carlos V, García de Loaysa. Por parte evangélica –y dado que Lutero como proscrito no podía asistir a la

¹⁷ Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 216.

Dieta–, la figura más señera era Felipe Melanchthon. Él mismo sería el encargado de redactar la llamada «Confesión de Augsburgo», documento de partida para la negociación; en ella se recogía la primera exposición oficial de los principios del luteranismo, sistematizados en veintiocho artículos. El 25 de junio de 1530 dicha *Confessio Augustana* era presentada ante el soberano Habsburgo por destacados señores territoriales adictos a la causa protestante, tales como el Elector de Sajonia, Felipe de Hesse o Jorge de Brandemburgo, con el apoyo explícito de villas autónomas como Núremberg.

Este momento fue considerado por los reformistas como un hito clave en la consolidación de su credo, por lo que se reflejó en numerosas representaciones artísticas incluso en fechas bastante posteriores. Así lo evidencia, por ejemplo, una entalladura debida al buril de Johann Dürr, en la que los príncipes protestantes, retratados de forma individualizada, exponen ante Carlos V sus planteamientos. El Emperador aparece vestido de riguroso negro, con el Toisón como única evidencia de su condición regia, sentado en un trono flanqueado por las columnas de Hércules y el águila bicéfala. El fondo de la composición se cierra con una vista distante, que pretende representar la sesión de la Dieta y los diferentes grupos allí presentes (Johann Dürr: *Presentación de la «Confesión de Augsburgo» a Carlos V*, 1630, estampa coloreada; British Museum, Londres, inv. 1870, 1008.2870)¹⁸. En Coburgo se conserva una pintura que recrea el momento de la lectura oficial de la *Confessio*, en este caso ambientada en un interior clasicista y ante un Emperador revestido con toda la pompa ceremonial propia de su condición cesárea (Anónimo: *Lectura de la «Confesión de Augsburgo»* (c.1630, óleo sobre lienzo; Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburgo, inv. M387)¹⁹.



Fig.4.4. Johann Dürr: *Presentación de la «Confesión de Augsburgo» a Carlos V*, 1630, estampa coloreada; British Museum, Londres, inv. 1870, 1008.2870.

18 Seipel, *Kaiser Karl V*, 268.

19 Wolff, *Ritter bauern Lutheraner*, 243

Ante semejante laberinto teológico –pero con importantes vínculos políticos– Carlos V buscó la negociación en todos los frentes; al tiempo que de forma infructuosa reclamaba una y otra vez a Clemente VII la convocatoria del anhelado concilio, se debatía con los estados católicos alemanes la propuesta teológica presentada por los protestantes. Cada día era más evidente, no obstante, la imposibilidad de llegar a un acuerdo pacífico; la evidencia sería finalmente la oficialización, por parte del bando católico, de la *Confutatio* o respuesta negativa ante los planteamientos de Melanchthon. De esta forma, el 8 de septiembre Carlos V rechazaba la posibilidad de ceder al criterio de cada estado alemán la decisión en cuanto al credo a seguir, y el día 22 la mayoría católica de la Dieta daría por refutada la *Confessio Augustana*. El acta final ratificaba el Edicto de Worms, e insistía en la criminalización de la Reforma al ser considerada un perjuicio para la paz, legitimando con ello la posibilidad de una intervención militar.²⁰

La respuesta protestante no se haría esperar y, ante el rechazo oficial del credo luterano y la amenaza del castigo bélico, los más destacados príncipes llegaban a un acuerdo para plantear una estrategia defensiva común. Su gran promotor iba a ser el elector Juan Federico de Sajonia, quien convocaba para los últimos días de diciembre de 1531 a los principales líderes contrarios al catolicismo en la población de Smalkalda, situada en Turingia. Allí fueron acudiendo el landgrave Felipe de Hesse, el duque Ernesto de Braunschweig-Luneburgo, el príncipe Wolfgang de Anhalt-Barnburg, los condes Albrecht y Gebhardt de Mansfeld, además de varios comisionados por parte del margrave Jorge de Brandenburgo-Ansbach y las villas de Bremen, Magdeburgo, Estrasburgo, Núremberg, Ulm, Heilbronn, Reutlingen, Weissenburg y Windsheim. Así pues, y tras intensas negociaciones, finalmente el 27 de febrero se firmaba el tratado que daba lugar a la formación oficial de la Liga de Smalkalda²¹. Unos años más tarde de su creación, en 1542, Michael Müller llegaba incluso a diseñar un estandarte con todos los escudos de los distintos territorios integrantes del acuerdo, evidenciando de forma cada vez más clara su desafío al poder de Carlos V (Michael Müller: *Diseño para una bandera con los escudos de los estados federados en la Liga de Smalkalda*, 1542, dibujo a pluma sobre papel; Hessisches Staatsarchiv, Marburgo, sign. 616, fol. 73)²².

Además de una agresiva política militar y de acuerdos internacionales –en 1532 se firmaba una alianza con Francia, y cinco años más tarde con Christian III de Dinamarca–, la Liga de Smalkalda también desplegó una ambiciosa actividad propagandística a través de las artes. Se prestó especial atención a la imagen de sus líderes, como evidencia la aparición de multitud de retratos de Juan Federico de Sajonia. Es el caso, por citar sólo algunos ejemplos, de las pinturas firmadas por Lucas

20 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 174-178; Fernández, *Carlos V. El César*, 429-439; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 216-228; Parker, *Carlos V*, 252.

21 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 178-179 y 183; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 228-231.

22 Wolff, *Ritter bauern Lutheraner*.

Cranach y su taller siguiendo un modelo similar al utilizado para los retratos de Lutero; de pequeño tamaño y casi seriados, sobre su fondo neutro se recorta orgullosamente el busto del elector sajón, parcialmente lateralizado (Taller de Lucas Cranach el Viejo: *Juan Federico el Magnánimo, elector de Sajonia*, 1533, óleo sobre tabla; Museo del Prado, inv. P-7798)²³. La cabeza visible de la alianza rebelde, el margrave Felipe de Hesse, también protagonizó un importante número de obras, como los retratos pintados por Michael Müller (*Retrato de Felipe de Hesse*, 1570, óleo sobre tabla; Museum Schloss Friedrichstein, Kassel, inv. BXIV 336)²⁴ o Hans Krell (*Retrato de Felipe de Hesse*, c.1560-1570, óleo sobre tabla; Kulturstiftung des Hauses Hessen, castillo de Fasanerie, Eichenzell, inv. FAS B 1023)²⁵.



Fig.4.5. Hans Brosamer: *Retrato de Felipe de Hesse*, c.1546, xilografía; Herzogliches Landesmuseum, Gotha.

La finalidad militar de la Liga de Smalkalda propició que tuviese gran éxito la iconografía bélica de sus principales líderes, difundiéndose diversas estampas en la que aparecen protegidos por arneses de guerra. Felipe de Hesse, de hecho, era considerado un gran estratega, por lo que su imagen con armadura fue dada a conocer gracias al buril del importante grabador Hans Brosamer (*Retrato de Felipe de Hesse*, c.1546, xilografía; Herzogliches Landesmuseum, Gotha). En el caso del Elector podemos destacar un retrato doble donde lo vemos flanqueado por su hermano Juan Ernesto de Sajonia-Coburgo, ambos revestidos con coraza, como evidencia de su disposición para defender la fe reformada, incluso mediante la fuerza de las armas («Maestro BP»: *Juan Federico de Sajonia y Juan Ernesto de Sajonia-Coburgo* ca. 1548, xilografía; Berlín Staatliche Museen, Kupferstichkabinett)²⁶.

Además de lienzos y grabados, la imagen marcial de estos dirigentes también se dio a conocer mediante otros medios de fácil difusión como las medallas; muestras significativas de este género podrían ser una pieza anónima en cuyo anverso aparece el Elector de Sajonia con espada al hombro y el escudo con sus armas familiares,

23 Falomir, *El retrato en el Renacimiento*, 338.

24 Heinemeyer y Moraw, *Hessen und Thüringen*, 329.

25 Breul, *Ritter!*, 221.

26 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 397-398.

mientras que en el reverso se retrata al otro cabecilla de la coalición, el landgrave de Hesse, completamente armado y sosteniendo un escudo con la heráldica de su linaje (Anónimo: *Medalla con los retratos de Juan Federico de Sajonia y Felipe de Hesse*, 1543, plata; Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, inv. 4697); u otra acuñación en cuya parte frontal se retratan, protegidos con armadura, Juan Federico de Sajonia, su primo Mauricio y Felipe I de Hesse (Anónimo: *Medalla con los retratos de Juan Federico de Sajonia, Felipe de Hesse y Mauricio de Sajonia*, 1545, plata; Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, inv. 4710)²⁷.

Estas representaciones de inspiración bélica se complementaron, por otra parte, con composiciones en las que se incidía en la cuestión religiosa, mostrando a dichas figuras como paladines de la fe reformada. Especialmente interesante resulta en este sentido una xilografía tallada por Jacob Lucius, en la que varios miembros de la familia Wettin –encabezados por el elector Juan Federico– acompañan al mismísimo Lutero contemplando el bautismo de Cristo. La escena acontece en el Elba, trasunto del Jordán, presentando a Sajonia y Alemania como la «Tierra Prometida» donde se estaba gestando el verdadero cristianismo (Jacob Lucius: *El bautismo de Cristo en el Elba ante Martín Lutero, Juan Federico de Sajonia y su familia*, 1550-1560, xilografía; Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburgo, inv. I, 44, 81)²⁸. Iconografía bélica y religiosa iban, en ocasiones, de la mano, como podemos ver en las frecuentes representaciones de la figura bíblica de Judith patrocinadas por dirigentes reformistas. Los valores vinculados con la heroína del Antiguo Testamento –celo religioso, patriotismo y valentía ante un enemigo mucho más poderoso– fueron identificados como los propios de la recién creada alianza luterana, por lo que su historia protagonizó varias pinturas de Lucas Cranach el Viejo, pintor de cámara de la corte sajona (Lucas Cranach el Viejo: *Judith con la cabeza de Holofernes*, c.1530, óleo sobre tabla; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 11.15). Especialmente interesante resulta una placa metálica fundida por Philip Soldan, donde la muerte de Holofernes a manos de Judith durante el asedio de Betulia se traslada a los tiempos contemporáneos, de forma que el pasaje veterotestamentario acontece ante los bastiones de una ciudad alemana amenazada por las bocas de fuego de poderosos cañones (Philipp Soldan: *Judith y Holofernes ante el asedio de Betulia*, c.1534-1538, hierro fundido; Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität, Marburgo, inv. 4335)²⁹.

Pero las acciones bélicas de la coalición luterana no iban a limitarse, ni mucho menos, al campo de la representación plástica. En julio de 1534 Carlos V firmaba en Núremberg un acuerdo de paz con los levantiscos príncipes, buscando

27 Heinemeyer y Moraw, *Hessen und Thüringen*, 310.

28 Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*.

29 Braasch-Schwersmann, Schneider y Winterhager, *Landgraf Philipp*, 270-271; Heinemeyer y Moraw, *Hessen und Thüringen*, 311.

apoyos ante el avance turco; con ello iba a favorecer, en la práctica, el desarrollo de una política cada vez más agresiva por parte de la federación rival. Así, ese mismo año las tropas protestantes caían sobre Württemberg con la finalidad de reponer al odiado duque Ulrico, depuesto en 1519 por parte de Maximiliano I y Guillermo IV de Baviera tras asesinar al amante de su mujer; posteriormente, la Liga Suaba vendería el principal feudo del derrotado noble a Carlos V, engrosando el patrimonio de la Casa de Austria. En 1523 el exiliado Ulrico se convertía a la fe evangélica y, tras trabar amistad con Felipe de Hesse, conseguía que contingentes protestantes asaltasen su antiguo señorío. Fernando I sólo pudo enviar unas pocas tropas, desbaratadas en la batalla de Lauffen, de forma que Württemberg volvía a manos de su antiguo señor, al tiempo que los Habsburgo habían perdido un estratégico enclave entre el Tirol, Alsacia y el Franco Condado. La noticia fue celebrada con gran regocijo por Francisco I de Francia, quien había apoyado la acción, y sobre todo representó un enorme fortalecimiento estratégico y moral para una Liga de Smalkalda creada apenas tres años antes³⁰.

Esta ofensiva militar, unida a la inoperancia de los Austrias, propició que varios estados católicos crearan una federación defensiva similar a la suscrita por los protestantes. De esta forma en junio de 1538 se forjaba la Liga Católica, integrada por Baviera, los ducados de Sajonia –en manos de la rama albertina de los Wettin, aún católica– y Braunschweig-Wolfenbüttel, además de los arzobispos de Salzburgo y Magdeburgo junto a otros territorios menores. Su poder, no obstante, nunca iba a ser comparable al de la Liga de Smalkalda, especialmente tras la sucesión en 1539 de Jorge de Sajonia por su hermano Enrique V, de fe luterana. La tensión entre las dos federaciones estallaría de forma definitiva en el verano de 1542 cuando, en una nueva muestra de fuerza, el ejército protestante invadía el ducado de Braunschweig, encarcelando a Enrique II ante la pasividad de Carlos V³¹. La importancia de este hecho de armas propició que fuese recogido en una estampa que –tallada por el buril de Lucas Cranach el Viejo– representa el asedio a Wolfenbüttel. La obra brilla más por su calidad formal y detallismo que por lo novedoso de su concepción; ante el espectador se abre un amplio paisaje en cuyo centro se ubica el burgo, bien protegido gracias a su estratégica posición sobre el río Oker y un cinturón de bastiones modernos. Estas defensas no iban a ser suficientes, no obstante, para resistir el furioso asalto protestante: el *hinterland* de la villa aparece completamente ocupado por el campamento de la Liga, cuya potente artillería castiga de forma implacable a la población de la Baja Sajonia, derruyendo los chapiteles de torres y las almenas de sus muros. El artista llegó a trazar, incluso, la trayectoria de los proyectiles, probable influencia de tratados de balística de la época, como el de Nicolò Tartaglia (Lucas Cranach el Joven: *Asedio de Wolfenbüttel*, 1542, xilografía; Rijkmuseum,

30 Parker, *Carlos V*, 292-294.

31 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 183; Díaz, *Mühlberg 1547*, 15-16.

Ámsterdam, inv. RP-P-OB-70.515)³². Así pues, y tras años de mantener una política conciliadora, a principios de la década de 1540 parecía cada vez más necesaria una contundente respuesta por parte de Carlos V ante estas agresivas acciones, y el Emperador no iba a dudar.



Fig.4.6. Lucas Cranach el Joven: *Asedio de Wolfenbüttel*, 1542, xilografía; Rijkmuseum, Ámsterdam, inv. RP-P-OB-70.515.

4.1.2. UNA GUERRA DE IMÁGENES

El estallido de la Reforma religiosa fue, probablemente, una de las cuestiones más cruciales y decisivas a la que tuvieron que enfrentarse los hombres y mujeres del siglo XVI, sumando al desgarramiento religioso otros temas igualmente importantes de alto calado político y social. Hacia la década de 1520 era evidente el fracaso de las propuestas integradoras, tanto del humanismo cristiano de Erasmo de Rotterdam o Luís Vives como de la tradición conciliar medieval, pues el concilio de Trento no se convocaría hasta 1545. Frente a ellas la enervada dialéctica de los grandes reformadores como Lutero, Zwinglio o Calvino se extendía rápidamente, calando con creciente radicalidad en el tejido social; este proceso fue facilitado, además, por la conveniencia de los príncipes territoriales germanos, ansiosos de poder frente a la teoría política universalista soñada por Carlos V y ministros como Gattinara.

³² Braasch-Schwersmann, Schneider y Winterhager, *Landgraf Philipp*, 268-269; Pollack, *Cities at War*, 118-120.

El debate ideológico también alcanzó, por supuesto, al campo de las imágenes; en este sentido las corrientes reformistas más extremas apostaron por aplicar de forma rigurosa la ley mosaica contraria a la representación de la divinidad, evitando con ello la temida idolatría. Los campeones de esta visión iban a ser figuras como el suizo Ulrich Zwinglio o el teólogo radical del círculo de Wittenberg Andreas Bodenstein, apodado *Karlstadt*, quien publicaría escritos como *De la idolatría y la veneración de los símbolos del Nuevo Testamento*—dedicado precisamente a un artista como Durero en 1521—, o *De la erradicación de las imágenes*, que vería la luz en 1522. Ese mismo año estallaban oleadas iconoclastas por todo el territorio germano, primero en Wittenberg para extenderse a continuación por Turingia, Sajonia, sur de Alemania, Alsacia y Suiza. El importante grabador Erhard Schön nos dejó testimonio gráfico de estos disturbios, mostrando la profanación de esculturas en el interior de un templo que se completa, en el exterior, con una destructiva hoguera. Esta imagen, no obstante, tiene carácter de denuncia: el autoritario hombre que dirige las operaciones de «limpieza» porta una viga en el ojo, definiéndolo como un hipócrita según la parábola bíblica (Mateo 7, 4-5) (Erhard Schön: *Lamento de los ídolos y de las imágenes religiosas*, c.1530, xilografía; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. H 7404)³³.



Fig.4.7. Erhard Schön: *Lamento de los ídolos y de las imágenes religiosas*, c.1530, xilografía; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. H 7404.

Y es que Schön se encontraba identificado a nivel espiritual con los postulados de Lutero, quien no era reacio a la representación visual de la divinidad. Aunque preocupado por la cuestión idólatra, en su opinión el problema de fondo no recaía tanto en las imágenes como en el uso erróneo que se hacía de ellas, e incluso les otorgaba valores aún de raigambre medieval como el de recordatorio, símbolo, advertencia o instrucción³⁴. Más allá de discusiones teológicas los inicios de la Edad Moderna se vieron marcados, a nivel visual, por un debate profundo debido

³³ Checa, *Carolus*, 22-24; Rainer Schoch, «La imagen y las imágenes. Alberto Durero y la controversia de las imágenes en la época de la Reforma», en Checa, *Durero y Cranach*, 118-119.

³⁴ Schoch, «La imagen y las imágenes», 119.

a la introducción masiva de las imágenes, que ganaron nuevos usos, destinatarios, lugares y funciones, en gran medida gracias a la producción seriada que permitía la imprenta. De esta forma, junto a las tensiones bélicas, espirituales y políticas iba a estallar una auténtica «guerra de las imágenes» entre los partidarios de la Reforma y los fieles a Roma.

Los cabecillas protestantes fueron muy conscientes de las posibilidades que el invento de Gutenberg les ofrecía, volcándose decididamente en la estampa como medio preferente de difusión ideológica. La consecuencia de esta apuesta fue la aparición de multitud de composiciones impresas de diversas calidades y temas, abarcando desde la didáctica de las nuevas formas de fe y culto al retrato de los predicadores y teólogos, además de una importante vertiente centrada en la crítica antipapal y, en muchas ocasiones, también contraria al poder imperial. Entre esta diversidad destaca especialmente la representación visual de los teólogos que propiciaron la fractura definitiva con el catolicismo. En este sentido, y de forma indiscutible, la personalidad más retratada iba a ser Martín Lutero; así, y más allá de las primerizas estampas de las que ya hemos hablado, la imagen del gran reformador iba a eclosionar entre 1520 y 1522, en coincidencia con los momentos claves de su ruptura con Roma –excomuniación por León X, Dieta de Worms, simulacro de rapto por parte del elector Federico el Sabio y reclusión en Wartburg, donde traduciría los textos sagrados al alemán³⁵.

La elevada apuesta obligaba a sus defensores a propagar la imagen y crear filias alrededor del rebelde monje agustino, involucrándose de forma inmediata algunos de los más destacados creadores del panorama germano del momento; ya en 1520 el humanista de la corte sajona Georg Spalatin envió a Durero los escritos de Lutero, quien respondería con una carta de agradecimiento en la que afirmaba que «Si Dios me asiste, y alguna vez accedo a Martín Lutero, le retrataré con sumo cuidado en un grabado al cobre para que este cristiano que me ha liberado de grandes temores, permanezca largo tiempo en mi memoria». La misiva se acompañaba, además, por tres bocetos destinados a dicho proyecto gráfico que, al parecer, nunca sería realizado³⁶. El artista, no obstante, sí que realizó un destacado retrato de intelectual y teólogo Melanchthon, aprovechando su estancia en Núremberg para inaugurar una academia humanista. En dicho grabado el busto del fiel compañero de Lutero aparece de perfil, con los ojos y el huesudo cráneo muy marcados como signo de su profundidad intelectual (Alberto Durero: *Philipp Melanchthon*, 1526, buril; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. K23774)³⁷.

El auténtico creador de la iconografía de Lutero iba a ser, no obstante, Lucas Cranach el Viejo. Este artista –pintor de cámara de los Wettin– estableció

35 Checa, *Durero y Cranach*, 297.

36 Schoch, «La imagen y las imágenes», 91; Warnke, «Retratos de Lutero», 56

37 David Price, «El Humanismo de Alberto Durero», en Checa, *Durero y Cranach*, 91.

una relación muy intensa con el teólogo, cristalizando en un importante número de obras capaces de fijar los tipos básicos para la retratística luterana. Estos primeros trabajos datan de 1520, cuando representó al reformador bajo su condición de monje, con hábito y la cabeza descubierta. El rostro de Lutero se nos muestra huesudo y de apariencia decidida, gracias a sus prietos labios y abiertos ojos, evidenciando con ello la fortaleza de sus convicciones. Este primer retrato gráfico, no obstante, tardaría aún unos pocos años en ser impreso (Lucas Cranach el Viejo: *Martín Lutero como monje agustino*, 1520, buril sobre cobre; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. K 868)³⁸. Más éxito tendría, pues, una segunda representación datada en el mismo año, donde Lutero aparece de nuevo como fraile; porta la Biblia en la mano derecha, mientras que la izquierda se levanta en actitud aseverativa o de prometer sobre el pecho. El rostro se recrea aquí de forma más dulcificada y con gesto meditabundo o abnegado, pertinente ante las grandes pruebas a las que el agustino rebelde se enfrentaba. Su condición pretendidamente santifical se refuerza al ubicarlo dentro de una especie de hornacina, reservada en principio para las figuras sacras (Lucas Cranach el Viejo: *Martín Lutero como monje agustino*, 1520, buril sobre cobre; Staatliche Graphische Sammlung, Múnich, inv. 14448)³⁹.



Fig.4.8. Lucas Cranach el Viejo: *Martín Lutero como monje agustino*, 1520, buril sobre cobre; Staatliche Graphische Sammlung, Múnich, inv. 14448.

Esta composición tendría gran difusión inmediata, por lo que sirvió de inspiración a otros artistas como Hans Baldung Grien o los Hopfer. En dichas versiones se remarca el carácter casi sagrado del reformador; así, sobre su nimbanda cabeza aparece la paloma del Espíritu Santo de la que emanan potentes rayos, reflejo de la «iluminación» divina que le iba a permitir crear la verdadera Iglesia (Hans Baldung Grien: *Martín Lutero como monje con aureola*, 1521, xilografía; British Museum, Londres; y Daniel Hopfer: *Martín Lutero como monje con aureola*, 1521, aguafuerte; Pinacoteca Nazionale, Bolonia)⁴⁰.

38 Warnke, «Retratos de Lutero», 56-57; Schoch, «La imagen y las imágenes», 23.

39 Warnke, «Retratos de Lutero», 56-57; Price, «El humanismo», 91.

40 Checa, *Durero y Cranach*, 297; Warnke, «Retratos de Lutero», 58.

En 1521 Cranach trazaba con su buril un nuevo retrato de Lutero, incidiendo en este caso en su vertiente intelectual como doctor de la Iglesia. De esta forma, el busto del reformador aparece tocado con un bonete y de estricto perfil; su efigie logra una autoridad distante, claramente vinculada con los prestigiosos modelos de la medallística anticuaria (Lucas Cranach el Viejo: *Martín Lutero como doctor en teología*, 1521, grabado al cobre; Albertina, Viena; inv. DG 1929/81). La entalladura contó con gran popularidad, sirviendo de base para un retrato similar debido a Daniel Hopfer (*Martín Lutero vestido de monje con birrete y aureola* (1523, aguafuerte; Art Institute of Chicago, Chicago, inv. 1947.543), y también se usó en medallas (*Monogramista HG: Medalla de Martín Lutero vestido de monje con birrete*, 1521, plata; Staatliche Museen, Berlín, inv. Münzkabinnet 1874/463)⁴¹.

Tras abandonar la Dieta de Worms, y ante el evidente peligro que corría Lutero, se acordó con el elector Federico el Sabio simular una especie de secuestro durante su viaje de retorno a Wittenberg; de esta forma el monje rebelde pudo refugiarse tras los muros del castillo de Wartburg, en Eisenach. Durante un tiempo cambió su apariencia, dejándose crecer una larga barba y secularizando su nombre como «caballero Jörg». Bajo esta guisa fue retratado también por Cranach, incidiendo en su atuendo civil y prominente barba negra, para lo que utilizaría tanto el soporte del grabado (Lucas Cranach el Viejo: *Martín Lutero como «caballero Jörg»*, 1522, xilografía; Staatsbibliothek, Bamberg, inv.I.I.44)⁴² como el del cuadro (Lucas Cranach el Viejo: *Martín Lutero como «caballero Jörg»* (1521-1522, técnica mixta sobre tabla; Klassik Stiftung, Weimar, inv. G9)⁴³.

Durante su permanencia en Wartburg –que comparaba en sus cartas con la estancia de san Juan en Patmos– el teólogo aprovechó para realizar su obra capital: la traducción al alemán de la Biblia, viendo la luz su versión del Nuevo Testamento en lengua vulgar ya en septiembre de 1522. Este duro trabajo intelectual también contaría con su representación visual años más tarde, rastreable en grabados debidos a Melchior Lorch (*Martín Lutero en su estudio*, 1548, calcografía; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. Estampas IAL/821)⁴⁴ o Wolfgang Stuber (*Martín Lutero como San Jerónimo en su estudio*, 1587-1588, xilografía; Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, inv. Nr. A). Esta última composición se inspira de forma muy clara en la famosa estampa dedicada a san Jerónimo por Durero, dada la facilidad para establecer el paragón entre el Padre de la Iglesia –quien trasladó la Biblia del griego al latín– y Lutero, su heredero y responsable de la traducción a la lengua germana⁴⁵.

41 Checa, *Carolus*, 314; Price, «El humanismo», 92; Warnke, «Retratos de Lutero», 60-61.

42 Breul, *Ritter!*, 174, Checa, *Carolus*, 313; Warnke, «Retratos de Lutero», 61.

43 Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*, 91.

44 Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 358-359; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 486-487, Páez, *Los Austrias. Grabados*, 102.

45 Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*.



Fig.4.9. Wolfgang Stuber: *Martín Lutero como San Jerónimo en su estudio*, 1587-1588, xilografía; Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, inv. Nr. A.

A Lucas Cranach el Viejo debemos, igualmente, la fijación de la imagen plena de Lutero a través de sus numerosos retratos pictóricos, fechables desde la década de 1520 a inicios de la de 1540. El trabajo colaborativo con su taller permitió la generación de un modelo repetido hasta la saciedad, en diferentes tamaños y calidades, que iba a invadir las iglesias protestantes de toda Europa. El modelo más común se define a partir de un fondo neutro sobre el que se recorta el poderoso busto del gran reformador, generalmente vestido con traje oscuro y, en ocasiones, tocado. Su rostro mira al espectador o más allá del marco y, dado el amplio espectro cronológico que abarcan estas versiones, nos permiten conocer los cambios físicos del retratado; el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg, por ejemplo, conserva dos ejemplos que abarcan desde sus veintidós años (Lucas Cranach el Viejo: *Martín Lutero joven*, 1523-1524, óleo sobre tabla, inv. Gm 1570) a la madurez (Lucas Cranach el Viejo: *Martín Lutero a los cincuenta años*, 1533, óleo sobre tabla, inv. Gm216)⁴⁶. También se dan diferencias en cuanto a la calidad, ya que existen numerosas copias y versiones de taller. Generalmente se partía de prototipos pintados por el maestro al óleo sobre papel,

46 Warnke, «Retratos de Lutero», 54-64



Fig.4.10. Lucas Cranach el Viejo: *Martín Lutero a los cincuenta años*, 1533, óleo sobre tabla; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. Gm216.

de modo que las mismas facciones se repetían de forma reiterada durante años, apreciable en pinturas como la expuesta en Berlín (Taller de Lucas Cranach el Viejo: *Martín Lutero*, 1529, óleo sobre tabla; Deutsches Historisches Museum, Berlín, inv. 1989/ 1547 J)⁴⁷. Algunos ejemplos, además, se enriquecen sumando otra pintura como *pendant* en la que aparece alguna figura de fuertes lazos con Lutero, como pueden ser su mujer (Lucas Cranach el Viejo: *Retratos de Martín Lutero y Katherina von Bora*, 1526, óleo sobre tabla; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, inv. B 96 y B 94)⁴⁸ —ejemplificando la familia evangélica ideal— u otros destacados teólogos como Melanchthon (Taller de Lucas Cranach: *Retratos de Martín Lutero y Philipp Melanchthon*, 1543, óleo sobre tabla; Galleria degli Uffizi, Florencia, inv. 512 y 472).

Junto a estos modelos, y para concluir, cabe citar una tipología muy particular dentro de la retratística luterana que la aproxima temáticamente a la imaginería de los Habsburgo: sería el caso del tipo visual ideado por Hans Holbein el Joven bajo el título de «Lutero como Hércules germánico». Esta iconografía ya había aparecido vinculada con Maximiliano I, a través de una entalladura anónima próxima conceptualmente al pensamiento político del humanista Conrad Celtis (Anónimo: *Maximiliano como Hércules germánico*, 1493-1500, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG 1948/224); su nieto, Carlos V, haría suya la imagen heráclea, presente incluso en su *motto* personal. En la versión protestante es el propio Lutero quien se transfigura en Hércules, al sumar a su hábito de monje la piel del león de Nemea y la clava; con ella vence a un conjunto de filósofos caídos a sus pies —Aristóteles, santo Tomás de Aquino, Guillermo de Occam, Nicolás de Lyra y Duns Scoto—, representantes de la escolástica y la tradición católica medieval, ahora a derrotar. Resulta, pues, una imagen de gran complejidad, en la que al guiño anticuario de su temática y composición —pues la figura del ex agustino recuerda al Laocoonte—, se unen valores nacionalistas y religiosos: el papel de principal defensor de Alemania y su religión era tradicionalmente monopolio del emperador, cargo cada vez más unido a los Habsburgo, quienes ahora veían perder su autoridad para ser relevados por Lutero como auténtica cabeza del pueblo germano (Hans Holbein el Joven: *Lutero como Hércules germánico*, 1525, xilografía; Zentralbibliothek, Zúrich)⁴⁹.

47 Checa, *Carolus*, 314-315.

48 Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*.

49 Checa, *Carolus*, 22-23; Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*.

Dentro de esta persuasiva estrategia visual ocupó papel central la crítica furibunda hacia la Iglesia católica, impulsando mediante la imagen grabada una intensa labor de zapa dirigida contra dicha institución y –sobre todo– su cabeza, el papa. Como hemos visto, la venta de indulgencias fue el detonante último que precipitó los acontecimientos llevando a la ruptura de Lutero con Roma, por lo que no debe extrañarnos que este criticado negocio fuese protagonista –en negativo– de numerosas representaciones; es el caso de la ya mencionada estampa de Jorg Breu donde se recrea dicho proceso de venta, o el de una entalladura debida a



Fig.4.11. Hans Holbein el Joven: *Lutero como Hércules germánico*, 1525, xilografía; Zentralbibliothek, Zúrich.

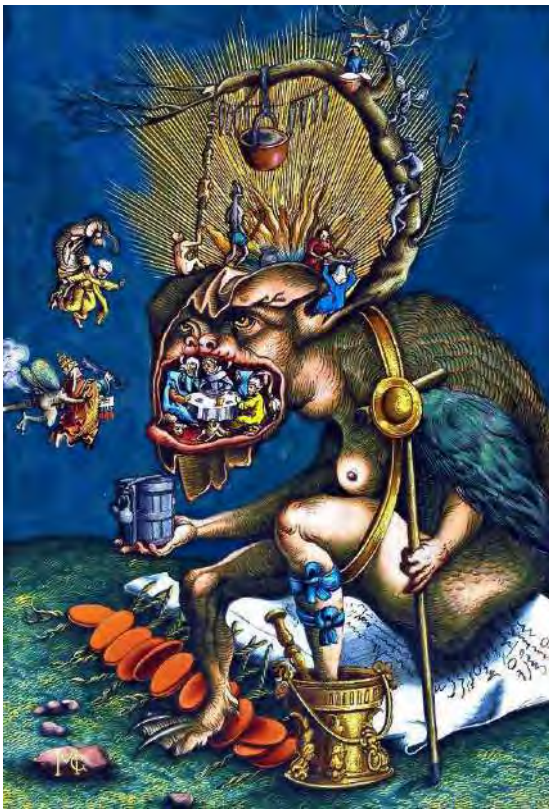


Fig.4.12. David de Negker: *El diablo sentado sobre una bula papal*, 1545-1549, xilografía coloreada; Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburgo, inv. I, 349, 10a.

David de Negker en la que un demonio gigantesco y bizarro, similar a las creaciones de pesadilla de El Bosco, aparece entronizado sobre una de las bulas papales (David de Negker: *El diablo sentado sobre una bula papal*, 1545-1549, xilografía coloreada; Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburgo, inv. I, 349, 10a)⁵⁰. También el clero iba a ser motivo de duras críticas, acusado sistemáticamente de falta de preparación y relajación moral; podemos ver, de esta forma, representaciones gráficas en las que religiosos católicos transformados en lobos devoran a sus feligreses, transmutados en rebaño de ovejas (Escuela de Lucas Cranach el Viejo: *Sacerdotes católicos representados como lobos devoran a los fieles en forma*

⁵⁰ Wolff, *Ritter bauern Lutheraner*, 246.

de ovejas, 1539, xilografía, en Urban Rhegius: *Wie man die falschen Propheten erkennen ja Greiffen mag Ein predig zu Mynden jnn Westphalen gethan*)⁵¹.

Estas imágenes en las que teólogos y sacerdotes católicos aparecen como animales –en referencia a su carácter obsceno, su impiedad y, en última instancia, su carácter bestial e inhumano– fueron muy frecuentes, como ya hemos explicado anteriormente al referir a una composición anónima donde el papa y sus principales defensores alemanes cobran forma zoomorfa. En ocasiones se fue más allá, y estos polemistas aparecen recreados como auténticos demonios, agazapados bajo forma humana, a quienes Lutero conseguía derrotar revelando su auténtica condición infernal. Es el caso de una estampa de 1521 impresa con motivo del debate teológico entre el reformador alemán y el teólogo católico Thomas Murner: Lutero –representado aún como monje agustino– aparece como el orgulloso vencedor; a sus pies se arrastra el polemista vencido que, tras ser derrotado, muestra su auténtica personalidad: la de Leviatán (Anónimo: *Martín Lutero victorioso ante su contrincante Leviatán*, 1521, xilografía, Estrasburgo)⁵².

Pero el principal blanco de los ataques protestantes fue, sin duda, el papado. De esta forma el sucesor de san Pedro protagonizó multitud de composiciones en las que se convierte en un ser monstruoso. Así podemos verlo en la estampa trazada por el buril de Cranach para ilustrar una edición de la furibunda crítica escrita por Lutero bajo el título *En el papado de Roma*; en dicha entalladura, y ante una construcción sobre la que ondea la bandera con las dos llaves cruzadas, el pontífice aparece bajo la forma de una entidad de pesadilla, con la piel cubierta de escamas, cabeza de burro y el resto de miembros conformados a partir de distintos fragmentos de animales (Lucas Cranach el Viejo: *El papado representado como un ser monstruoso*, 1523, xilografía, en Martín Lutero (diseño) y Johann Grunenberg (edición): *Der Papstesel zu Rom*; Sächsische Landesbibliothek und Universitätsbibliothek, Dresde, sign. Hist.eccl.E.322, 34)⁵³. Igualmente toma forma monstruosa en una xilografía anónima acompañada por versos de Hans Sachs; lo vemos como un ser deforme dotado de siete cabezas sobre un arcón lleno de indulgencias, ubicado en un desolado espacio identificado como el *Regnum Diaboli* (Anónimo: *La autoridad papal como monstruo de siete cabezas*, c. 1530, xilografía coloreada; Staatliche Museen, Berlín, inv. NR282-10)⁵⁴. Las medallas también fueron consideradas un soporte adecuado para este tipo de imágenes satíricas y monstruosas; es el caso de una serie de acuñaciones anónimas donde se representa a los integrantes de la curia romana como amenazantes y deformes animales (Anónimo alemán: *Medallas con representaciones monstruosas del papa y un cardenal* mediados del siglo XVI, plata; Wartburg-Stiftung, Eisenach, inv. N0028 y N0577)⁵⁵; o de varias

51 Checa, *Carolus*, 333.

52 Warnke, «Retratos de Lutero»,62.

53 Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*.

54 Warnke, «Retratos de Lutero»,62-63.

55 Wieczorek y Weinfurter, *Die Päpste*, 477.

piezas de carácter burlesco creadas por el troquel de Peter Flotner, satirizando a las diferentes jerarquías de la Iglesia católica (*Medalla con representación satírica del monacato y el papa*, c.1540, estaño; Staatliche Münzsammlungen, Múnich, inv. 11/674 y 11/672)⁵⁶.

Junto a este tipo de visiones quiméricas, el sucesor de san Pedro también fue atacado por los protestantes usando como base conceptual referencias bíblicas. Así ocurre en un grabado debido al poco conocido *Monogramista IW* en el que se recrea la crucifixión, ocupando el sumo pontífice el lugar del mal ladrón. Su figura es claramente reconocible gracias a la tiara que porta en la cabeza, mientras un diablillo –tal como relata la tradición– recibe su alma en referencia a la condena infernal. Otra figura demoníaca aparece a los pies de su cruz, prendiendo fuego al tronco (*Monogramista IW: El papa representado en la cruz como el Mal Ladrón*, c.1550, xilografía coloreada; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. HB 24938 Kapsel 1335)⁵⁷. La identificación de la Iglesia católica con el Mal o el Anticristo llevó a que apareciesen obras en las que sus integrantes son precipitados a los infiernos, como podemos ver en un dibujo del taller de Lucas Cranach el Viejo. En dicha composición orondos frailes, monjas y cardenales encabezados por el mismo papa caen el fuego infernal, al tiempo que son torturados por demonios de tradición bosquiana (Taller de Lucas Cranach el Viejo: *Caída del papa y sus seguidores*, c.1538, pluma, pincel y aguada gris; Staatsbibliothek, Bamberg, inv. I.P.21)⁵⁸. Este dibujo parte en gran medida de una escena anterior, ideada en 1521 por el mismo creador para acompañar al panfleto *Passional Christi und Antichristi*, en el que se comparaba el Bien y el Mal, Cristo y el papado. Evidentemente este paralelismo maniqueo fue muy utilizado por los ideólogos luteranos, contando con sus correspondientes derivadas visuales. Buen modelo de ello es una composición de Cranach centrada por la figura de Lutero, quien predica desde un púlpito. A su izquierda los fieles protestantes están recibiendo la comunión bajo las dos especies; mientras, a la derecha, los católicos son devorados por Leviatán (Lucas Cranach el Joven: *Las dos iglesias, evangélica e infernal*, c.1546, xilografía; Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, inv. A 6628)⁵⁹. En estas creaciones los vencedores de dicho pulso iban a ser, evidentemente, los partidarios de la Iglesia reformada, como podemos ver en una estampa de autor anónima titulada precisamente *LVTHERVS TRIVMPHANS*. En ella el teólogo alemán, con la Biblia en la mano, se ubica sobre una colina, desde la que ve desfilar ante él a los derrotados miembros de la Iglesia romana encabezados por León X, claramente identificable gracias a una inscripción (Anónimo: *El triunfo de Lutero*, c.1568, xilografía; Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, inv. A129202)⁶⁰.

56 Wolff, *Ritter bauern Lutheraner*, 246-247.

57 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 494-495.

58 Breul, *Ritter!*, 179-180; Checa, *Durero y Cranach*, 379 y 393.

59 Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*.

60 Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*.

La reacción católica ante esta ofensiva visual no tardó en hacerse esperar: así, de forma inmediata se legisló prohibiendo la difusión de imágenes protestantes; además, en 1521 se quemaban públicamente retratos de Lutero en poblaciones como Thorn o Schlettstadt, donde incluso fueron colgados de la horca⁶¹. Pero evidentemente esto no era suficiente, y se debía responder con las mismas armas. En este sentido la propuesta plástica de la Iglesia romana no logró ser tan clara, numerosa ni coherente. Algunas creaciones sí que fueron exitosas, como una estampa de Has Brosamer impresa para ilustrar la portada de un panfleto escrito por Johann Cocloseus; humanista y teólogo, en un primer momento mostró simpatía hacia la Reforma, pero pronto se sentiría defraudado y se convirtió en uno de sus críticos más preparados. En esta xilografía Lutero aparece como un monstruo de siete cabezas –doctor, monje, turco, sacerdote o falso profeta, fanático, manipulador social y como Barrabás–, identificándose por tanto con la bestia apocalíptica. La eficacia de esta imagen fue entendida por los protestantes, que respondieron de forma inmediata con la estampa anónima ya citada en la que el papel de monstruo lo ocupa el pontífice; se evidencia con ello la agilidad y eficaz dominio de la imagen impresa alcanzado por los círculos luteranos capaces de adaptar modelos de propaganda católica a sus

intereses (Hans Brosamer: *Martín Lutero como monstruo de siete cabezas*, 1530, xilografía; en Johannes Cochläus: *Sieben kopffe Martini Luthers vom hochwirdigen sacrament des altars*; Lutherhalle, Württemberg, inv. ss-46)⁶².



Fig. 4.13. Hans Brosamer: *Martín Lutero como monstruo de siete cabezas*, 1530, xilografía; en Johannes Cochläus: *Sieben kopffe Martini Luthers vom hochwirdigen sacrament des altars*; Lutherhalle, Württemberg, inv. ss-46.

No sería, pues, hasta la sistematización visual del dogma romano auspiciada con la Contrarreforma, e impulsada por grupos teológicamente tan formados como los jesuitas, cuando la contraofensiva católica logró ser plenamente eficaz. Las mismas sesiones del concilio de Trento fueron protagonistas de escenas pictóricas y estampas, como la editada por Claude Duchet (Anónimo (diseño) y Claude Duchet (edición): *Sesión del Concilio de Trento*, 1565, calcografía; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. Estampas 75425). Pero para ello aún faltaba tiempo, y los protestantes supieron hacer buen uso del que disponían⁶³.

61 Warnke, «Retratos de Lutero», 65.

62 Checa, *Carolus*, 326.

63 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 489-491.

El rechazo hacia la Iglesia católica y el papa también tuvo consecuencias para el poder imperial y Carlos V. Según la teoría medieval de las «dos espadas» la función primordial del César era la de actuar como brazo armado de la Iglesia y principal defensor del cristianismo, por lo que el vínculo entre solio papal y trono imperial parecía indisoluble. A partir del siglo XI, no obstante, el estallido de la «querrela de las investiduras» entre el papa Gregorio VII y Enrique IV empezó a resquebrajar esta unión, fractura que se evidenciaría aún más durante el mandato imperial de los Hohenstaufen y los conflictos entre güelfos y gibelinos. Así pues, el rechazo hacia Roma fue cuajando en Alemania ya desde la Edad Media, para estallar definitivamente a principios del siglo XVI. Como consecuencia de ello, y en un primer momento, algunos sectores reformistas vieron en Carlos V una figura a la que acogerse, capaz de liderar el recién iniciado proceso de renovación religiosa desde la órbita terrenal y política. De hecho, el mismo Lutero en su opúsculo *A la nobleza cristiana de la nación alemana* –escrito en 1520, poco antes de su excomunión– confiaba la necesaria transformación espiritual requerida por Dios a los poderes laicos, dado el abandono de sus obligaciones por parte del Santo Padre y la institución eclesiástica. En este texto el reformador afirma con relación a Carlos V que «Dios nos ha dado un líder joven de sangre noble, de quien esperaba que tomara medidas a partir del mismo día de su coronación», anteponiendo su liderazgo al del odiado pontífice⁶⁴. Además, el recién elegido soberano Habsburgo se había formado –como ya hemos dicho– según los ideales del Humanismo cristiano de su maestro Erasmo de Rotterdam, y mantenía importantes tensiones con el gobierno romano debido al complejo avispero territorial italiano.

A nivel plástico, esta unión ideal del pueblo germano alrededor de la nueva fe y la figura mesiánica de su joven emperador tuvo algunas consecuencias ciertamente interesantes, como un destacado dibujo de Peter Vischer. En dicha composición, de raíz humanista, vemos a un apolíneo Lutero liberar de entre las ruinas de la Iglesia católica a las personificaciones de la Juventud, la Conciencia y el Pueblo, conduciéndolas hacia Dios. A la izquierda de este grupo aparece, ante una arquitectura clasicista, el Emperador sentado y cubierto por una armadura *all'antica*. Sus ojos están vendados, por lo que dirige los asuntos terrenales gracias a los sabios consejos de unas jóvenes desnudas que representan a las virtudes teologales –Fe, Esperanza y Caridad–. Mediante esta compleja imagen se pretendía incidir en la necesaria confianza del pueblo alemán hacia Lutero, como guía hacia la divinidad, y el César; este sería una figura justa y virtuosa, capaz de actuar como verdadero líder de la nueva comunidad reformada mucho mejor que el corrupto papa romano (Peter Vischer: *Lutero conduce a los hombres hacia Dios*, 1524, dibujo; Casa de Goethe, Weimar)⁶⁵.

64 Parker, *Carlos V*, 160-161.

65 Warnke, «Retratos de Lutero», 63.



Fig.4.14. Peter Vischer: *Lutero conduce a los hombres hacia Dios*, 1524, dibujo; Casa de Goethe, Weimar.

El buril de un artista tan importante como Sebald Beham también produjo una estampa que incidía en el papel del gobernante Habsburgo como impulsor del proceso de transformación espiritual. En ella aparece un amplio grupo humano –la nueva Iglesia– encabezado por diferentes personalidades entre las que destaca, en el centro, una figura elegantemente vestida y con barba, fácilmente identificable con Carlos V. Guiados por el hálito de Cristo desde el Cielo, tiran de gruesas sogas con las que desequilibran al papa y los cardenales, además de destruir el edificio religioso que les cobija, como clara cita visual a la labor de zapa que se estaba realizando para lograr la caída de la Iglesia romana (Sebald Beham: *La caída de los papistas*, c.1525, xilografía; Staatsbibliothek, Berlín, sign. X a 273)⁶⁶.

En 1521 la Dieta de Worms evidenció que todos estos planteamientos no eran más que ensoñaciones, al comprometerse Carlos V de forma clara con el catolicismo y declarar proscrito a Lutero. No debe extrañarnos, de esta forma, que la visión que tenían los protestantes acerca del monarca Habsburgo cambiara para pasar a ser considerado un traidor al servicio de Roma. Ya hemos visto como de forma inmediata –en el mes de mayo del mismo año– aparecería en Wittenberg el *Passional Christi und Antichristi*, donde Melancthon, Lutero y Schwertfeger trazaban una maniquea

66 Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*.

comparación entre el Bien, identificado con Cristo, y el Mal –sinónimo del papado–. Para dotar de mayor fuerza a la exposición se encargó a Cranach su ilustración, realizando parejas contrapuestas de grabados; así, el evangélico lavatorio de los pies cuenta en su folio opuesto con una representación del emperador besando humildemente los pies al pontífice, señalando con ello la presunta relación de sumisión de Carlos V respecto a León X (Lucas Cranach el Viejo y taller: *Cristo lavando los pies a sus discípulos y El emperador besando los pies al Papa*, 1521, entalladura; en *Passional Christi vnd Antichristi*; Staatsbibliothek, Bamberg, inv. 11 D 4019)⁶⁷. No debe extrañarnos, pues, que cuando Matthias Gerung diseñó una estampa para representar el ascenso al Cielo como una empinada escalera, ubicase a Carlos V –significativamente tocado con un turbante oriental– entre los excluidos junto a Aristóteles, el papa y otros miembros de la institución eclesiástica (Matthias Gerung: *El camino del Cielo*, c.1550, xilografía; Berlín, Staatliche Museum zu Berlin)⁶⁸.



Fig. 4.15. Lucas Cranach el Viejo y taller: *Cristo lavando los pies a sus discípulos y El emperador besando los pies al Papa*, 1521, entalladura; en *Passional Christi vnd Antichristi*; Staatsbibliothek, Bamberg, inv. 11 D 4019.

No obstante, y hasta el estallido definitivo de la guerra contra la Liga de Smalkalda en 1546, la idea de una posible solución pactada para el conflicto religioso gracias a la mediación imperial nunca fue completamente abandonada. A nivel visual esta esperanza se puede rastrear aún durante la década de 1530 e inicios de 1540, como podemos ver en una estampa debida al *Monogramista BVD*. La composición muestra una supuesta alianza entre el papa y los turcos contra los verdaderos cristianos, con

67 Checa, *Carolus*, 320-321.

68 Checa, *Carolus*, 33.

los distintos estamentos imperiales actuando como mediadores en la lucha. Así, en la parte inferior se reconoce un campamento otomano ubicado frente a las puertas del Infierno, junto al mar; de su costa parte una barca encabezada por el papa que, con su artillería, se dispone a atacar otras embarcaciones que navegan a la deriva: la del pueblo elegido y la nave de la Iglesia, ocupada por Cristo y teólogos protestantes como Lutero y Melanchthon. Entre ellas se ubica el navío de los estamentos del imperio dirigido por Carlos V, cuya tripulación la formarían Mauricio de Sajonia, el Elector de Brandemburgo y el Duque de Wurtemberg. La compleja escena debe ser entendida en relación con los hechos políticos del momento; y es que fue impresa hacia 1530, apenas unos meses después de que los jenízaros de Solimán el Magnífico fuesen derrotados ante las puertas de Viena, por lo que la acusación de connivencia entre Roma y Estambul aún cobraba mayor gravedad. Probablemente se publicó en paralelo a los acuerdos alcanzados en la Dieta de Augsburgo buscando la unión de toda Alemania frente al Turco, de forma que Carlos V sería el líder capaz de unir a los verdaderos cristianos frente a sus enemigos comunes—los otomanos y el papado— (*Monogramista BVD: Coalición entre el papado, el Imperio y los Turcos contra Cristo, defendido por Lutero*, c.1550, xilografía; Musée de la Maison d'Erasmus, Anderlecht, inv. MEH0115)⁶⁹.

Aún a principios de la década de 1540 aparecieron obras de ideología similar; es el caso de una pequeña copa con tapadera, dotada de rica decoración vegetal entrelazada, sobre cuyo cuerpo aparecen repujados tres medallones con las efigies de Lutero, Carlos V y Maximiliano I. Esta pieza de orfebrería —quizá comisionada por la familia tirolesa de los Fuchsmagen— aún parece vindicar los esfuerzos por conseguir la colaboración entre la Casa de Austria y la nueva fe reformada (Jorst Freudener (?): *Copa con tapadera*, 1542, plata fundida, repujada y dorada, escudo en esmalte; Staatliche Museen Kunstgewerbemuseum, Berlín, inv. 1926.16)⁷⁰. Hacia esas fechas, no obstante, la realidad era muy distinta: el desafío planteado por la Liga de Smalkalda llegaba a máximos con el ataque a Braunschweig-Wolfenbüttel; mientras, Carlos V firmaba el alto el fuego con Francia en 1544 —paz de Crepy— pudiendo concentrarse en el desafío protestante, al tiempo que se abrían las sesiones del anhelado concilio de Trento. La convergencia entre fractura religiosa y desafío al poder imperial hacían inevitable el estallido de las hostilidades de forma que, probablemente, otro ejemplo también del mundo del metal nos haga entender mejor el clima bélico del momento. Se trata de una pieza sobre cuya superficie historiada pueden leerse combativos pasajes extraídos de la Biblia de Lutero: el soporte para este desafiante mensaje es la pulida hoja de una espada (Taller de Augsburgo: *Espada decorada con citas bíblicas según la traducción de Lutero*, c.1534, acero y plata repujada; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. W2833)⁷¹.

69 Checa, *Carolus*, 325.

70 Morales, *La fiesta en la Europa*, 393-394.

71 Checa, *Carolus*, 327.



Fig. 4.16. Taller de Augsburgo: *Espada decorada con citas bíblicas según la traducción de Lutero*, c.1534, acero y plata repujada; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, inv. W2833.

4.2. LA GUERRA DE ALEMANIA

4.2.1. CARLOS V FRENTE A LA LIGA DE SMALKALDA

*Estaban ya las cosas de Alemania en tales términos, que había venido a ser tan grande el poder de los que protestaban la nueva religión, que se veía claramente cuán necesario era Dios pusiese su remedio en ellas*⁷².

Con estos términos inicia la redacción de su crónica Luís de Ávila y Zúñiga, importante figura muy cercana a Carlos V. Marqués consorte de Mirabel y comendador mayor de la orden de Alcántara, su relación de la *Guerra de Alemania* se convirtió muy pronto en la visión oficial de la cancillería imperial respecto al conflicto contra la Liga de Smalkalda. Como podemos ver, en su introducción expone la situación política y religiosa del avispero germano como una problemática prácticamente irresoluble, reclamando incluso la ayuda divina en apoyo del Emperador. Y es que los inicios de la década de 1540 habían sido ciertamente difíciles para el soberano Habsburgo: a la muerte de la emperatriz en 1539 se sumaron tensiones políticas tan importantes como la rebelión de Gante en el mismo año, el avance de Solimán el Magnífico por el Danubio, el rotundo desastre de Argel y la apertura de nuevas hostilidades con Francia. En paralelo, la situación en el Imperio no había hecho sino empeorar: la intensidad del conflicto con Francisco I durante los primeros años del reinado carolino llevó al desinterés por el protestantismo, facilitando su arraigo; durante los años treinta la presión ejercida desde Estambul hacía necesario el apoyo militar de los señores locales, de forma que los Habsburgo debieron buscar soluciones pactadas mediante acuerdos provisionales con los luteranos, a la espera del anhelado concilio. Fruto de todo ello la autoridad de Carlos V sobre Alemania no había hecho sino decrecer, minada por la difusión del credo evangélico al que se habían sumado

⁷² Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

los príncipes territoriales, siempre ansiosos de mayor autonomía y cada vez más unidos gracias al formato de las ligas militares⁷³.

La respuesta de Carlos V iba a ser tan contundente como exitosa en todos los frentes. De hecho Karl Brandi, su primer gran biógrafo moderno, especuló con la posibilidad de la existencia de un «gran plan» que se desplegaría entre 1543 y 1547; este se destinaría, en primer lugar, a noquear al enemigo galo –intervención contra el Duque de Clevés y cuarta guerra con Francia–, para después actuar mediante cirugía militar en Alemania con la intención de poder resolver definitivamente el conflicto religioso a través del concilio general. Hoy parece difícil afirmar con tanta rotundidad la coherencia de la política carolina durante estos años, pero ciertamente se acometieron todo un conjunto de acciones relacionadas entre sí que, efectivamente, permitieron establecer una clara –aunque efímera– hegemonía de la Casa de Austria⁷⁴.

De esta forma Carlos V, tras dejar al príncipe Felipe como regente, abandonaba España en 1543 para lanzar en primer lugar una fulgurante campaña contra el duque Guillermo V de Jülich-Cleveris. Tras casarse con Juana de Albret –sobrina de Francisco I– y sellar la alianza con Francia se atrevió a desafiar al Emperador desde su feudo de Güeldres, cuña entre los dominios flamencos del soberano Habsburgo. La rápida invasión se saldó con el tratado de Venlo, de forma que el ducado pasaba a manos carolinas integrándose en los Países Bajos⁷⁵. Los siguientes esfuerzos del César Carlos se iban a centrar en Francia, con la que las hostilidades habían estallado de nuevo. Con el trasfondo de Milán siempre presente, el asesinato en Monferrato de Antonio Rincón –español pero agente de Francisco I, quien retornaba de negociar acuerdos con Solimán el Magnífico– iba a servir de justificación al Rey Cristianísimo para desatar la cuarta y última guerra que enfrentaría una vez más a los eternos rivales. La invasión conjunta del territorio galo por ingleses e imperiales fue, en la práctica, bastante limitada, resolviéndose finalmente con la paz de Crépy en septiembre de 1544.

Buscando el mayor número de apoyos para la guerra ante el enemigo galo, Carlos V aceptaba en la Dieta de Spira de ese mismo año la celebración de un concilio libre en tierras germanas sin tutela papal. La relación con los príncipes protestantes aún no estaba, pues, completamente rota, como muestra la pintura de Lucas Cranach el Viejo *Cacería en honor de Carlos V en el bosque de Torgau* (1544, óleo sobre tabla; Museo del Prado, Madrid, inv. 2175). La obra fue regalo del elector sajón al soberano Habsburgo, quien ratificó el matrimonio de Juan Federico de Wettin con Sibila de Clevés. Las tres figuras aparecen representadas en un gran

73 Fernández, *Carlos V. El César*, 589-613; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 273-294; Parker, *Carlos V*, 316-350.

74 Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 295.

75 Parker, *Carlos V*, 367-370.

escenario paisajístico presidido por el castillo de Harlenfels, en Torgau. Realmente dicha batida de caza nunca existió, por lo que la tabla debe leerse como una alegoría del buen gobierno y de la posibilidad de entendimiento entre los rivales, a través de una actividad tan principesca como la cinegética. El taller del artista realizó obras similares en las que el gobernante sajón aparece junto a otras altas personalidades políticas; es el caso de otra pintura conservada en Madrid, donde le acompaña el Rey de Romanos (Lucas Cranach el Viejo: *Cacería en el castillo de Torgau en honor de Fernando I*, 1545, óleo sobre tabla; Museo del Prado, Madrid, inv. 2176); o de la expuesta en Viena en la que se reconoce de nuevo a Carlos V, al elector Federico del Palatinado y al duque Felipe I de Brunswick (Lucas Cranach el Joven: *Cacería del elector Juan Federico de Sajonia*, (1544, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena; inv.GG 856).



Fig.4.17. Lucas Cranach el Viejo: *Cacería en honor de Carlos V en el bosque de Torgau*; 1544, óleo sobre tabla; Museo del Prado, Madrid, inv. 2175.

Mientras tanto, y al tiempo que cerraba el frente francés, Carlos V conseguía un nuevo éxito diplomático largamente deseado: finalmente el papa Pablo III aceptaba el 19 de noviembre desbloquear la convocatoria del concilio ecuménico. La relación entre el heredero de san Pedro y el Emperador no dejaban de ser, no obstante, bastante tirante, ya que el César Habsburgo veía con buenos ojos el formato de un concilio exclusivamente germano. Pronto se filtró una carta en la que el papa reprendía a Carlos V por esta decisión, respondiendo Lutero con el durísimo texto *Sobre el papado de Roma fundado por el diablo*; las ediciones del breve se acompañaron, además,



Fig.4.18. Seguidor de Lucas Cranach el Viejo: *Sátiras contra Pablo III*, 1545, xilografía, en Martín Lutero: *Wider das Bapstum zu Rom von Teuffel gestiftt*; Deutsches Historisches Museum, Berlín, inv. GR 102391/1988-708.

con crudas estampas donde el pontífice Farnesio aparecía montando a un cerdo, degollando al emperador o incluso en actitudes escatológicas (Seguidor de Lucas Cranach el Viejo: *Sátiras contra Pablo III*, 1545, xilografía, en Martín Lutero: *Wider das Bapstum zu Rom von Teuffel gestiftt*; Deutsches Historisches Museum, Berlín, inv. GR 102391/1988-708.1, 2, 7 y 8)⁷⁶. A pesar de ello las sesiones se abrieron el 13 de diciembre de 1545 en la ciudad italiana de Trento –bajo dominio imperial–, con la presencia de veinticinco obispos y cinco superiores generales de las principales órdenes. El deseo de contar con delegados protestantes fue, finalmente, imposible, a pesar de las garantías y salvaconductos comprometidos por el propio gobernante Habsburgo, renunciando de forma oficial a acudir tras el coloquio de Ratisbona de principios de 1546.

La situación, pues, parecía favorable para que Carlos V acometiera finalmente la cuestión alemana. Así, y tras celebrar el capítulo de la orden del Toisón de Oro en enero de 1546, el Emperador llegaba el 10 de abril a Ratisbona, donde estaba reunido el parlamento germano. Cualquier opción remota de negociación religiosa acabó allí; tal y como afirma Kohler, «la Dieta de Ratisbona se celebró bajo el signo de la espera y de la cautela, pero sobre todo de los preparativos de la guerra»⁷⁷. Los representantes de los estados protestantes llegaron a cuestionar de forma airada al monarca acerca de la concentración de tropas que este había ordenado, respondiendo

*Que quería castigar algunos rebeldes del Imperio y que a los que en ello le sirviesen, los tendría por buenos y leales servidores y tendrían siempre en el grato y benigno Emperador y al cabo les dixo, casi lo mismo que en las batallas ceviles traya Pompeyo en sus vanderas, que lo que con el no fuessen serian contra el*⁷⁸.

76 Checa, *Carolus*, 334-335.

77 Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 318.

78 Diego Núñez, *Diálogos de Diego Núñez Alva de la vida del Soldado* (Pamplona: Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1944), 178.

De esta forma, cuando Carlos V dio por finalizada la Dieta el 24 de julio de 1546, todo hacía pensar en un inminente estallido bélico. Muy pocos días antes –el 9 del mismo mes– escribía a María de Hungría exponiendo las causas que le llevaban a declarar la guerra:

*No nos queda otro remedio que ofrecer resistencia con violencia a los citados apóstatas y utilizar los medios disponibles para obligarles a aceptar una serie de condiciones [...] El peligro para la religión es extremadamente grande, si no se reacciona contra ello eficazmente. De otra manera se producirían consecuencias perjudiciales sin solución nunca, principalmente la desvinculación del resto de Alemania de nuestra religión sagrada*⁷⁹.

El Emperador aprovechó la situación para cerrar importantes alianzas de carácter militar; así, en junio se sellaba el acuerdo con el pontífice Farnesio, quien enviaría tropas y dinero además de aprobar la concesión de indulgencias, de forma que la expedición bélica contra los protestantes devenía en Cruzada. Atendiendo a la dinámica interna del Imperio resultaban más interesantes, no obstante, los tratos alcanzados con señores como Guillermo IV de Baviera. A pesar de permanecer fiel al catolicismo, el linaje de los Wittelsbach era tradicionalmente rival de los Habsburgo; ahora, gracias al acuerdo matrimonial entre el heredero bávaro y Ana de Austria –hija de Fernando I–, se aseguraba al menos su neutralidad. Carlos V también fue capaz de signar acuerdos con príncipes protestantes, destacando en este sentido su pacto con Mauricio de Sajonia. En 1485, mediante la Partición de Leipzig, los feudos de los Wettin se habían dividido entre los hermanos Ernesto y Alberto. En 1546 la rama «ernestina» era encabezada por Juan Federico, quien ostentaba la dignidad electoral; por su parte, Mauricio lideraba como duque de Sajonia a los «albertinos». A pesar de que ambos nobles eran protestantes la tensión entre ellos era evidente, de forma que, aprovechando el marco de la Dieta de Ratisbona, el representante de este último –Christoph von Karlowitz– inició conversaciones con Nicolás Perrenot de Granvela. El resultado fue la firma el 19 de junio de 1546 del tratado de Ratisbona, por el cual a cambio de apoyo militar se ofrecían a Mauricio cinco mil florines, el dominio sobre Magdeburgo y Halberstadt y –lo más importante– la posibilidad de ser nombrado elector sustituyendo a su primo. En paralelo otros príncipes luteranos sellaban igualmente pactos con Carlos V, tales como el margrave Juan de Brandemburgo-Küstrin, el duque Enrique de Braunschweig o el margrave Alberto Alcibiades de Brandemburgo-Kulmbach⁸⁰.

Estos acuerdos resultaban fundamentales para justificar la inminente intervención bélica imperial, pues permitía presentarla como estrictamente política y motivada por la rebelión de Juan Federico de Sajonia y el Landgrave de Hesse. Si la ofensiva se hubiese planteado como una campaña religiosa indudablemente estos

⁷⁹ Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 187.

⁸⁰ Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 189; Díaz, *Mühlberg 1547*, 42-43; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 320-322.

tratados hubieran sido imposibles, reforzando aún más al bando luterano. El mismo Carlos V se vio obligado a desmentir públicamente a Pablo III cuando afirmó que la guerra se lanzaba motivada por la fe; igualmente, en una carta al príncipe Felipe del 8 de agosto, su padre le exponía la necesidad de incidir en los aspectos políticos a pesar de la evidente relevancia de la cuestión confesional:

Debéis comprender bien las razones principales que me han conducido a declarar esta guerra: [...] tal como sabéis nuestro propósito e intención es restablecer la fe, pero es necesario que se haga público desde el principio que hemos iniciado esta guerra para castigar a los desobedientes, en especial al landgrave, el duque de Sajonia, y a sus congéneres⁸¹.

En paralelo Carlos V ordenó, con fecha de 11 de junio, el reclutamiento de veinte mil lansquenetes en los estados católicos del sur de Alemania a los curtidos comandantes Aliprando Madruzzo, Georg von Regensburg, Bernhard von Schaumburg y el Marqués de Marignano. Igualmente, se enviaban instrucciones a los restantes dominios y aliados imperiales –España, Nápoles, Génova, Hungría y Flandes– para concentrar hombres y dinero: tras años de tensión y negociaciones infructuosas, el conflicto entre el César Habsburgo y sus enemigos protestantes iba a estallar de forma definitiva.

4.2.2. LA CAMPAÑA DEL DANUBIO DE 1546

La intensidad de los preparativos imperiales no tardó en alarmar a los mandos de la Liga de Smalkalda; ya en 1545 se habían reunido en la población de Lich, ubicada en Hesse, para empezar a preparar la respuesta armada. Dicha asamblea fue representada mediante la técnica de la estampa por Hans Döring, quien retrata a los paladines de la coalición protestante enfrascados en un intenso debate, al tiempo que redactan misivas para sus aliados. La escena se ubica en las afueras del burgo, recreado con atención topográfica junto a la ribera del Lahn, afluente del Rin (Hans Döring: *Consejo de guerra de los líderes de la Liga de Smalkalda*, 1545, xilografía; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, sign. Rar. 986).

81 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 190.



Fig.4.19. Hans Döring: *Consejo de guerra de los líderes de la Liga de Smalkalda*, 1545, xilografía; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, sign. Rar. 986.

El 24 de junio de 1546 decretaban finalmente la movilización de sus fuerzas, convocando una nueva entrevista para el 4 de julio en Ichtershausen – Turingia–. Estas reuniones evidenciaron uno de los principales problemas de la alianza protestante: la coexistencia de diversos egos e intereses. De hecho, el teólogo Martín Bucero no dudó en proponer al Landgrave de Hesse como dictador para poder cohesionar la acción bélica; por su parte, Mauricio de Sajonia –antes de su pacto con Carlos V– planteó el establecimiento de una especie de triunvirato formado por él mismo, Felipe de Hesse y Juan Federico de Sajonia. Más allá de estas tiranteces, el análisis estratégico de la situación dejó claro a los comandantes protestantes que debían lanzarse al ataque lo antes posible; mientras Carlos V esperaba la lenta llegada de sus escuadrones desde el sur de Alemania, Flandes, Hungría e Italia, ellos podían reunir sus tropas con mayor celeridad y descargar un golpe quizá definitivo.

Ávila y Zúñiga describe perfectamente la difícil situación de Carlos V; a pesar de su mayor capacidad bélica, los principales contingentes distaban cientos de leguas de su base en Ratisbona, donde contaba con poco más que quinientos jinetes:

Proveyó su majestad juntamente que viniese don Álvaro de Sande de Hungría con su tercio, que era dos mil y ochocientos españoles, y que Arce viniese con los de Lombardía, que eran tres mil; y el marqués Alberto de

Brandenburg envió luego por caballos con los que era obligado a servir, que eran dos mil y quinientos, aunque parte de ellos se debían de dar y se dieron después al archiduque de Austria. El marqués Juan, hermano del elector de Brandenburg, se partió luego para traer seiscientos caballos con que servía, y el maestro de Prusia había de traer mil; el duque Enrique de Bransvique, el mancebo, cuatrocientos; el príncipe de Hungría, archiduque de Austria, mil y quinientos. Más toda esta caballería se hacía en tantas partes de Alemania, que para juntarse hubo después grandísima dificultad por estar en medio dellos y de su majestad todo el poder de los enemigos, como adelante se podrá ver. Ya en este tiempo había mandado hacer su santidad la gente de Italia que había de venir; así que su majestad, habiendo proveído estas cosas, escribió a Flandes al conde de Bura, y enviando recaudo para ello, mandó que trujese diez mil alemanes bajos y tres mil caballos. Todo este campo junto era bastante para combatir con otro cualquiera; más siendo fuerzas que se habían de juntar de tantas partes, no bastaba ninguna dellas por sí a ser tan poderosa, que con razón combatiese con ninguna de los enemigos⁸².

Así pues, a principios de julio una potente mesnada formada por once mil soldados y veintiséis cañones partía de Augsburgo y Ulm bajo el mando del veterano *obrist* protestante Sebastian Schertlin von Burtenbach: su destino era ocupar las ciudades católicas de Füssen y Nesselwangen en dirección al Tirol, con la pretensión de bloquear los pasos alpinos y, con ello, la llegada de las columnas pro-imperiales que ascendían desde Italia. Finalmente, el mando de la coalición rebelde no le permitió completar su misión, forzando su retorno hacia el norte para concentrar todo el esfuerzo bélico en la conquista de las ciudades del área danubiana; de esta forma, Günzburg, Dillingen, Donauwörth, Rain y Neoburgo fueron cayendo una tras otra. Desde un punto de vista estratégico, quizá la decisión más acertada que podrían haber tomado era marchar directamente a Ratisbona para forzar la rendición de Carlos V, en clara inferioridad numérica; no lo hicieron –quizá por información errónea acerca de la desesperada situación del Emperador– cometiendo con ello un error fatal. De hecho, según el juicio de Ávila y Zúñiga «si el duque de Sajonia y el Lantgrave vineiran, ellos sacaran de Ratisbona a su majestad, y sacándole della, le sacaban de Alemania»⁸³.

De esta forma Carlos V –quien ya había recibido los refuerzos alemanes de Alipandro Madruzzo y Gian Giacomo de Medici, marqués de Marignano, así como del tercio español de Álvaro de Sande acantonado en Hungría– pudo retirarse hacia el sur, a Landshut, buscando enlazar con las columnas italianas. El 13 de agosto el ejército imperial se ampliaba considerablemente gracias a la llegada de los tercios de Nápoles

82 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

83 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

y Lombardía, los trece mil hombres sufragados por el Santo Padre y dirigidos por Octavio Farnesio, además de una aportación de combatientes enviados por los duques de Florencia y Ferrara. A partir de este momento se abría un tira y afloja entre los dos ejércitos enemigos, enzarzados en una serie de marchas y contramarchas alrededor del Danubio y su afluente el Lech; y el punto sobre el que finalmente iban a converger sería Ingolstadt.

Informados de que el enemigo marchaba hacia el norte, el 21 de agosto Carlos V decidió dirigirse a dicha población, confiando en poder enlazar allí con las tropas flamencas dirigidas por el Conde de Buren. La noche del 23 al 24 cruzaba el Danubio a marchas forzadas ya que los protestantes, advertidos de su error, habían rehecho su camino acercándose cada vez más. Finalmente, a medianoche del 26 de agosto la agotada vanguardia imperial entraba en Ingolstadt, empezando de forma inmediata a alzar posiciones defensivas al oeste de sus arrabales. Ávila y Zúñiga incide en el papel clave del mejor general del momento, el Duque de Alba, en la organización de la defensa en tan difíciles momentos: para estorbar el avance enemigo envió «al príncipe de Salmona y a don Antonio de Toledo, para que con parte de la caballería ligera y doscientos arcabuceros españoles a caballo reconociesen los enemigos con los cuales tuvieron una muy hermosa y brava escaramuza»; mientras, y tras llegar a la urbe, reconocía el terreno para preparar la defensa.

Podemos conocer de forma bastante aproximada la apariencia de este burgo gracias a una maqueta construida por el artesano de Straubing Jakob Sandtner a partir de 1568. Dicho maestro recibió el encargo de realizar reproducciones en madera y a escala de las principales ciudades bávaras, concretamente Múnich, Landshut, Burghausen, Straubing y, en este caso, Ingolstadt. Su Ayuntamiento conserva aún hoy una versión de menor tamaño y pintada, en la que se reconoce perfectamente la trama urbana –protegida gracias al fluir del Danubio y un potente cinturón de defensas modernas con baluartes, alzado a partir de 1537 por orden de los Wittelsbach– (Jakob Sandtner: *Maqueta de Ingolstadt*, 1571, madera de tilo coloreada; Stadtmuseum, Ingolstadt, inv. 1526)⁸⁴. Como se puede apreciar en la maqueta más allá del río y las murallas se extendía una amplia campiña abierta, que había que reforzar ante la inminente irrupción enemiga: «Estas partes hizo cerrar el duque de Alba aquella noche; y puso tanta diligencia, que antes que viniese el día dejó el campo la mayor parte dél cerrado»⁸⁵. Existían, no obstante, algunos accidentes que facilitaban abrigo a los hombres de Carlos V, tales como un riachuelo hondo, áreas con humedales y de arbolado, una pequeña fortificación y una loma elevada donde ubicar artillería. El primer objetivo se había, pues, logrado: las coronelías imperiales ocupaban Ingolstadt, empezando a construir unas protecciones improvisadas –gaviones, empalizadas, trincheras e incluso carros de intendencia falcados– pero que debían ser capaces de

84 Bäumlner, Brockhoff y Henker, *Von Kaisers Gnaden*, 46-47.

85 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

detener la embestida enemiga. Además, y buscando ganar tiempo, durante la noche del 29 al 30 de agosto mil españoles dirigidos por Álvaro de Sande lanzaban una sangrienta «encamisada» sobre el campamento rival, ubicado en Pettenhofen.

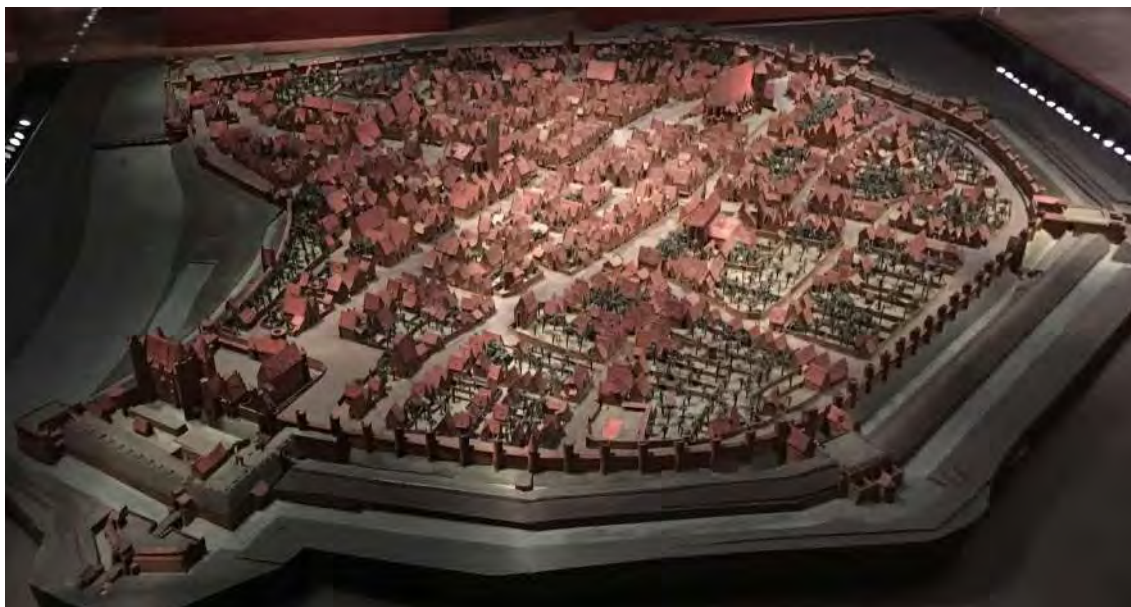


Fig.4.20. Jakob Sandtner: *Maqueta de Ingolstadt*, 1571, madera de tilo coloreada; Stadtmuseum, Ingolstadt, inv. 1526.

Finalmente, el 31 de agosto las legiones protestantes aparecían ante las posiciones imperiales en formación de combate. Carlos V, de forma inmediata, ordenaba una salida desde su ala derecha para distraer al enemigo, en plena carrera contrarreloj por rematar las trincheras y parapetos de defensa. Una vez fijadas sus posiciones, el ejército asaltante iba a iniciar un severo castigo artillero sobre el campo habsbúrgico, de varios días de duración. Ávila y Zúñiga describe este bombardeo como una auténtica «tempestad», afirmando que para una sola de las jornadas «es bien saber que, sin las pelotas que quedaron perdidas y las que no entraron en nuestro campo, solamente de las que se recogieron en la tienda del capitán de la artillería se hallaron mil y setecientas pelotas»⁸⁶.

A partir de ese momento se abrieron cinco largos días en los que el incesante fuego artillero de la Liga luterana se alternó con las salidas sorprendidas de los defensores imperiales –las temibles «encamisadas» que tanto prestigio dieron a los tercios–. Las crónicas escritas subrayan como, en medio del peligro, brillaron especialmente la omnipresencia y valentía de Carlos V; según Ávila y Zúñiga

Su majestad había dado vuelta por todo el campo y visto la orden que el duque de Alba había puesto en él; y después, así como estaba a caballo y armado, se volvió a poner delante de su escuadrón, y de allí algunas veces

86 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

iba a los escuadrones de los alemanes y los rodeaba, y otras veces tornaba a los españoles, y otras a los de los italianos, dándolos los enemigos en los uno y en los otros muchos golpes de artillería, los cuales tenían en muy poco los nuestros, viendo a su majestad entre ellos; por donde se conoce claramente cuánto importa en estas cosas la presencia de un príncipe o capitán general, especialmente teniendo buena opinión entre sus soldados⁸⁷.

Así, el monarca Habsburgo convivió con sus hombres en las barricadas, compartiendo las mismas penalidades que el último de los lansquenetes a su servicio:

Su majestad oyó misa aquel día en las trincheras junto a un caballero que estaba enfrente dellas contra los enemigos, y allí comió entre los soldados de Lombardía y Nápoles, cuyo cuartel era aquel. Los enemigos tiraban continuamente, mas hacían muy poco daño, porque todos los soldados estaban a los reparos, y aunque algunas veces había piezas que los pasaban, eran pocas. Adonde el emperador estaba murió uno, porque un tiro le llevó una alabarda de las manos el que la tenía, y aquella alabarda mató a otro que estaba cabe él. Aquel día una pieza de artillería pasó la tienda de su majestad y la sala y cámara donde él dormía, que dentro de la misma tienda estaba hecha de madera⁸⁸.

El arrojamiento de Carlos V sorprendió a muchas de las personalidades allí presentes, como el conde Stroppiana –embajador de Saboya–, quien escribía como

También era un disfrute ver a su Majestad, completamente armado y con su casco puesto desplazándose por el campamento, visitando cada unidad y supervisando las trincheras, la artillería y los lugares donde el enemigo podía organizar un ataque, como si no supiera que se trataba de un simulacro [...] el emperador mostró un espíritu valeroso. Más de veintisiete balas cayeron a los pies de su caballo o le pasaron cerca de la cabeza antes de caer: un poco más y le hubieran dado [...] sin la protección expresa y todopoderosa que Dios otorga en ciertas ocasiones, creo que el emperador no seguiría vivo⁸⁹.

En el campo enemigo, mientras tanto, iba cundiendo el desánimo, dada la evidente ineficacia de su sistemático bombardeo; Ávila y Zúñiga explica el estoicismo con que los soldados de Carlos V resistían en sus posiciones: «y con toda esta furia y este nunca cesar [del fuego artillero], no hubo escuadrón que se moviese, y no solamente el escuadrón, más ningún soldado se meneó de su lugar, y volvió

87 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

88 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

89 Parker, *Carlos V*, 396.

la cabeza a mirar si había otro más seguro que el que él tenía»⁹⁰. El mando de la coalición estaba, además, dividido: mientras el Landgrave de Hesse y Schertlin von Burtenbach apostaban por un asalto masivo, el Elector de Sajonia insistía en seguir con el castigo artillero. La inutilidad de sus esfuerzos quedó claro cuando, el día 2 de septiembre, los protestantes reubicaron sus bocas de fuego hacia los flancos, buscando mayores efectos; la respuesta de los defensores iba a ser muy contundente, lanzando un vigoroso ataque sorpresa que inutilizó a un buen número de cañones enemigos. Finalmente, y dada la situación, el día 4 los desmoralizados contingentes de la Liga de Smalkalda se retiraban en dirección a Neoburgo y Donauwörth⁹¹.

Indiscutiblemente este «bombardeo» de Ingolstadt fue la acción bélica más destacada de la campaña de 1546; de hecho, durante todo el conflicto con la Liga de Smalkalda Carlos V no volvería estar en una situación tan apurada. En sus memorias el mismo Schertlin von Burtenbach insistía en la ocasión perdida por la coalición rebelde:

*El Señor nos dio una maravillosa oportunidad en Ingolstadt, si hubiéramos sabido aprovecharla, como tantas veces le dije al elector y al Consejo de guerra. Si hubiera dependido de mí, habría ordenado el asalto pero les asustaban las murallas y terraplenes*⁹².

No debe extrañarnos, pues, que entre todos los momentos de la primera fase del conflicto fuera éste el más representado. En este sentido la imagen que mayor difusión e influencia tuvo, sin duda alguna, fue la xilografía anónima incluida en el *Comentario de la Guerra de Alemania* de Luís de Ávila y Zúñiga que, como ya hemos referido, se convirtió en la crónica casi-oficial de la campaña. Entre sus ilustraciones –que veremos más adelante– destaca una amplia recreación, en formato desplegable, del cerco de Ingolstadt (Anónimo: *Asedio de Ingolstadt*, 1550, xilografía, en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la Guerra de Alemania*; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. R/25951)⁹³.

90 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

91 Díaz, *Mühlberg 1547*, 18-26; Alberto Daniel Esteban, «La campaña de 1546», *Desperta Ferro Historia Moderna. Carlos V y la Liga de Smalkalda*, n. 14 (2015): 30-37; Fernández, *Carlos V. El César*, 683-688.

92 Parker, *Carlos V*, 97.

93 Carmen García-Frias, ed., *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008), 274-275; Páez, *Los Austrias. Grabados*, 103-104.



Fig.4.21. Anónimo: *Asedio de Ingolstadt*, 1550, xilografía, en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la Guerra de Alemania*; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. R/25951.

La imagen se articula como una grandiosa escena a vista de pájaro, que recrea la apariencia de la villa y las posiciones imperiales; hacia ellas avanza el formidable ejército de la Liga de Smalkalda, irrumpiendo desde la derecha. En el extremo superior izquierdo se recorta la ciudad –identificable gracias a la inscripción *INGOLSTADIVM*–, rodeada por murallas, sobre las cuales descollan las torres de la iglesia de San Mauricio o el castillo. En la gran llanura abierta más allá de sus muros se extiende el campamento de Carlos V, con sus hombres perfectamente formados en cuadros preparados para el combate –y que podemos reconocer mediante su mención como *CAESARIANI*–. Los distintos contingentes se encuentran parapetados tras las improvisadas barricadas alzadas con celeridad, siendo reconocibles incluso los ya citados carros del bagaje y pontones. La imagen visual coincide en gran medida con la literaria, donde Ávila y Zúñiga describió la distribución de los defensores católicos en los siguientes términos:

Nuestro campo se ordenó para combatir conforme a los cuarteles de como estaban alojados. Los españoles estaban a la frente de los enemigos, y tenían el pantano en la mano izquierda; luego cabe ellos a la mano derecha, estaban los alemanes del regimiento de Jorge con una manga de arcabuceros españoles, y luego dando vuelta hacia la derecha, la más de la infantería italiana, porque alguna parte della estaba en el fuerte que se había hecho dentro del pantano. Luego tras ellos, siempre siguiendo la mano derecha, estaban los alemanes del regimiento de Madrucho; desde ellos hasta la villa estaba abierto; y así, parte de aquel espacio se cerró con las barcas de nuestro puente, y lo demás que quedaba por cerrar se ocupó

*con nuestra gente de a caballo, la cual estaba en cuatro escuadrones, porque si los enemigos con su caballería vinieran por aquella banda, estando nuestra caballería puesta en aquel fuerte pudiésemos combatir con ellos*⁹⁴.

La última mañana de agosto Carlos V y sus soldados pudieron contemplar, emergiendo de la bruma, el aterrador espectáculo que representaba el más numeroso ejército luterano. El cronista describe su llegada de la siguiente forma:

*Los enemigos se levantaron de su alojamiento antes que amaneciese, con todo su campo en orden y toda su artillería; la cual ellos podían traer muy a su voluntad, por toda aquella campaña muy abierta y desembarazada; y así, cuando amaneció, habían ya pasado el río que tengo dicho, y caminaron derechos la vuelta de nuestro campo [...] Ya el día era claro, y la niebla que había comenzado a deshacerse; y así, se podía mejor considerar la orden que los enemigos tenían; la cual, cuando yo pude comprender, era esta. Venían en forma de luna nueva, porque la campaña, espaciosísima, a todo daba lugar: a su mano traían el pantano que estaba a la nuestra izquierda, el cual era hacia el Danubio, y por esta parte venía un escuadrón de gente de a caballo grosísimo, acompañado de ocho o diez piezas de artillería. A mano izquierda de aquel, un poco apartado, venía otro escuadrón de caballos, también muy grueso, acompañado de otras veinte piezas, y así toda su caballería repartida en escuadrones y acompañada de su artillería, la cual se mostraba extendida por la campaña como los caballos, y no caminaba en hileras, sino a la par, porque juntamente pudiesen tirar las piezas que quisiesen, y desta manera sacaron todas sus piezas y toda su caballería. Su infantería venía en escuadrones detrás de sus caballos. Véase muy bien la infantería por los espacios que había entre los escuadrones de las gentes de armas. Desta manera venía el Langrave a cumplir la palabra que había dado a las villas de la Liga*⁹⁵.

Y efectivamente, en la composición podemos ver el abrumador despliegue enemigo –bajo la inscripción *SMALKALDICI*–, que avanza con férrea disciplina por la amplia llanura. El avance de sus destacamentos compone una gigantesca media luna, dispuesta a aplastar al menguado ejército de Carlos V. En la tierra de nadie intermedia podemos apreciar el inicio del intenso cañoneo que iba a definir la batalla; mientras, el fondo lo cierran los meandros del Danubio y un alto horizonte, iluminado por el fuego de las granjas y aldeas incendiadas.

Ya hemos dicho que esta xilografía contó con gran difusión, sirviendo de base para otras composiciones de gran calidad como uno de los tapices comisionados

94 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

95 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

años más tarde por el Duque de Alba, sobre los que volveremos⁹⁶; e igualmente fue reproducida de forma prácticamente literal en un libro del político e historiador alemán Friedrich Hortleder, en 1645. Esta segunda calcografía, no obstante, cuenta con mayor detallismo anecdótico según el gusto barroco, así como con una amplia leyenda explicativa que, mediante un código de letras, permite identificar a las principales figuras, regimientos y accidentes topográficos (Anónimo: *Orden de los campamentos imperial y protestante junto a Ingolstadt*, 1645, calcografía, en Friedrich Hortleder: *Der römischen Keyser und Königlichen Maiestaten*; Halle, Martin Luther Universität Halle-Wittenberg)⁹⁷.



4.22. Anónimo: *Orden de los campamentos imperial y protestante junto a Ingolstadt*, 1645, calcografía, en Friedrich Hortleder: *Der römischen Keyser und Königlichen Maiestaten*; Halle, Martin Luther Universität Halle-Wittenberg.

El cerco de la urbe danubiana también lo representaría Hans Mielich, aprovechando el formato de la estampa. Creador polifacético, este artista bávaro trabajó como retratista, decorador y miniaturista al servicio de los Wittelsbach; en esta obra en concreto logró crear de forma indiscutible una de las mejores y más originales vistas bélicas del Renacimiento (Hans Mielich: *El campamento imperial frente Ingolstadt desde dentro de la ciudad*, 1549, xilografía; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg)⁹⁸.

96 Redín, «Los tapices», 64-66.

97 Redín, «Los tapices», 64-65 y 73.

98 Pollak, *Cities at War*, 118.

Siguiendo el modelo circular planteado en 1529 por Hans Sebald Beham y Niklas Medelmann para recrear el asedio de Viena, aquí Mielich también concibe la imagen tomada desde las alturas del centro de la ciudad; pero el resultado es mucho más creíble: el artista se autorretrata de espaldas, a pequeño tamaño, sobre la privilegiada atalaya que propicia la plataforma de una de las torres de la población.

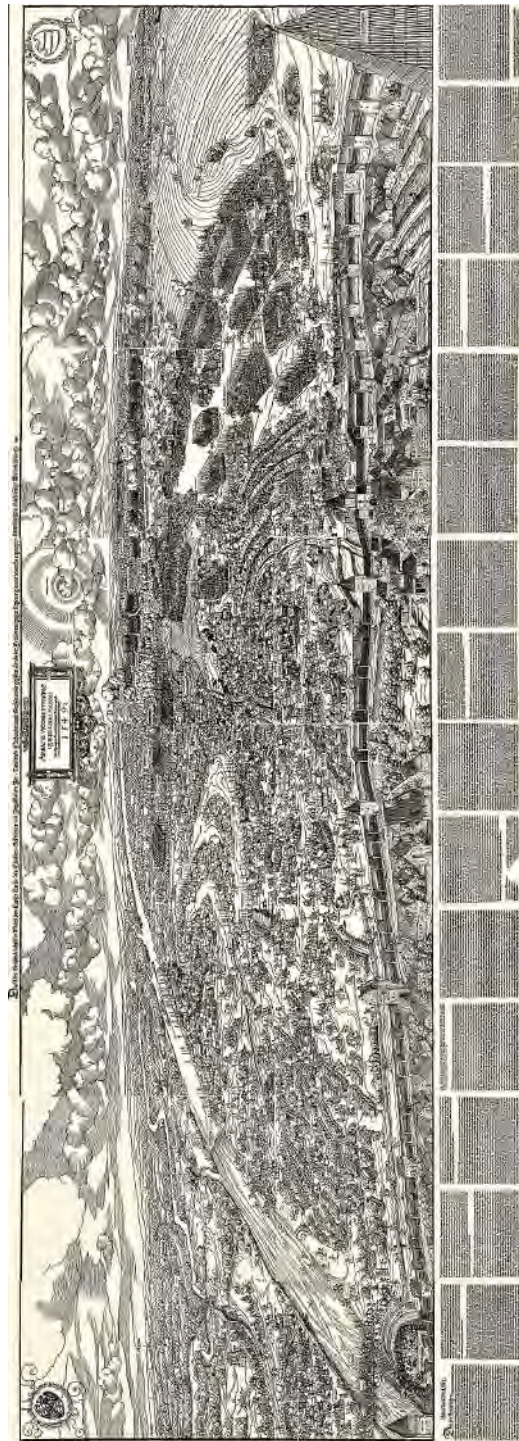


Fig.4.23. Hans Mielich: *El campamento imperial frente Ingolstadt desde dentro de la ciudad*, 1549, xilografía; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg.

Ante él se despliega una vista espectacular, organizada en diversas secuencias semicirculares. En primer lugar y a sus pies aparecen los techos de las casas y los lienzos de las murallas que protegen a Ingolstadt. Más allá –y de acuerdo con el resto de testimonios escritos y visuales– se abre la inmensa llanura fluvial generada por el Danubio. Frente a las murallas, representado con un verismo minucioso casi hipnótico, el espectador-artista puede contemplar el vasto campo imperial, con las tiendas de campaña, carruajes y el progreso de los contingentes armados. La línea exterior está protegida por los distintos cuerpos del ejército que, con férrea disciplina, forman componiendo impenetrables cuadros. Estos combatientes se parapetan tras muretes y gaviones, que Mielich ha recreado con gran fidelidad siguiendo a las crónicas; así, por ejemplo, podemos ver los puentes portátiles sobre carros ubicados cubriendo el flanco derecho, dispuestos con gran celeridad ante la cercanía del enemigo. Tras estas débiles defensas se disponen a resistir la brutal embestida de las tropas al servicio de La liga de Smalkalda; esta amenazadora presencia se recorta cerrando el horizonte, con sus legiones castigando implacablemente con fuego artillero las posiciones habsbúrgicas. La escena se complementa, en la parte izquierda, con la imagen del Danubio y el paisaje natural, dilatándose hacia el infinito. Además, como respondiendo a la tormenta que se avecina en la tierra, el artista imagina un cielo tormentoso, donde el Sol parece luchar con las arremolinadas nubes. Esta representación celeste, al igual que el formato semicircular del horizonte, otorgan a la composición un carácter cósmico; recuerda conceptualmente a las obras de la escuela del Danubio y de Albrecht Altdorfer –de quien Mielich fue discípulo– como la ya estudiada *Batalla de Alejandro en Iso*.

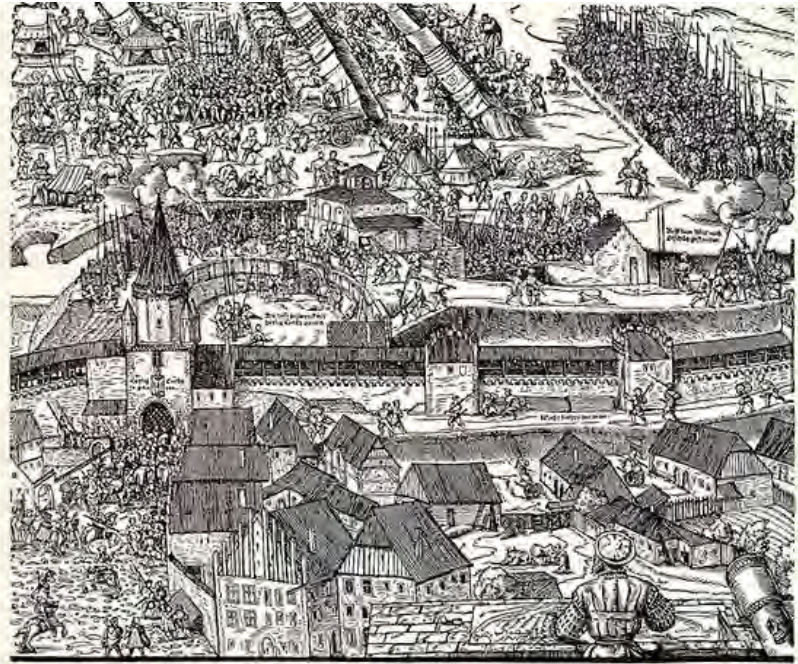


Fig.4.24. Hans Mielich: *El campamento imperial frente Ingolstadt desde dentro de la ciudad*, 1549, xilografía; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg (detalle).

A estas composiciones cabría sumar aún el fresco con el que un desconocido pintor recreó este importante momento sobre los muros del palacio de los Cruzat, señores de Oriz, en Navarra. En las seis grisallas –sobre las que volveremos más adelante– el artista construyó un relato visual de la *Guerra de Alemania*, iniciándolo precisamente con dos composiciones en las que refleja, en primer lugar, los preparativos defensivos organizados por Carlos V y el Duque de Alba y la llegada del ejército protestante; y, en la segunda escena, los combates y escaramuzas entre las dos huestes⁹⁹.

El fracaso de la Liga de Smalkalda ante Ingolstadt representó un punto de inflexión en el devenir de la guerra; a partir de este momento la iniciativa estratégica iba a correr a cargo de Carlos V, quien no solamente había logrado superar el momento más delicado del conflicto, sino que ahora iba a poder contar con un ejército equivalente en número, con tropas más veteranas y mejor dirección. El 16 de septiembre llegaban a la ciudad bávara los anhelados refuerzos provenientes de Flandes y el norte de Alemania, bajo las órdenes de Maximiliano de Egmond, conde de Buren. Junto a él desfilaron ante el Emperador diez mil infantes alemanes, dos mil jinetes flamencos y doce piezas de artillería, además de tres mil hombres de armas y herreruelos o *reiters* –un nuevo tipo de caballería germana dotada de armas de fuego y protección ligera, generalmente pavonada en negro– comandados por Maximiliano II y Alberto I de Prusia.

De esta forma, el ejército imperial contaba con unos cuarenta y dos mil infantes, catorce mil jinetes y cerca de sesenta cañones; para Carlos V había llegado, pues, el momento de la verdad, marchando al frente de sus hombres hacia la base enemiga en Donauwörth para buscar una batalla decisiva. Así, y tras caer Rain, el 19 de septiembre la importante ciudad de Neoburgo se rendía ante el soberano Habsburgo, tal y como describe Núñez de Alva prestando atención a su patrimonio artístico:

Luego passamos todos desta parte y començamos a caminar derechos a Nauburg. Mas siendo los de la ciudad de nuestra yda avisados, conociendo nuestra determinación antes que allá llegásemos acordaron rendirse. El Emperador mandó que quitassen las armas a los que dentro estaban de guarnición, y los dexasen salir libres, y entro a ver una casa que el Duque Oto Henrique tenia dentro, la mejor y más bella que creo que ay en toda Alemaña; dentro de la qual avian muy vistosa tapicería y rica guarda ropa. Su Magestad hizo al Duque Dalva merced della y el duque la repartió a los maestros de campo y a otras personas de cargo¹⁰⁰.

Este burgo era dominio del Duque del Palatinado-Neoburgo, destacada figura de la coalición protestante tras imponer en 1542 el luteranismo en sus feudos.

99 Sánchez, *Las pinturas de Oriz*, 34-37.

100 Núñez, *Diálogos*, 85.

La toma de tan destacada villa fue motivo de representaciones plásticas, pudiendo destacar en primer lugar una impresión de la mano de Tommaso Barlacchi (*Diseño del país donde se encontraron los ejércitos de Carlos V y del Landgrave de Hesse con la descripción de la villa de Neoburgo*, c.1546, grabado; Royal Collection, Londres, inv. RCIN 721014). La composición se define a partir de una alta perspectiva oblicua, permitiéndonos reconocer el área que se extiende entre Ulm –en el oeste– e Ingolstadt –en el este–; desde allí avanzan las columnas imperiales, con destino a la rebelde Neoburgo –reconocible, con sus murallas, en el centro de la escena–. Los primeros contingentes ya han alcanzado los arrabales de la ciudad, alzando su campamento –CANPO CESAREO–; mientras tanto, las fuerzas enemigas esperan los siguientes movimientos de Carlos V desde la seguridad que les ofrece la otra orilla del Lech.



Fig.4.25. Tommaso Barlacchi: *Diseño del país donde se encontraron los ejércitos de Carlos V y del Landgrave de Hesse con la descripción de la villa de Neoburgo*, c.1546, grabado; Royal Collection, Londres, inv. RCIN 721014.

Igualmente, un desconocido artista recreo con su pincel las posiciones de Carlos V ante la ciudad, en una vista de amplio campo visual. Rodeando sus muros se recrean las tiendas, cañones, caballerizas y carruajes del ejército, así como lansquenets armados, mujeres y jinetes. En segundo plano aparece Neoburgo, protegida por un doble cinturón de murallas. Con atención topográfica dentro de su trama urbana podemos reconocer hitos arquitectónicos individualizados como el castillo, las principales iglesias –*Frauenkirche* y la antigua *Hofkirche*, así como San Pedro con su destacado campanario gótico–. La pintura original desapareció en 1819, conociéndose

hoy por una copia en acuarela y menor formato (Anónimo: *El ejército de Carlos V ante Neoburgo*, 1800-1819, acuarela y tinta sobre papel montado en cartón; Academia de la Historia, Neoburgo, inv. G205)¹⁰¹.



Fig.4.26. Anónimo: *El ejército de Carlos V ante Neoburgo*, 1800-1819, acuarela y tinta sobre papel montado en cartón, copia de una pintura del siglo XVI, hoy perdida; Academia de la Historia, Neoburgo, inv. G205.

Tras cruzar el Danubio finalmente las huestes carolinas llegaron a Marxheim, ubicada a unos escasos diez kilómetros de la bien fortificada base que los protestantes habían fijado –como hemos visto– en Donauwörth. Dado lo inexpugnable de esta posición, el mando cesáreo decidió desbloquear la situación dirigiéndose hacia el norte para conquistar la estratégica plaza de Nördlingen. Tras el «bombardeo» de Ingolstadt éste fue el momento en que, durante la primera fase de la guerra, más cerca estuvo de producirse el choque definitivo: entre los días 2 y 3 de octubre los imperiales sentaron su campo en Alerheim y, muy poco después, –en gran parte debido a una intensa neblina– los contingentes de la Liga acampaban en la confluencia del río Eger con el Wörnitz; según Díaz Gavier, la distancia era tan corta que podían oírse los redobles de tambor de una posición a otra¹⁰². Al día siguiente, no obstante, un espeso mar de bruma cubría la zona sin levantarse hasta mediodía; cuando finalmente despejó, Carlos V y sus generales pudieron contemplar la interminable columna del ejército rival –de unos doce kilómetros de extensión– que se alejaba en dirección a Nördlingen. Tanto el Emperador como el Conde de Buren se mostraron dispuestos a lanzar un ataque masivo, pero finalmente el Gran Duque de Alba los pudo contener, convenciéndoles de que el necesario cruce del Eger iba a dificultar considerablemente el avance. Así, y mientras Felipe de Hesse conseguía reorganizar a sus hombres para defender la otra orilla, finalmente se optó por frenar la tan deseada carga...

Ante la evidencia de que el enemigo se había escurrido entre sus manos Carlos V decidió variar su estrategia, optando por ocupar el área danubiana. Así,

101 Bäumlér, Brockhoff y Henker, *Von Kaisers Gnaden*, 340.

102 Díaz, *Mühlberg 1547*, 26-28.

la noche del 8 al 9 de octubre las tropas pontificias de Octavio Farnese entraban finalmente en Donauwörth, llave para la inmediata caída de otras plazas como Höchstädt, Dilingen, Lauingen y Gundelfingen.



Fig.4.27. Mathias Gerung: *Asedio de Lauingen por Carlos V en 1546, 1551*, óleo sobre tabla; Lauingen, Heimathaus, inv. 482.

La ocupación de la población suaba de Lauingen también fue recreada visualmente siguiendo el modelo de representación más común en esta primera fase de la guerra: una amplia vista urbana con referencia a la presencia de las huestes imperiales. En este caso, el campamento de Carlos V cuenta con destacado protagonismo; en primer plano aparecen grupos de soldados componiendo escenas anecdóticas –tan frecuentes en las estampas de lansquenets de la época–: se les puede ver mientras comen alrededor de una mesa, en pleno descanso, llenando jarras de vino, montados a caballo...Las tiendas blancas se decoran con insignias como el águila sobre fondo dorado o las armas de Austria. El aposento cesáreo puede reconocerse fácilmente por su rueda exterior, forma cuadrada y la presencia del escudo de Carlos V con las columnas del Plus Ultra. Allí el burgomaestre y el concejo de la ciudad rinden pleitesía al soberano Habsburgo, que según los relatos ofrecieron humillados, descubiertos y con sogas al cuello. Tras la principal tienda, y bajo la cartela explicativa, se reconoce la iglesia de Saint Ulrich en la zona extramuros de Weihegäu; tras ella se extiende un amplio paisaje de suaves lomas, construcciones aisladas y bosquecillos. Junto a estos elementos paisajísticos descolla por su tamaño la villa de Lauingen, que se adivina ya en la lejanía (Mathias Gerung: *Asedio de Lauingen por Carlos V en 1546, 1551*, óleo sobre tabla; Lauingen, Heimathaus, inv. 482)¹⁰³.

103 Bäumler, Brockhoff y Henker, *Von Kaisers Gnaden*, 339-340.

Desde estas bases las correrías de la caballería imperial alcanzaron, incluso, las cercanías de las importantes villas rebeldes de Ulm y Augsburgo. Desmoralizadas ante las ocasiones perdidas, con el mando enfrentado y con crecientes carencias, las fuerzas protestantes se retiraron hacia Ulm, acampando en Giengen. La noche del 28 al 29 de octubre Carlos V permitió lanzar una gran «encamisada» sobre las posiciones protestantes, finalmente abortada; de esta forma, tras días de escaramuzas y ante la carencia de resultados más concretos, el Emperador ordenó retirarse por el valle del Brenz hacia la seguridad de Lauingen.

En paralelo, y buscando un movimiento capaz de desatascar la situación, Mauricio de Sajonia y Fernando I abrían un nuevo frente en tierra sajona al tomar sin apenas oposición Adorf, Oelsnitz, Schöneck, Zwickau, Kurlande y Plauen. Cada vez más, la situación se tornaba insostenible para el Elector: el 14 de noviembre un emisario de Felipe de Hesse llegaba ante Carlos V para intentar abrir infructuosas negociaciones de paz; dos días después, Juan Federico de Sajonia se veía obligado a marchar en defensa de sus territorios patrimoniales, de los que apenas retenía Coburgo, Eisenach, Gotha y Wittenberg. Finalmente la alianza luterana asumía la evidencia de la necesaria retirada, replegando sus diezmadas columnas hacia Heidenheim, bajo la nieve y la persecución de la caballería católica; una vez allí, las milicias urbanas se disolvieron para hibernar en sus ciudades de Ulm y Augsburgo; el Landgrave de Hesse y otros señores se refugiaban en Rotemburgo, para huir de nuevo ante el imparable avance imperial¹⁰⁴.

De esta forma, todas las ciudades protestantes del sur de Alemania quedaban a merced de Carlos V; la mejor descripción de la situación nos la ofrece Ávila y Zúñiga, quien explica como al detenerse el Landgrave de Hesse en Frankfurt «los gobernadores de la villa le fueron a hablar como a vecino y capitán general de la liga, y le demandaron consejo y parecer, que debrían hacer en tiempo que tanta necesidad tenían de sabello, y les respondió diciéndoles: “Lo que me parece es que cada raposo guarde su cola”»¹⁰⁵. No debe extrañarnos, pues, que paulatinamente cada uno de estos prósperos burgos fueran humillándose ante su legítimo gobernante, el César Habsburgo, quien había sentado su campo en Rotemburgo dada la crudeza del invierno. Tal y como afirma Ávila y Zúñiga, «así que, antes que su majestad allí partiese, todas las ciudades y villas imperiales hasta el Rin, y Suevia, y hasta Sajonia, vinieron a rendirse»¹⁰⁶. Una tras otra se rindieron Nördlingen, Dilkensbühl, Ulm y Frankfurt, la cual abriría sus puertas al Conde de Buren; Augsburgo y Estrasburgo lo iban a hacer en enero de 1547.

104 Díaz, *Mühlberg 1547*, 29-31; Fernández, *Carlos V. El César*, 687-688, Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 322-325.

105 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

106 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

Al mismo tiempo, Carlos V fue recibiendo pleitesía de los anteriormente orgullosos príncipes protestantes rebeldes, arrodillándose a sus pies el conde Federico del Palatinado y el duque Ulrico de Württemberg; por su parte, el arzobispo herético Herman de Wied era expulsado de su diócesis de Colonia, que volvía al redil católico¹⁰⁷. Así pues, y tras unos difíciles inicios, la campaña de 1546 se resolvía de forma claramente favorable para los intereses de Carlos V, en gran medida gracias a la hábil dirección de su principal general: el Gran Duque de Alba. El siguiente objetivo iba a ser dar el jaque mate final al principal líder protestante, Juan Federico de Sajonia, atacando el corazón de sus dominios.

4.2.3. VENI, VIDI, CHRISTUS VINCIT: LA BATALLA DE MÜHLBERG (1547)

Las noticias que llegaban desde Sajonia, no obstante, eran ciertamente preocupantes; como hemos visto, y aprovechando la presencia del Elector en el Danubio, sus dominios habían sido ocupados en un sagaz golpe de mano por su primo Mauricio con el apoyo de Fernando I de Austria. Tras regresar a marchas forzadas, Juan Federico fue capaz de reconducir la situación: rápidamente reconquistó toda Turingia –a excepción de Leipzig, sometida a asedio– y, además, conseguía infiltrarse en la zona bohemia, tomando su comandante Wilhelm von Thumshirm las ricas minas de plata de Erzgebirge. Resultaba necesario el envío de refuerzos imperiales, de forma que el 25 de febrero de 1547 el margrave Alberto Alcibíades de Brandemburgo-Kulmbach partía al frente de ocho mil guerreros con la intención de tomar Rochlitz. La habilidad militar del príncipe Wettin–quien se lanzó sobre dicha villa entre nevadas y ventiscas–, así como el engaño, propiciaron finalmente la derrota por sorpresa del Margrave, quien fue tomado prisionero. Ávila y Zúñiga lo cuenta de forma muy explícita:

Era esta villa de Roqueliz, donde el marqués Alberto tenía su frontera, de una señora viuda hermana del Lantgrave, la cual entretenía al marqués Alberto con danzas y banquetes, que son fiestas acostumbradas en Alemania, y mostrábale tanta amistad, que le hacía estar más descuidado de lo que un capitán conviene estar en la marca; y por otra parte avisaba al duque de Sajonia el cual estaba en Garte, tres leguas pequeñas, con muy buena gente de caballo y treinta y seis banderas de infantería, y usando de buena diligencia amaneció otro día sobre el marqués Alberto; el cual por la que a él le pareció, acordó de combatir en la campaña; finalmente fue roto, y él preso¹⁰⁸.

De esta forma, Carlos V veía como sus tropas eran derrotadas y sus generales ridiculizados: era necesario, pues, que interviniera personalmente. El número de

¹⁰⁷ Fernández, *Carlos V. El César*, 689-691; Parker, *Carlos V*, 398-399.

¹⁰⁸ Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

combatientes con que podía contar resultaba ahora sensiblemente inferior al que dirigió a finales de la campaña del año anterior, ya que los contingentes del Conde de Buren estaban de regreso a Flandes, y el papa Pablo III había retirado su apoyo militar. En total, el mermado ejército habsbúrgico alcanzaba cerca de veinte mil infantes –fundamentalmente coronelías alemanas y los tercios españoles de Álvaro de Sande, Arce y Alonso Vivas–, dos mil combatientes montados y varias piezas de artillería. Así pues, el 12 de marzo el líder de los Habsburgo escribía desde Nördlingen una misiva a Mauricio de Sajonia, informándole de su inminente partida; a pesar del terrible ataque de gota que le martirizaba en aquellas fechas, Carlos V alcanzaba Nüremberg unos días después, y «El Emperador fue recibido en aquella ciudad con mucha demostración de placer de todos los della, y fue a alojar al castillo, que es su acostumbrado alojamiento. Allí estuvo cinco a seis días entendiendo en recoger el campo, y en su salud, porque aun sus indisposiciones no eran acabadas»¹⁰⁹.

Finalmente el 5 de abril, y en medio de las noticias de la caída de Meissen en manos del Elector, las distintas columnas del ejército cesáreo convergían en Eger –la actual Cheb, en Bohemia–, donde Carlos V pasaría la Pascua. Allí iban a llegar igualmente nuevas banderas de caballería aportadas por su hermano Fernando –mil setecientos, entre los que destacaban novecientos jinetes ligeros húngaros armados a la oriental, según Ávila y Zúñiga «los mejores caballos del mundo»¹¹⁰; Mauricio de Sajonia –mil caballeros–; y el margrave Juan de Brandemburgo –otros cuatrocientos–. Siguiendo al cronista, «el Emperador se detuvo la Semana Santa y pascua de Resurrección en esta villa; y pasada la fiesta, luego se partió, habiendo enviado al Duque de Alba delante con toda la infantería, y parte de los caballos»¹¹¹.

El objetivo marcado por el mando imperial era claro: la caza inmisericorde del Elector de Sajonia. Carlos V y Alba eran conscientes de que en ese momento las unidades militares con que contaba el príncipe Wettin eran considerablemente menores –unos diez mil infantes, complementados con dos o tres mil caballos–; también sabían que había iniciado una intensa recluta de hombres, llamando a todos sus vasallos y fieles al credo reformado para que empuñaran las armas. Era necesario, pues, una acción rápida y contundente mediante una batalla resolutiva¹¹².

De acuerdo con el plan establecido, el 11 de abril Mauricio de Sajonia y el general español iniciaban su penetración hacia el norte, seguidos dos días después por el Emperador. Paulatinamente ocupaban Glauchau y Gnadstein, alcanzando Lommatzsch el 23 del mismo mes. Dada la situación el Elector decidió abandonar Meissen –las tropas católicas apenas distaban doce kilómetros de sus posiciones– para

109 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

110 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

111 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

112 Julio Albi, «La batalla de Mühlberg», *Desperta Ferro Historia Moderna. Carlos V y la Liga de Smalkalda*, n. 14 (2015): 44-45; Díaz, *Mühlberg 1547*, 47-49; Fernández, *Carlos V. El César*, 692-694.

retirarse Elba abajo; previamente destruyó el único puente en la zona –ubicado en la citada villa de Meissen– confiando en que el crecido caudal del río retrasaría lo suficiente a Carlos V permitiéndole alcanzar la seguridad de Torgau o Wittenberg. Así pues, hacia el mediodía del sábado 23 las columnas luteranas alcanzaban la pequeña población de Mühlberg, estableciendo un campamento donde poder descansar una jornada. Confiaban para ello en la seguridad de su posición en el margen derecho del Elba –los contingentes católicos aún permanecían en el izquierdo, sin opciones de vadeo claras–, más alto que la ribera opuesta y protegido, además, por un dique paralelo al río capaz de servir como parapeto si finalmente era necesario defenderse.

Con las primeras horas del nebuloso 24 de abril irrumpía en la orilla la vanguardia imperial, encabezada por el Duque de Alba. Según Núñez de Alva las mismas condiciones climáticas advertían del temible día que se avecinaba:

A los veynti quatro de Abril víspera de San Marcos el Sol salió algo oscuro, y tan colorado, que no parecía sino que mostraba la mucha sangre humana que aquel día se avia de derramar, y por tal pronóstico lo tuvieron algunos, que afirman poderse buenamente creer que naturaleza tiene muchas veces cuydado, de poner en las criaturas insensitivas manifestos indicios, de alguna venidera muchedumbre de muertes de hombres, como de sus criaturas más preciosas¹¹³.

En ese momento, no obstante, los estrategas imperiales no estaban para presagios cósmicos. Eran plenamente conscientes de que, si marchaban a Meissen para cruzar el Elba, el Elector de Sajonia se escurriría de sus manos una vez más; sería necesario, por tanto, localizar un paso lo antes posible. Dos campesinos locales ofrecieron informaciones importantes: el primero confirmando la presencia del enemigo cerca de Mühlberg, donde el mismo Juan Federico de Wettin estaba atendiendo el oficio religioso; el otro, advirtiéndole de la existencia de un vado cercano. Resultaba vital actuar lo más rápidamente posible, de forma que el Duque de Alba envió tropas a dos puntos distintos: mientras trescientos jinetes ligeros húngaros cabalgaban por el margen del río hacia Torgau, buscando confundir al enemigo, otro grupo de arcabuceros y unos cinco o seis cañones se acercaba hasta la baja y descubierta orilla, allí pudieron contemplar a los soldados protestantes, parapetados para proteger su flotante puente de pontones.

Y la estratagema del Gran Duque surtió efecto; avisado Juan Federico de la irrupción de caballería imperial en las cercanías de Torgau –donde podían tomar el puente cortándoles el paso–, finalmente decidió levantar el campo para dirigirse río abajo hacia dicha población. Buscando ganar tiempo mandó, además, la destrucción del puente flotante y que una potente manga de arcabuceros quedase a cubierto en

113 Núñez, *Diálogos*, 94.

la orilla, buscando frenar el vadeo por parte de los soldados de Carlos V. Mientras tanto en la ribera estallaban las hostilidades: los ochocientos arcabuceros españoles –reforzados muy pronto por otros mil–, abrieron fuego desde la protección que les ofrecían las pequeñas zonas boscosas salpicadas en la zona. Algunos de ellos, incluso, entraron dentro del agua llegándoles el agua al pecho. Los diferentes relatos de la batalla describen este momento de arrojo, desde Ávila y Zúñiga a Núñez de Alva, quien narra como el soberano Habsburgo

Mando que cargasen juntas las cinco piezas de artillería, y que los arcabuceros hiziessen todos otro tanto, para que dada la señal arremetiesen todos a una el río. Nuestros arcabuzeros, llevando por caudillos al Emperador y al Rey Don Fernando y al Duque de Alva delante, arremetieron con tanto animo, y hizieron tan gran salva juntamente con nuestra artillería en los enemigos que no solo quedaron por señores de nuestra ribera, mas aun casi forçaron a los enemigos a desamparar la suya, dexando en el suelo muchos muertos y mal heridos [...] Assi que en lugar de retirarse con el miedo atrás, se metían por el rio tan adelante a tirar a sus enemigos, hasta que dándoles el agua a los pechos, les hazia fuerça que se detuviesen¹¹⁴.

Estos hechos también fueron recogidos por la pluma de Bernabé de Busto, presente en la jornada como capellán y cronista oficial. Su texto, titulado *La Empresa o Conquista Guermanica*, no fue impreso pero circuló en forma manuscrita –dos versiones se conservan, por ejemplo, en la biblioteca de El Escorial–, y sirvió de base para publicaciones posteriores¹¹⁵. En su descripción narra igualmente como los infantes españoles «se metieron tan dentro del río que a muchos le dava el agua a los pechos»¹¹⁶. Los soldados sajones, desbordados por el fuego imperial, empezaron a abandonar la seguridad del murete tras el que se protegían, momento aprovechado por los hombres de Carlos V para lanzar un ataque feroz, capaz de desarbolarlos completamente. Conscientes de la necesidad de tomar el puente flotante, unos diez hombres se lanzaron a la rápida corriente con el cuchillo entre los dientes, para capturar finalmente las barcasas en llamas. Núñez de Alva lo explica de forma muy vivida:

Muy cerca estaban las barcas de la otra ribera, donde los enemigos aún parecían, y sin saber la gente que estava dentro a la defensa dellas, se desnudo muy presto un soldado, y se metió por el río nadando para acometerlas con sólo su ánimo, y siguiéndolo otros dos y a los dos siete, tirándoles los enemigos de arcabuzaços desde la otra parte del río, llegaron a los dos tercios del puente, donde hallaron vencidos de su

114 Núñez, *Diálogos*, 96.

115 Bernabé de Busto, *La Empresa o Conquista Guermanica, Chronica Nova*, n.6 (1971): 79-94.

116 Busto, *La Empresa*, 84.

propio temor algunos Tudescos escondidos debaxo de las tablas. Los unos estaban desnudos, y solamente hazian la guerra con la buena fortuna del Emperador, y los otros con todas sus armas tenían tan quebrantados los coraçones con las ajenas heridas y vistas muertes, y ver que avia ya comenzado a retirarse el duque su señor, que sin resistencia alguna los desnudos traxeron presos a los armados juntamente con las barcas, de que avia más necesidad¹¹⁷.



Fig.4.28. Enea Vico (diseño) y Domenico Zenoi (edición): *La batalla de Mühlberg*, 1566, estampa calcográfica; British Museum, Londres, inv. 1872, 0712.565.

De esta forma, y capturadas las barcas, se procedió al montaje del puente para cruzar la corriente del Elba. Mientras tanto, y en plena carrera conrareloj, la caballería carolina se concentraba en el vado que les había descubierto un paisano de Mühlberg, Barthel Strauchmann, furioso con los protestantes por haberle robado sus dos jacos. Dicho paso se encontraba tres kilómetros aguas arriba de Mühlberg, entre las pequeñas poblaciones de Aussig y Borchsütz. Pero las furibundas aguas del deshielo dificultaban considerablemente el vadeo, obligando incluso a los caballos a nadar unos metros. Finalmente los arcabuceros españoles montaron a las grupas de los rocines, buscando limpiar la otra orilla de los previsibles defensores enemigos para posibilitar la carga de la caballería en busca de los protestantes huidos. Según Bernabé de Busto

117 Núñez, *Diálogos*, 97.

Se mandó que a las ancas de los que quedavan pasasen quatrocientos arcabuzeros, lo uno porque si avia alguna gente de pie en la villa no pudiesen perturbar a los cavallos, lo otro porque metidos ellos en un castillejo e otras casas que ende eran si los arbersarios tornasen a cargar tobiesen los nuestros adonde se retirar y quien les hiziese espaldas. Por el consiguiente se proveyó que la puente se començase a echar pues ni avia estorbo ni falta de barcas y todo fue puesto en obra estando la maior parte de la cavalleria del otro cabo y el Emperador para entrar auqnue el duque y otros muchos se lo avian querido disuadir. Llegó a él el Maestre de Campo Alonso Bivas diciendo que si Su Mgestad mandase tanvien la ynfanteria prodria pasar sosteniéndose sobre las picas contra la braveza de las ondas que asi solian muchas veces vadear le Poo en Lonbardia y el se ofrecia hazer de guía. El enperador aprobó su voluntad pero no el consejo por ser más atrevido que seguro y llmando los otros Maestros de Campo les encomendó que hiziesen dar priesa al puente e acabado lo siguiese toda la ynfanteria española porque si batalla avia se queria allar con ellos y lo mismo mandó a los coroneles alemanes y luego santiguándose entró en el río llevando por guía aquel mancebo villano de quien diximos¹¹⁸.

Una vez cruzado el río era vital, pues, iniciar lo antes posible la persecución, de forma que según Núñez de Alva el Emperador «determinó darse toda la priesa possible en seguimiento de los enemigos: porque si aquel día los podía alcanzar esperaba alcanzar justamente la victoria»¹¹⁹. Así, el Duque de Alba entraba en el Elba a la cabeza de doscientos veinte caballeros pesados de Nápoles, cuatrocientos húngaros, seiscientas lanzas alemanas, trescientos arcabuceros a caballo y cuatrocientos caballos ligeros. Tras esta vanguardia cruzaba la embravecida corriente el mismo Carlos V, acompañado por el Rey de Romanos y otro poderoso cuerpo de jinetes integrado por mil hombres de armas y seiscientos herreruelos en dos escuadrones mixtos. Por su parte los arcabuceros de Vivas, tras saltar de las grupas, iniciaron también su marcha –necesariamente más lenta–, al tiempo que el grueso de la infantería esperaba a la construcción del puente provisional¹²⁰.

En paralelo, el ejército sajón avanzaba por el camino que unía Mühlberg con Falkenberg, unos diecisiete kilómetros al norte. Su claro objetivo era alcanzar la seguridad ofrecida por la espesura del bosque de Lochauer –hoy Annaburger Hesse–, que se extendía más allá del referido burgo de Falkenberg. Siguiendo a Bernabé de Busto, «Sería la ora que el vado se acabó de pasar muy cerca de las tres e ya los contrarios yban a mas andar la ynfanteria delante con los ynpedimentos, la cavalleria detrás aziendo espaldas de tal suerte templando el paso que su yda no era

118 Busto, *La empresa*, 84.

119 Núñez, *Diálogos*, 98.

120 Díaz, *Mühlberg 1547*, 50-52; Albi, «La batalla de Mühlberg», 44-46.

dificultosa ni fea»¹²¹. Además, buscando frenar la persecución iniciada por Carlos V, los sajones ubicaron dos piezas de artillería en la retaguardia, manteniendo a los escaramuzadores católicos a una distancia prudencial. De esta forma las columnas ernestinas alcanzaban su objetivo, lideradas por el Elector de Sajonia, quien «aunque por ser muy gordo acomstumbrava andar siempre en un carro, aquel dia andava en un cavallo mediano y doblado, que se hazia siempre traer junto al carro, dando orden de los que se avia de hazer: y con el andavan setenta cavallos que seguían su guion»¹²².

Juan Federico se preparaba, pues, para resistir la embestida bajo la protección de la umbría masa forestal. De esta forma, ordenó a su infantería que se cubriera en el bosque, mientras él mismo se disponía al frente de sus jinetes y un importante cuerpo de arcabuceros para intentar frenar el inminente ataque de la caballería de los Habsburgo, cuya carga desde el Elba hacía temblar el suelo.

El Gran Duque lanzó en primer lugar a sus escuadrones de caballería ligera y magiar, pero serían desarbolados por las balas protestantes, tal como describe Núñez de Alva:

*Los Hungaros con un alarido, que lo metían en el cielo, por una parte, y los cavallos ligeros por otra, movieron muy denodadamente contra los enemigos. Mas presto perdieron los cavallos ligeros su furia, por que la manga de los arcabuzeros que acerto a estar aquella parte les hizo detener. Los Hungaros viéndose solos, no llegaron a cerrar: sino hizieron una punta hazia los enemigos, y desviaronse a un lado. Luego salió a ellos un esquadron de herreruelo; y con sus arcabuzejos hizieron en ellos una gran salva; aunque no mataron muchos*¹²³.

Como respuesta Alba ordenó una segunda oleada de desgaste, integrada por Mauricio de Sajonia y sus herreruelos. Finalmente dispuso la carga definitiva de toda la caballería pesada, reforzada además por la llegada de los jinetes encabezados por el mismo Emperador:

Y poco después el duque Dalva, viendo que ya la ocasión y el tiempo no sufría mas dilación, aviendo mandado que todas las trompetas tocassen batalla, en señal de que todos los esquadrones cerrassen: él se puso delante del de la gente de armas del Reyno, y muy animoso arremetió con él. El Emperador y el rey de Romanos, y los Archiduques de Austria, que muy cerca de la avanguardia llegavan, oyendo lo que tocavan las trompetas, mandaron a las suyas que tocassen lo mismo, y sus vistas caladas y sus

121 Busto, *La Empresa*, 84.

122 Núñez, *Diálogos*, 98.

123 Núñez, *Diálogos*, 100

lanças en las manos arremetieron muy valerosamente con sus esquadrones. Entretanto que esto se hazia, el duque Mauricio con sus herreruelos los ciño el escuadron de los herreruelos enemigos por el lado derecho, que por meterse mucho en los Hungaros, avian dexado vacio. Los enemigos aviendo disparado sus arcabuzes, quisieron retirarse al escuadron de sus celadas, para volver a cargar. Empero los Hungaros, en viéndoles volver las cabeças, apellidando España, España, redoblaron sus gritos, cubiertos con sus tablachines, sus lanças baxas cerraron con ellos; no se les parando hombre delante, que no derrocassen por tierra¹²⁴.

Un torrente de acero y fuego se derramaba de esta forma sobre las líneas sajonas, quebrando toda resistencia posible con la consiguiente desbandada. Así, según Bernabé de Busto

Los piqueros como se vieron rotos procuraron de se rehacer, pero no le dio lugar la cavalleria que se metió por medio hiriendo y matando muchos dellos, de modo que viéndose perdidos no hizieron mas que derribar sus armas en el suelo y ponerse a la merced de los que con ellos topavan dándoles la victoria en las manos sin otra pelea¹²⁵.

Ávila y Zúñiga describe este combate final en términos parecidos, incidiendo además en la actitud heroica de Carlos V:

En esto el Emperador llegó a romper con tanta furia con el escuadron de la infantería, que mudando a los pies la esperança, que hasta entonces avian tenido de salvarse en las manos, los unos dexavan caer las picas, los otros arrojavan las armas, por poder mas ligeramente huyr¹²⁶.

El combate se transformó finalmente en una carnicería, persiguiendo los jinetes imperiales a los enemigos por el bosque y saqueando su abandonado bagaje. Más de dos mil combatientes murieron, cayendo mil más como cautivos. El contingente católico, por su parte, apenas perdió unos treinta hombres... Tras la batalla fueron tomadas igualmente veintiséis banderas del ejército luterano, así como más de veinte cañones. Núñez de Alva explica en su relato la magnitud del desastre rebelde:

En este tiempo los enemigos, que no avian o podido o querido huyr, no hazian ya la guerra mas que con las gargantas y tantos morían dellos tan sin defensa, que verdaderamente mas parecía justicia que el Emperador mandava hazer de sus vasallos, que batalla contra enemigos¹²⁷.

124 Núñez, *Diálogos*, 100.

125 Busto, *La Empresa*, 88.

126 Núñez, *Diálogos*, 100.

127 Núñez, *Diálogos*, 100.

Mientras tanto, y tras comprobar el colapso completo de su ejército, el Elector protestante picó espuelas intentando huir hacia el norte, pero su agotada montura acabó derrumbándose aplastado por la gran corpulencia del jinete y su pesada armadura. Finalmente rendía su espada para entregar su anillo a Thilo von Throta –caballero de su primo Mauricio de Sajonia–, cabeza de una partida de jinetes que lo rodearon en el bosquecillo de Schweinert, dos kilómetros al noreste de Falkenberg. No se rindió sin resistencia, recibiendo incluso una gran cuchillada en el rostro que le abrió completamente la mejilla izquierda: la batalla de Mühlberg había terminado¹²⁸.



Fig.4.29. Taller de Urbino: *Vaso refrescador con el paso del Elba*, c.1560, cerámica policromada; Musée Antoine Vivenel, Compiègne, inv. L.3015.

Hacia las siete de la tarde, agotado pero satisfecho, Carlos V podía contemplar a su gran enemigo Juan Federico de Sajonia rendido ante él. Tras ser capturado al final del combate, fue el Duque de Alba –el otro gran triunfador de la jornada– quien lo presentaba al Emperador, apareciendo el príncipe rebelde «en un caballo pequeño muy doblado en que contino solia andar, vestido un saco de malla con un peto negro encima, muy lleno de polvo, sudor y sangre, de la sed y cansancio muy fatigado»¹²⁹. Dado su mal estado físico, Carlos V le excusó de desmontar para humillarse y besarle la mano, en una

128 Albi, «La batalla de Mühlberg», 47-50; Díaz, *Mühlberg 1547*, 53-59; Fernández, *Carlos V. El César*, 694-699.

129 Busto, *La Emperesa*, 91.

muestra de magnanimidad recogida por todos los cronistas. La conversación entre ambos fue breve y ciertamente cruda, como recoge Ávila y Zúñiga en su relación:

Él se quitó el chapeo y dijo al Emperador, según costumbre de Alemania “Poderosísimo y gradosísimo Emperador; yo soy vuestro prisionero.” A esto el Emperador respondió: “Agora me llamáis hacía, diferente nombre es este del que me solíades llamar”; y esto dijo porque cuando el duque de Sajonia y Lantgrave traían el campo de la liga, en sus escritos llamaban al Emperador “Carlos de Gante, el que piensa que es Emperador” [...] a estas palabras el duque de Sajonia no respondió nada, sino lazando los hombros abajó la cabeza, suspirando con semblante de haberle lástima, si la mereciera un bárbaro tan bravo y tan soberbio como él había sido. El Duque tornó a decir al Emperador le suplicaba que le tratase como a su prisionero; el Emperador le dijo que él sería tratado según que merecía; y mandó al Duque de Alba que con buena guardia le llevase al alojamiento del río, que era el que se tomó aquel mismo día cuando ganamos el vado¹³⁰.

La batalla de Mühlberg se había resuelto con una aplastante e indiscutible victoria de las armas imperiales, y de forma inmediata se inició el proceso de exaltación literaria y visual que la convertiría en mito.

4.2.4. LA MITIFICACIÓN DEL COMBATE: DE JOSUÉ A CARLOMAGNO

La rotundidad del éxito bélico de Carlos V propició que fuera celebrado con gran celeridad: a los tres días el gran camarero imperial, Joaquín de Rye, definió a la batalla de Mühlberg como una «*miracolosa et felice vittoria*»; por su parte, el panegirista e historiador Paolo Giovio comparaba al Emperador con su antecesor Carlomagno. El soberano franco había sido superado por su heredero, al completar la conquista de Sajonia en treinta semanas frente a los treinta años necesarios por el primero. El César Habsburgo, «*consumato e perfetto capitano*», merecería de esta forma ser titulado «*Carlo Massimo*»¹³¹. Los reconocimientos oficiales tampoco tardaron en llegar, de forma que mientras Carlos V acampaba en Halle recibió una misiva de felicitación del papa Pablo III –quien no le había apoyado en esta segunda fase de la guerra–, tal y como narra Ávila y Zúñiga: «Allí en Hala vino a su majestad una gran congratulación de las victorias de parte del Papa, y en el breve que le escribió le puso el renombre de Máximo y Fortísimo, renombres tan merecidos como bien ganados»¹³².

130 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

131 Checa, *La restauración de El emperador*, 36.

132 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

De esta forma, sobre la realidad del hecho bélico empezó a superponerse una lectura hiperbólica, grandilocuente e incluso sacralizada. Algunos de los pasajes del combate se describieron como imposibles y milagrosos, sin duda señal del apoyo otorgado por la Divina Providencia a la Casa de Austria. Es el caso, por ejemplo, del cruce del Elba –hecho heroico de por sí–; según algunos relatos las embravecidas aguas redujeron su flujo e intensidad ante el paso del Emperador, recordando la historia de Moisés. Bernabé de Busto narra los hechos del siguiente modo:

Y luego santiguándose entró en el río llevando por guía aquel mancebo villano de quien diximos, y con todo el esquadron de la corte del echo un poco más arriba que los primeros con toda la facilidad como si fuera un arroyo, que apenas se mojó las botas ni sintió la fuerça de la corriente como quiera ques el rio rapidísimo donde los mas de lso que avian precedido nadaron poco o mucho, sintiendo creo las aguas la magestad del que por ellas iba¹³³.

Igualmente Ávila y Zúñiga también recoge este sorprendente momento, vinculándolo con la ayuda divina:

Paréceme que es cosa de memoria lo que deste dia se supo en este tiempo; y es que por la parte que el Emperador le pasó a vado, aunque hondo, otro día después de la batalla no se podía pasar sino a nado y con grandísimo trabajo. Paréceme que nuestro Señor facilita las cosas cuando son en su servicio¹³⁴.

Junto a este episodio las crónicas también explican el asombroso comportamiento del Sol a lo largo de la jornada, que detuvo su devenir alargando las horas de luz para facilitar el éxito de Carlos V. Bernabé de Busto vincula este milagro astronómico con la voluntad de Dios por castigar a los herejes:

A las cinco de la tarde el Sol se estuvo parado en un lugar por espacio de dos oras queriendo Dios mostrar milagro para que oviese timepo de castigara aquellos ereges, [...] testifico que desde las cinco e media que començo la batalla asta ser fenecido el alcance no corrió tiempo ninguno sino que en el mismo punto que los estubo al principio quedo fixo asta la fin sin que se sintiese mudañça alguna¹³⁵.

Ávila y Zúñiga también recoge el momento, aportando además información obtenida en otras ciudades y reinos donde este fenómeno astral pudo contemplarse:

Aquel día fue de harto calor, y el sol tenía un color que claramente parecía sangriento; y a los que lo miramos nos parecía verdaderamente

133 Busto, *La Empressa*, 91.

134 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

135 Busto, *La Empressa*, 93.

*que no estaba tan bajo como había de estar según la hora que era. Fue tan notablemente mirando esto, y queda por opinión tan verdadera entre todos, que yo no lo osaría contradecir. Esto mismo fue notado aquel día en Nuremberga y en Francia, según el rey lo contó y en Piamonte, porque del mismo color lo vieron*¹³⁶.



Fig.4.30. Enea Vico: *La batalla de Mühlberg*, 1551, estampa calcográfica; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. 40.933 (detalle).

Especialmente interesantes resultan las descripciones de Alfonso de Ulloa y Núñez de Alva, quienes aprovechan esta alteración del ciclo natural para equiparar la batalla de Mühlberg con el relato bíblico de Josué y su victoria en el valle de Gabaón. El sucesor de Moisés consiguió imponerse sobre una coalición de reyes amorreos gracias al apoyo de Yahvé, quien detuvo el Sol según el relato veterotestamentario: «El Sol se detuvo en el cielo y tardó un día entero en ponerse. No ha habido un día como aquel, ni antes ni después, en el que el Señor haya obedecido la voz de un hombre, porque el Señor combatía a favor de Israel» (Josué 10: 13-14). Tal y como hemos dicho, Ulloa identifica ambos acontecimientos, y además los compara con la caída de Atenas frente a los romanos, cuando también acontecieron extraños fenómenos solares. Según su descripción el astro rey brillaba en el cielo

Ma non ratto come soleva, et co'raggi luminosi, anzi tutto ferriugineo, et con maior lenteza faceva li suo corso verso l'ocasso, presagio veramente del cadimento de' Sassoni [...]: dove parue che Dio favoriva l'Imperadore contra gli nimici suoi, facendo fermar il Sole, come gia fece quando Giosue combatteva contra i popoli Gabaoniti, de' quali ne riportó vittoria. Questo

136 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

*ancora pare che avvenisse anticamente a gli Atheniesi prima che cadessero dal loro Imperio. A' quali dopo apparue quel fuoco nell'aere di color sanguigno, et che fu gittato nella città loro dal cielo quel sasso tanto grande, furono assediati gravissimamente, et al fine soggiogati da Romani*¹³⁷.

Núñez de Alva va aún más allá, refiriendo incluso a la presencia de tres astros. De esta forma, cuando en el día de la batalla se levantó la densa bruma matinal para dar paso al Sol

*Y mostrándonos el rostro, que en ella avia tenido encubierto nos mostró también las temerosas señales que juntamente con el aperecieron. Porque no sólo lo veyamos a él muy sangriento, mas aun un cerco en torno del mismo color; y aunque yo no los vi oír decir por el campo, que se avian visto tres soles, aunque los dos no resplandecían tanto como el principal*¹³⁸.

El cronista llega a identificar hiperbólicamente a esta tríada de estrellas con Carlos V y sus mejores generales, el Duque de Alba y el Rey de Romanos, en el momento culminante del combate:

*En esto el Emperador llevo a romper con tanta furia con el esquadron de la infantería, que mudando a los pies la esperança, que hasta entonces avian tenido de salvarse en las manos, los unos dexavan caer las picas, los otros arrojavan las armas, por poder más lijeramente huyr. A esta ora, que era ya casi noche, resplandecían en la tierra muy claros los tres soles, que algunos avian visto aquella mañana en el cielo. El Emperador el principal y el Rey de Romanos, que iba discurriendo por medio de sus enemigos, matando y hiriendo a cuantos encontravan de defensa, y el duque Dalva el tercero, que yva delante en el alcance, de los que huyan*¹³⁹.

Más adelante vuelve a insistir en el acontecimiento astral, vinculándolo con la figura de Josué. Aprovecha, igualmente, para narrar el miraculoso comportamiento del río:

Algunos afirman el río milagrosamente aver menguado, otros que el dia fue mayor de lo natural. Por que aver un campo en un dia caminado, antes de llegar al rio, una honesta o competente jornada, y ganar un paso tan fuerte y tan embaraçoso, como lo era el de un tan famoso rio, y passar tan adelante a romper los enemigos, y prender al duque, no lo quieren atribuyr a otro, que a milagro. Y dizen que por mucha diligencia que nos diésemos era imposible que un dia bastasse, para todo esto, si Dios milagrosamente

137 Alfonso de Ulloa, *Vita dell'inuittismo e sacratissimo imperator Carlos V* (Venecia: Herederos de Vincenzo Valgri-si, 1574), f. 229r.

138 Núñez, *Diálogos*, 94.

139 Núñez, *Diálogos*, 100.

el Sol no uviera entretenido, como en la sagrada escritura en tiempo de Josue ya otra vez se lee averlo hecho. Allende desto la raya, de lo que el rio en un dia avia menguado, se parecía muy clara: y queriéndolo despues algunos vadear, por aquella misma parte, ora lo causasse el revolviendo de la arena, que la cavalleria, que aquel dia passo, haría: ora que fuesse milagro el averle hallado a aquella necesidad el vado; como quier que fuesse, ellos hallaron tan hondo el rio, que lo ossaron pasar.

Además, y a imitación de las historias clásicas, los panegiristas introducen a lo largo de sus textos otros acontecimientos naturales de carácter augural; la misma fecha de la batalla –el 24 de abril– era considerada como un día fasto según la tradición romana. Podemos rastrear, pues, en la descripción de Ávila y Zúñiga las referencias a otras señales premonitorias:

Otras dos cosas pasaron, que por haber mirado en ellas todos, las escribo, y es que pasando la infantería española anduvo un águila volando mansamente, torneando sobre ella muy gran tiempo; y andando así, salió un lobo muy grande de un bosque, el cual fue muerto por los soldados a cuchilladas en medio de un campo raso. Son acontecimientos estos, que, o permitidos de nuestro Señor, o ofreciéndolos el caso así, miraron mucho en ellos los que los vieron¹⁴⁰.

En el caso de Bernabé de Busto, éste termina su relación mostrando la coincidencia cronológica de la batalla con otros días afortunados para Carlos V:

La victoria que avemos contado quel Enperador ubo del Duque de Saxa fue a los XXIII de abril, en el qual numero de días a él le an acontecido otras semejantes victorias y cosas muy señaladas, que repitiendo atrás el curso de su vida se allara que a los XXIII de hebrero fue su nacimiento el año de MD y en tal dia desvarato y prendió al Rey de Francia y se libro de una grande enfermedad año de DXXV y fue coronado en Bolonia, año de XXX; a los XXIII de agosto gano la ciudad de Dura y con ella todo el estado de Julies y Cleves, año de XLIII. Cierta parece cosa para notar y que da motibo a quien superficialmente para creer que tal numero de días en el mes aya sido afortunado a este principe pues tantos y tan grandes accidentes a él le an sobrevenido¹⁴¹.

Como ya hemos indicado, estos hechos de naturaleza alterada se identificaron con el favor divino hacia Carlos V: Mühlberg se convertía de esta forma en una batalla sacralizada. En este sentido, y de forma coincidente, varias narraciones describen como Carlos V al cruzar el Elba se encontró con un crucifijo profanado; horrorizado,

140 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

141 Busto, *La Empressa*, 93-94.

clamaría al Cielo para que lo convirtiese en su brazo armado frente al enemigo hereje. Ávila y Zúñiga, por ejemplo, narra el momento según los siguientes términos:

El Emperador, con mayor trote que podía sufrir gente de armas, seguía el camino que los enemigos llevaban, en el cual halló un crucifijo puesto, como suelen poner en los caminos, con un arcabuzazo por medio de los pechos. Esta fue una vista para el Emperador tan aborrecible, que no pudo disimular la ira que de una cosa tan fea se debía recibir, y mirando el cielo dijo: “Señor, si vos queréis, poderoso sois para vengar vuestras injurias”¹⁴².

Núñez de Alva explica una historia en gran medida semejante¹⁴³, e igualmente lo hace Bernabé de Busto. Éste último cuenta que:

A la salida estava un umillero en que vió un crucifijo de madera con ambos braços cortados y el cuerpo pasado de un arcabuz y echa su medida enternecidas las entrañas de ver tan grande abominaçion alçados los ojos al cielo dixo: “O Señor que en vengança de lo que asi te an malparado voy yo, suplicote que me ayudes”¹⁴⁴.

El proceso de mitificación de la batalla de Mühlberg se enriqueció aún más al equiparar los hechos reales con pasajes de la prestigiosa Antigüedad clásica. En el caso de Ávila y Zúñiga estas referencias son constantes; podemos encontrarlas, por ejemplo, en el párrafo destinado a describir la llegada de los tercios a la ribera del Elba, antiguo *limes* del Imperio Romano: «el Albis tantas veces nombrado por los romanos, y tan pocas visto por ellos»¹⁴⁵. Tras la batalla, valora el éxito de Carlos V como una gesta digna de Escipión Emiliano o los césares romanos —«Y así el Emperador ha ganado estas victorias, de las cuales quedará su nombre más claro que el de los emperadores romanos, pues en los efectos muy grandes ninguno le hizo ventaja»—, e incluso superior a las de Julio César o Carlomagno:

Sólo esto diré, que César, de cuyos comentarios el mundo está lleno, tardón en sojuzgar Francia diez años, y con sólo haber pasado el Rin y estado diez y ocho días en Alemania, Roma ya hacía suplicaciones a los dioses, y le pareció que bastaba aquello para la autoridad y dignidad del pueblo que señoreaba el mundo. El Emperador en menos de un año sojuzgó esta provincia, bravísima por testimonio de los romanos y de los de nuestros tiempos. También Carlomagno en treinta años sojuzgó a Sajonia; y el Emperador en menos de tres meses fue señor de toda ella¹⁴⁶.

142 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

143 Núñez, *Diálogos*, 99.

144 Busto, *La Empresa*, 86.

145 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

146 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

Al monarca Habsburgo se le compara también con otra figura mítica de la Antigüedad: Alejandro Magno. Para evidenciar su magnanimidad, el Comendador de Alcántara vinculó el encuentro en Wittenberg entre Carlos V y la esposa de su prisionero, Juan Federico de Sajonia, con el del soberano macedonio y la familia de Darío tras la batalla de Iso:

Otro día el Emperador fue a ver la tierra y entró en el castillo, y visitó a la Duquesa, la cual pareció a todos visitación muy semejante a la que Alejandro hizo a la madre y mujer de Darío; y es así, que tanto mayor es la victoria de un príncipe, cuanto más moderadamente usa della¹⁴⁷.

Igualmente, y siguiendo otro tópico anticuario del poder regio, el cronista relata la visita de los embajadores de Túnez y Moscovia a Carlos V; todas las partes del Mundo rinden pleitesía al invencible Emperador, legítimo señor del Orbe:

En este tiempo vinieron de los confines de Tartaria y Moscovia, cerca del río Boristenes, que ahora se llama Néper, tres capitanes ofreciendo al Emperador su servicio con cuatro mil caballos [...] También vino un embajador del rey de Túnez a ciertas cosas que su señor le enviaba para tratar con el Emperador y entre ellas le ofreció otros tantos alárabes. De manera que la Scitia, podemos decir, y de Libia venían las gentes, atraídas de la grandeza del Emperador, a servirle¹⁴⁸.

En estos relatos el ideal de integrar autoridad imperial y defensa de la Cristiandad encuentra su plasmación más lograda en un episodio muy repetido: tras conseguir la victoria, Carlos V se apropió de las famosas palabras que Julio César había pronunciado al conquistar el Ponto y, tamizándolas a través de su fe cristiana, exclamaba: «Vine, vi, y Dios venció». Según la relación de Bernabé de Busto el Emperador, tras recibir la noticia de la captura del Elector de Sajonia y, con ello, de la evidencia de su triunfo

Reconociendo como pio y tan católico este ser venido de la mano de Dios a el solo se devian las gracias, sin tomar nada para si con aquella medida y tenplança que en todas las cosas usava pronunció aquellas tres palabras memoradas que él solia usurpar, mudada la tercera: “Yo vine, vy y Dios venció”¹⁴⁹.

El alto valor simbólico de este pasaje –sea cierto o imaginario– propició que también fuese recogido por Ávila y Zúñiga quien, como sabemos, fue el autor de la versión más difundida de los hechos:

147 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

148 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

149 Busto, *La Empressa*, 91.

Esta victoria tan grande el Emperador la atribuyó a Dios, como cosa dada por su mano; y así, dijo aquellas tres palabras de César, trocando la tercera como un príncipe cristiano debe hacer, reconociendo el bien que Dios le hace: “Vine y vi, y Dios venció”¹⁵⁰.

4.3. LOS GRABADOS

La exaltación glorificadora de la batalla de Mühlberg no se iba a limitar al campo textual, surgiendo con gran rapidez una eclosión visual igual de potente. Como ya hemos podido ver en el caso de anteriores hechos de armas, la inmediatez de la técnica del grabado propició que fuera de forma inicial el soporte preferente para lograr una rápida difusión de la buena nueva, capaz de calar en todos los estratos sociales. El repertorio estampado iba a ser ciertamente amplio, como veremos, oscilando entre los sencillos elementos heráldicos presentes en las portadas de opúsculos y breves a composiciones de alta calidad técnica y complejidad iconográfica, como las debidas al buril de Enea Vico. Dentro de esta diversidad las xilografías de mayor influencia fueron las que acompañaron a la relación de Ávila y Zúñiga que, al igual que el texto, sirvieron de inspiración para otras obras artísticas. A ellas hay que sumar otros ejemplos, tanto estampas anónimas como fruto del trabajo de artistas del nivel del *Maestro HM* o Virgin Solis. El resultado iba, pues, un conjunto vital para la divulgación de la victoria y la exaltación de su gran protagonista, Carlos V.

4.3.1. LAS ESCENAS DEL COMENTARIO DE LA GUERRA DE ALEMANIA DE ÁVILA Y ZÚÑIGA

Tal y como venimos refiriendo, la relación de mayor difusión e influencia fue la escrita por uno de sus testigos más destacados, el Comendador Mayor de Alcántara Luís de Ávila y Zúñiga. Este importante militar y literato placentino, de estirpe noble –hijo del II Conde del Risco y marqués consorte de Mirabel–, ligó su vida a la de su señor Carlos V: cabalgaron juntos en distintas campañas como la de Viena, Túnez, Alemania y Metz; e igualmente le sirvió a nivel diplomático en Portugal y Roma. Tras acompañar al príncipe Felipe en su *Felicísimo viaje*, también estuvo presente en 1555 en la ceremonia de abdicación del César Habsburgo. Su influencia sobre el Emperador propició, además, la elección de Yuste para su retiro final.

El *Comentario* recoge los principales hechos de armas del conflicto contra la Liga de Smalkalda, tanto en la fase danubiana –verano y otoño de 1546– como en la del Elba, ya en la primavera siguiente. Su texto responde a los rasgos formales propios de la crónica histórica del Renacimiento: partiendo de los modelos lineales

¹⁵⁰ Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

y de presunción verista de origen romano, los hechos se filtran por un tamiz tendencioso favorable a los intereses del poder imperial, sumando incluso episodios providencialistas. Carlos V quedó muy contento con la visión del conflicto que se ofrecía; de hecho, contemporáneos como Cabrera de Córdoba y Pellicer llegaron a considerarla obra autógrafa del mismo soberano¹⁵¹. Por su parte Juan Antonio de Vera –sobrino del autor– evidenció la satisfacción de Carlos V con el texto, al dejar por escrito que éste «honró las letras y a don Luís de Ávila mucho, quando supo que se ocupava en escribir los comentarios de Alemania, diciendo que más hazañas avía obrado Alexandro, pero no avía tenido tan buen cronista»¹⁵². El libro entretuvo al César Habsburgo durante los largos días de su estancia en Yuste, tal y como se recoge en el inventario *postmortem* de 1558 donde aparece citado como «Otro libro de la guerra de alemaña que hizo el comendador mayor»¹⁵³; quizá esta versión sea la copia manuscrita hoy conservada en la biblioteca de El Escorial¹⁵⁴.

No debe extrañarnos, pues, que esta relación deviniese en la visión oficial del conflicto, contando con numerosas ediciones y traducciones de forma inmediata. El texto veía la luz en 1548, editándose en castellano en los dos principales centros librereros del momento, Venecia y Amberes. La versión en italiano –traducida por Marcolini– fue impresa en la ciudad de los canales, embelleciéndose con una rica portada decorativa. Su centro lo ocupa un gran escudo imperial complementado con el águila bicéfala y el collar del Toisón; descansa, a su vez, sobre un globo terráqueo a modo de



Fig.4.31. Anónimo: *Escudo imperial con cenefa de trofeos anticuarios*, 1549, xilografía; en Luís de Ávila y Zúñiga: *Commentario nella guerra della Germania*, Venecia, 1549; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 38. Y 35.

151 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 274.

152 Morales, *La fiesta en la Europa*, 285.

153 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, 288.

154 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 274.

Orbe, flanqueado por las columnas de Hércules con la inscripción *PLUS ULTRA*. A dicho emblema hercúleo lo acompañan dos divinidades femeninas: la primera desnuda con una rama de olivo; la segunda, alada, alza una rodela en la que se lee *VICTORIA CAESARIS*. Todo este complejo simbólico se enriquece con una cenefa exterior compuesta por trofeos militares de gusto anticuario, además de un plinto inferior en el que dos figuras sentadas sostienen una cartela oblonga destinada a albergar el texto laudatorio *IN OMNEM TERRAM EXIVIT CAESARIS FAMA, ET IN FINES ORBIS TERRE MANDATUM EIUS* (Anónimo: *Escudo imperial con cenefa de trofeos anticuarios*, 1549, xilografía; en Luís de Ávila y Zúñiga: *Commentario nella guerra della Germania*, Venecia, 1549; Österreichisches Nationalbibliothek, Viena, sign. 38. Y 35).

En 1549 verían igualmente la luz tres nuevas reimpresiones, en Salamanca –Guillermo de Miles–, Toledo –Juan de Ayala– y en Amberes, esta última en el taller de Juan Steelsio. Al año siguiente se sumaban en Amberes otras ediciones de gran importancia: por un lado la traducción francesa, debida a Torcy; y por otro la versión latina que tradujo el secretario imperial Van Male para ser publicada por el referido Juan Steelsio, quien también sacó a la venta una nueva tirada en castellano¹⁵⁵. Estas publicaciones fueron especialmente exitosas, complementando su texto estampas sencillas pero de gran valor como fuente de inspiración para obras artísticas más ambiciosas.

La primera ilustración presente en estas ediciones de Steelsio consiste en un *Mapa del Sacro Imperio* (Anónimo (diseño) y Juan Steelsio (edición), 1550, xilografía, en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la Guerra de Alemania*; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. R/25951). Se trata de una representación cartográfica sencilla, pero capaz de recoger los principales accidentes geográficos y estados del gran mosaico que conformaba el Imperio alemán. Como complemento identificativo, el entallador sumó al referido plano un escudo imperial con el águila de la Casa de Austria y el collar del Toisón, además de una cartela con la inscripción *BREVIS EXACTAQVE GERMANIAE UNIVERSAE DESCRIPTIO. 1550*¹⁵⁶. Esta carta geográfica, inserta en las primeras páginas, actúa como refuerzo icónico de la descripción textual sobre la situación política del territorio germano y la filiación política y religiosa de los principales estados; el modelo, evidentemente, fueron los *Commentarii de bello Gallico* de Julio César, cuya introducción se destina precisamente a la descripción de la antigua Galia.

155 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 274.

156 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 103.



Fig.4.32. Anónimo (diseño) y Juan Steelsio (edición): *Mapa del Sacro Imperio*, 1550, xilografía, en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la Guerra de Alemania*; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. R/25951.

Las siguientes composiciones recrean los principales combates de la guerra, como acompañamiento icónico del relato escrito. La primera de ellas, ya estudiada, se centra en el *Asedio de Ingolstadt*. Al igual que el resto de buriles del libro esta ilustración se complementa con una inscripción aclaratoria, que en este caso reza *CASTRORVM DISPOSIT QVAE CAROLVS V CAES. AUG. ET SMALCALDICI AD INGOLSTADIUM HABVERE AN. 1546*.

También la *Batalla de Mühlberg* cuenta con su correspondiente imagen gráfica. La escena, tosca en cuanto a su calidad formal, brilla no obstante por la claridad en la representación de los hechos descritos (Anónimo (diseño) y Juan Steelsio (edición), 1550, xilografía, en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la Guerra de Alemania*; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. R/25951). Se trata de una dilatada visión –a doble página– que integra en una composición única las distintas fases del combate. Así pues, la xilografía muestra un amplio y sencillo espacio natural en el que podemos reconocer los principales hitos geográficos de izquierda a derecha, el

mismo orden en que se articula la narración gráfica de la lucha: el río Elba --*ALBIS. FL.*--; la villa ribereña de Mühlberg, con su torre y molino --*MILBVRGVM*--; y la espesura del bosque de Lochauer.

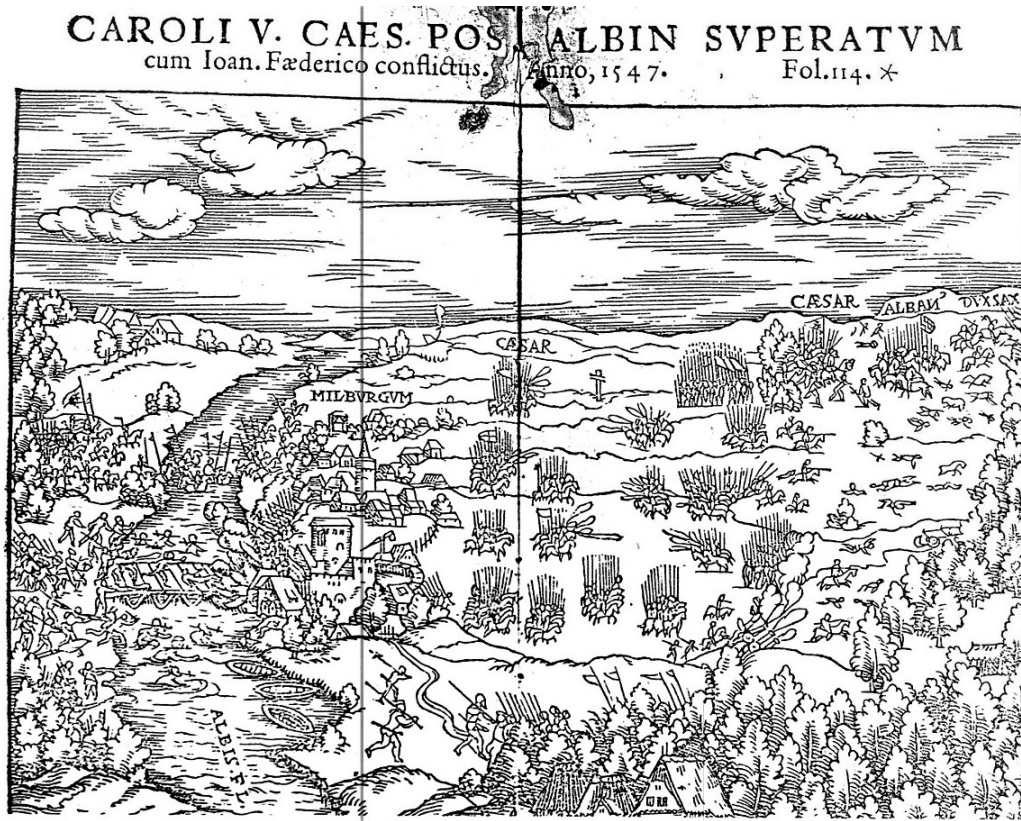


Fig. 4.33. Anónimo (diseño) y Juan Steelsio (edición): *La batalla de Mühlberg*, 1550, xilografía, en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la Guerra de Alemania*; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. R/25951.

Es en este medio natural donde se recrean secuencialmente los tres momentos más dramáticos del choque. En primer lugar podemos ver el cruce del río, representándose la heroica captura de las barcasas y el consiguiente paso del Elba, tanto por parte de los infantes --a través del improvisado puente-- como por los jinetes, que aprovechan el vado descubierto. En el centro de la composición acontece la persecución del ejército protestante por parte de los escuadrones de caballería imperial, liderados por el mismo Carlos V. Una inscripción nos permite ubicarlo --*CAESAR*--, precisamente ante el crucifijo profanado que, según los distintos relatos, inflamó tanto su ánimo. El tercer y último acto se despliega en la parte superior derecha de la estampa, donde el Elector rinde sus armas al César Habsburgo con el Gran Duque de Alba como testigo. Estas figuras se pueden identificar gracias a la introducción de tres pequeñas citas individualizadoras --*CAESAR*, *ALBAN* y *DUXSAX*--. La escena se complementa con la inscripción superior, fuera del marco, *CAROLI V. CAES. POST ALBIN SVPERATVM CVM IOAN. FAEDERICO*.

CONFLICTUS. ANNO 1547. La ilustración actúa de esta forma como síntesis visual de lo descrito en el texto, que también cuenta por su parte con un colofón en forma de resumen, reuniendo los tres momentos de la contienda:

Esta batalla ganó el Emperador a 24 de abril de 1547 años, un día después de San Jorge y víspera de San Marco, habiendo doce días que partió de Egger. Comenzose sobre el río Albis a las once horas del día; acabose a las siete de la tarde, habiendo combatido sobre el vado y ganándole al enemigo, y seguidole tres leguas, como está dicho, combatiéndole siempre hasta llegar donde con sola su caballería le prendió, rompiendo su infantería y caballería con tanto ánimo y buena industria, que se puede decir por él, como se dijo por Scipión Emiliano: Ille sapit solus, volitant alii velut umbros¹⁵⁷.



Fig.4.34. Anónimo (diseño) y Juan Steelsio (edición): *Segunda representación de la batalla de Mühlberg*, 1550, xilografía, en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la Guerra de Alemania*; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. R/25951.

157 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

Algunas de estas ediciones suman, además, una *Segunda representación de la batalla de Mühlberg* de menor formato, como una viñeta inserta dentro del cuerpo del texto (Anónimo (diseño) y Juan Steelsio (edición), 1550, xilografía, en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la Guerra de Alemania*; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. R/25951). Su apariencia es prácticamente idéntica, aunque aquí las dimensiones se ajustan de forma que el espacio aparece constreñido —el área entre el Elba y el bosque de Lachauer recuerda a una loma inclinada—; los hechos representados también son los mismos, sucediéndose de forma acelerada el cruce de las embravecidas aguas, la carrera de la caballería y la humillación final de Juan Federico de Sajonia. Estas dos composiciones acerca de la batalla inspiraron a otras imágenes posteriores. La primera de ellas sería reproducida de forma prácticamente literal por el importante grabador Virgin Solis —como veremos—, y también sirvió de base para un dibujo anónimo fechado a finales del siglo XVI (Anónimo: *La batalla de Mühlberg*, 1596-8, dibujo; Biblioteca Estatal de Württemberg, Stuttgart, INV. HB XII 15); por su parte la segunda fue imitada en ejemplos como la calcografía presente en el ya citado estudio de Friedrich Hortleder, ya en pleno Barroco (Anónimo: *La batalla de Mühlberg*, 1645, calcografía, en Friedrich Hortleder: *Der römischen Keyser und Königlichen Maiestaten*; Halle, Martin Luther Universität Halle-Wittenberg)¹⁵⁸.

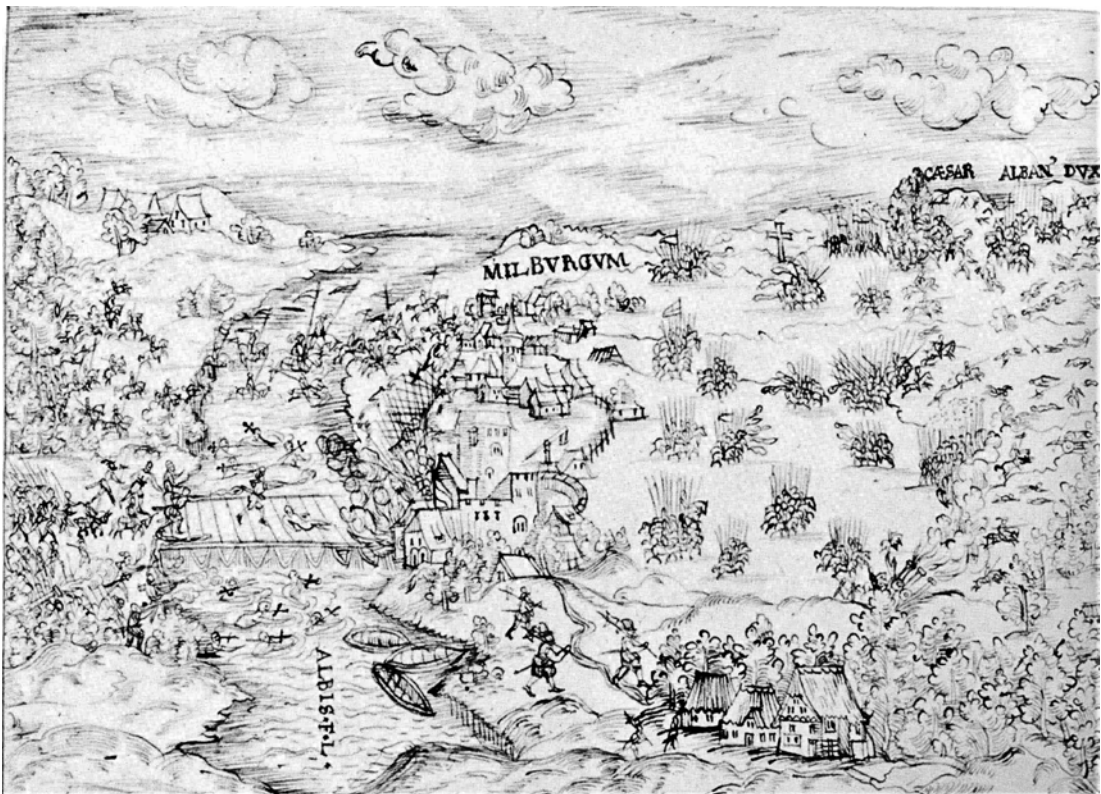


Fig.4.35. Anónimo: *La batalla de Mühlberg*, 1596-8, dibujo; Biblioteca Estatal de Württemberg, Stuttgart, INV. HB XII 15.

158 Redín, «Los tapices», 65-66.



Fig.4.36. Anónimo: *La batalla de Mühlberg*, 1645, calcografía, en Friedrich Hortleder: *Der römischen Keyser und Königlichen Maiestaten*; Halle, Martin Luther Universität Halle-Wittenberg.

La ilustración que cierra este conjunto es nuevamente de carácter corográfico, en este caso una *Vista de la ciudad de Wittenberg* (Anónimo (diseño) y Juan Steelsio (edición), 1550, xilografía, en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la Guerra de Alemania*; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. R/25951). Su inclusión se debe a que fue en dicho burgo alemán donde se firmaron, el 19 de mayo de 1547, las capitulaciones que cerraron el conflicto bélico. Allí Juan Federico de Sajonia, prisionero, se vio forzado a ceder la dignidad electoral a su primo Mauricio junto a diversas concesiones territoriales; además, tras su condena a muerte por traidor, la pena inicial del príncipe rebelde se conmutó por la cadena perpetua. Desde el punto de visto simbólico la ciudad era un hito fundamental en la historia del protestantismo, pues fue allí donde Lutero hizo públicas sus noventa y cinco tesis contrarias a Roma. La entrada triunfal de Carlos V en Wittenberg representaba, pues, la evidencia más clara de su incontestable victoria. A nivel gráfico, la citada vista comparte los rasgos de estilo del resto de escenas: una xilografía sencilla, en este caso en forma de viñeta, donde se reconoce el río en primer plano –*Albis fl.*–, atravesado por un puente de

madera que conduce a la urbe; presiden su perfil varios grandes edificios y torres que se alzan orgullosas entre las sencillas casas de humeantes chimeneas. De nuevo una referencia textual confirma su identidad: *VITEMBERGA AD ALBIN, SAXONIAE METROPOLIS.*



Fig. 4.37. Anónimo (diseño) y Juan Steelsius (edición): *Vista de la ciudad de Wittenberg*, 1550, xilografía, en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la Guerra de Alemania*; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. R/25951.

Durante los años siguientes fueron surgiendo de las imprentas europeas ulteriores ediciones, en distintos idiomas y calidades, algunas de ellas con sus correspondientes ilustraciones grabadas. Así pues, en 1551 vio la luz una nueva versión francesa, enriquecida gracias a un mapa del escenario bélico con los escudos de los contendientes (Anónimo (diseño) y Chrestien Wechel (edición): *Mapa de Alemania*, 1551, xilografía; en Luís de Ávila y Zúñiga: *Commentaire contenant la guerre d'Allemagne*; Österreichisches Nationalbibliothek, Viena, sign.74. X. 2). El mismo año aparecía en Zaragoza una de las primeras versiones impresas en la península a cargo de Miguel Capila. Destaca por la inclusión de un escudo en la portada y una viñeta en la primera página, con el encuentro entre dos grupos de jinetes ante unas tiendas –quizá en referencia a la rendición del príncipe Elector–. El volumen complementa su contenido, además, con un poema que escribió Jerónimo Urrea bajo el título *La presa del Duque de Saxonia* (Anónimo (diseño) y Miguel Capila (edición): *La rendición del Elector de Sajonia*, 1551, xilografía; en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la guerra de Alemania*; Biblioteca Pública del Estado, Toledo, inv. S.L. 917)¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Checa, *Carolus*, 494.



Fig.4.38. Anónimo (diseño) y Miguel Capila (edición): *La rendición del Elector de Sajonia*, 1551, xilografía; en Luís de Ávila y Zúñiga: *Comentario de la guerra de Alemania*; Biblioteca Pública del Estado, Toledo, inv. S.L. 917.

Siguiendo esta estela en 1552 se publicó en Wullfenbüttel la primera versión en lengua germana, en la imprenta de Rüdern; al año siguiente se sumaba a este listado una nueva reimpresión italiana –devida a Marcolini–; e incluso en 1555 el *Comentario* de Ávila y Zúñiga era traducido al inglés en el taller londinense de Richard Tottel. Además, el texto sirvió de base para otros escritos posteriores, como las mismas *Memorias* de Carlos V, el manuscrito *Empresa y conquista germánica del emperador Carlos V*, del arcediano Busto, o las crónicas imperiales de Ulloa y Sepúlveda¹⁶⁰. Su contribución, por tanto, fue fundamental para la fijación del relato oficial de la victoria del César Habsburgo en la *Guerra de Alemania*, tanto en su vertiente literaria como visual.

4.3.2. LAS ESTAMPAS DE ENEA VICO

Entre 1550 y 1551 el artista e intelectual parmesano Enea Vico ideaba un par de grabados dedicados a la condición de Carlos V como héroe bélico y virtuoso; para ello iba a partir de la recreación de su efigie –*Retrato alegórico de Carlos V* (1550, estampa calcográfica; Biblioteca Nacional Madrid, inv. IH-1709-13)– y su victoria frente a la Liga de Smalkalda –*La batalla de Mühlberg* (1551, estampa calcográfica; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. 40.933)–. Al igual que las xilografías presentes en la relación de Ávila y Zúñiga estas composiciones tuvieron gran éxito y difusión, pero partiendo de una calidad técnica y conceptual muy superior.

¹⁶⁰ García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 274.

El creador, Enea Vico, empezó su formación artística en su Parma natal para trasladarse, en 1541, a Roma. Allí contactó con importantes artistas e impresores como Tomasso Barlacchi, Agostino dei Musi o Antonio de Salamanca. Tras una estancia en Florencia –donde sirvió a Cosme I de Medici, fraguando una importante amistad–, en 1548 llegaba a Venecia. En la ciudad de la laguna pudo establecer importantes contactos con el español Diego Hurtado de Mendoza, representante ante el Dogo y destacado humanista; y con el culto y poderoso cardenal Granvela. Gracias a estas relaciones en 1550 conseguía trasladarse a Augsburgo, donde se encontraban los principales miembros de la Casa de Austria. Portó con él un juego de medallas remitidas para el César Carlos por el embajador, además de cartas de recomendación firmadas por éste último y por Luís de Ávila y Zúñiga. Se evidencia con ello que –además de su obligación de cumplir con el encargo recibido– el artista también tendría ambiciones personales, buscando entrar en los círculos artísticos de la Corte. Esta idea parece confirmarse a través de una epístola remitida a Cosme I, con fecha de 30 de mayo de 1550, en la que expone su deseo de entregar a Carlos V un retrato que había realizado¹⁶¹. Muy probablemente fue en este momento cuando se empezaron a idear los grabados, quizá parte de un proyecto inicial más ambicioso: de hecho, en otra de las cartas conservadas el artista sugiere al Duque de la Toscana la posibilidad de crear una serie completa dedicada a las victorias del Emperador que, finalmente, nunca vio la luz¹⁶².

A nivel conceptual ambas composiciones coinciden en la combinación de dos sistemas lingüísticos, diferentes a la par que complementarios: de este modo, una imagen verista, descriptiva y directa –el retrato y la escena de batalla, respectivamente– se integra en un marco arquitectónico de gran riqueza alegórica¹⁶³. En el mismo año de 1550 ya había ensayado un formato similar en su efigie estampada de Giovanni *delle Bande Nere*, paso previo para lanzarse al proyecto más ambicioso y dedicado al líder de los Austrias (Enea Vico: *Retrato de Giovanni de Medici*; 1550, stampa calcográfica; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. II/1669)¹⁶⁴. Por orden cronológico, el primer grabado en editarse fue el citado *Retrato alegórico de Carlos V*; centrando la composición se sitúa un medallón destinado a acoger el busto del augusto soberano, representado de modo plenamente verista a partir de un modelo de Tiziano. Vico pudo contactar con el pintor cadorino en Venecia, donde ambos coincidieron, o en el mismo Augsburgo, obteniendo así el retrato que le sirvió de punto de partida. En la imagen –de regusto anticuario– el Emperador lleva el arnés que portó en la batalla de Mühlberg, sobre cuyo acero brilla el collar del Toisón, ambos elementos de alto valor simbólico y dinástico por sí mismos. Este busto aparece dentro de un óvalo similar a una medalla clásica, cuyo marco se complementa con la inscripción identificativa *IMP. CAES. CAROLVS V.AVG.* Fue el mismo Vico quien, en el texto descriptivo que acabaría escribiendo –sobre el que volveremos–, utiliza la palabra «*medaglia*»; este hecho no debe

161 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 308; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 398.

162 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 308.

163 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 259.

164 Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 157.

extrañarnos, ya que su autor tenía una amplia formación humanista, reflejada en libros y grabados sobre numismática y antigüedades que él mismo firmó. Algunos de ellos incluso sirvieron como presente para el príncipe Felipe –en el marco de su *Felicísimo viaje*-, Cosme I de Medici o el obispo de Arrás, Granvela¹⁶⁵.



Fig.4.39. Enea Vico: *Retrato alegórico de Carlos V*, 1550, estampa calcográfica; Biblioteca Nacional Madrid, inv. IH-1709-13.

La efigie del augusto personaje se dispone dentro de un rotundo marco arquitectónico de rigor clasicista, similar a un arco de triunfo; de hecho, Antonio Francesco Doni –autor de una minuciosa descripción de la obra– recuerda precisamente como era propio de emperadores levantar monumentos en honor de sus victorias¹⁶⁶. Cabe recordar,

¹⁶⁵ Checa, *Carlos V. La imagen del poder*; García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 309; Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 157.

¹⁶⁶ Checa, *Carlos V. La imagen del poder*.

en este sentido, la comisión por parte del mismo abuelo de Carlos V del *Arco Triunfal de Maximiliano I*, la versión más lograda de estas soñadas construcciones sobre papel. Este encuadre arquitectónico que rodea al retrato cesáreo se declina según los ordenes dórico y toscano; su elección no es ni mucho menos casual ya que –atendiendo a sistematizaciones como la de Serlio– dichos estilos se vincularían con la fortaleza y el rigor militar propio de los héroes¹⁶⁷.

Distribuidas atentamente sobre este marco edilicio podemos ver siete figuras de alto valor alegórico –número perfecto según las interpretaciones pitagóricas–¹⁶⁸. Su jerarquización, de raíz neoplatónica, se organiza en creciente perfección según se asciende en altura a lo largo de la composición¹⁶⁹. Así pues, en la parte inferior se reconocen sentadas las personificaciones de África y Germania, en recuerdo de las victorias frente a Barbarroja en Túnez y contra la Liga de Smalkalda en Alemania. Germania porta, además, una cornucopia, complemento al monto de trofeos –vajillas, instrumentos musicales, un saco de monedas– símbolo de la riqueza de estos territorios, incrementada ahora gracias a la felicidad y libertad recuperadas. Además, en las basas de las columnas aparecen relieves fingidos, recreando los principales momentos de dichas campañas –es decir, la toma de La Goleta y la victoria en Mühlberg–. En el nivel intermedio se sitúan fustes acanalados con las enroscadas filacterias del *PLUS ULTRA*, configurando de este modo el *motto* imperial por excelencia. Sirven de apoyo para dos nuevas alegorías femeninas, en este caso Minerva y la Clemencia. La primera –desnuda pero armada con casco, lanza y la lechuza a sus pies– incide en la sabiduría del príncipe, capaz de sojuzgar al bárbaro a través de la razón; la segunda, por su parte, muestra la magnanimidad cesárea frente a la rebelión de sus súbditos. En función de remate final aparece un frontón triangular en el que reposan la Religión con la cruz; la Gloria, a hombros de un águila –ave jupiteriana y emblema imperial–, porta una corona del laurel en una mano mientras que en la otra empuña una espada; y la Justicia. Este elemento arquitectónico se decora, además, con una guirnalda y, en las metopas, símbolos cesáreos como el orbe, la corona y el Toisón. Como colofón el artista ubicó en los ángulos a varios angelotes desplegando estandartes, sobre cuya ondulante superficie se reconocen por una parte el escudo de Carlos V y, en el otro, el lema *VENI VEDI DEVS VINCIT* que –según ya hemos visto– pronunció el soberano Habsburgo tras la victoria de Mühlberg como imitación cristianizada de Julio César. Entre estos *putti* aparece una cartela en tipografía romana que reza *DIVO CAROLO V. IMP TRIVM ORBIS PARTIVM TRIVMPHVS GLORIOSSISIMO*, referencia a los éxitos bélicos alcanzados por el monarca en tres continentes distintos¹⁷⁰.

Con todo ello se configura un complejo artefacto simbólico *all'antica* destinado a exaltar a Carlos V como un príncipe virtuoso que, guiándose por valores elevados como

167 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 306.

168 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 53.

169 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 306.

170 García -Frías, *Carlos V en Yuste*, 306; Páez, *Los Austrias. Grabados*, 53

la gloria, la justicia y la religión, lleva adelante una política basada en la sabiduría y la clemencia¹⁷¹. El críptico formato visual mediante el que se transmiten estas ideas obligó a acompañar la estampa con textos explicativos que aclarasen su significado último; el mismo Enea Vico, en una de sus cartas a Cosme I de la Toscana, confiesa la complejidad del conjunto, capaz de integrar imagen, poesía e historia: «*Io mi son posto a gl'intaglio del suo ritratto, con quel disegno, con quell'inventione di figure, et di poesie, et di storia, che la mia virtu ha potuto fare*»¹⁷². Así pues, el culto artista complementó la calcografía con una descripción escrita publicada en Venecia en 1551 bajo el título *Sopra l'effigie et statue, motte, imprese, figure et animali poste nell'arco fatto al Vitoriosissimo Carlo Quinto Re di Spagna, Imperatore Felicissimo, e di sua Maestà ricevuto in intaglio di ramme, l'anno MDL*. Otro humanista, Antonio Francisco Doni, ya había redactado el mismo año en que la obra vio la luz otro breve destinado a descifrar su denso alegorismo, en este caso bajo el encabezamiento *Sopra l'effigie di Cesare, fatta per m. Enea Vico de Parma. Dichiaratione del Doni*¹⁷³.

Tras regresar de nuevo a la Serenísima Enea Vico escribió una carta al cardenal Granvela, con fecha del 17 de enero de 1551, acompañada por tres versiones coloreadas del retrato impreso; se dirigían respectivamente al mismo Obispo de Arrás, al Emperador y al príncipe Felipe. En dicho documento también explica que había empezado a trabajar en una de las «historias» ya conocidas por el purpurado, contando cómo había «*dato buon principio a una historia di quelle vedute da V.S. spero tosto sarà finita*»: muy probablemente se refería con ello al grabado dedicado a la victoria sobre el Elector de Sajonia. Para la realización de esta segunda composición, titulada *La batalla de Mühlberg* (1551, estampa calcográfica; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. 40.933), Enea Vico se apoyó en dibujos de Giovanni Battista Mantuano, del círculo de Giulio Romano y también ducho en el arte del grabado, por lo que probablemente también se responsabilizaría de la edición de este buril; dicho artista, además, era igualmente cercano al cardenal Granvela, para quien trabajaba como dibujante de antigüedades¹⁷⁴.

A nivel conceptual la impresión sigue el mismo modelo visto interiormente, basado en la feliz integración entre la representación descriptiva y verista de un hecho concreto –el choque armado– y una construcción simbólica complementaria, de base alegórica y emblemática¹⁷⁵. Formalmente también cuenta en su parte central con un gran medallón oval de contorno moldurado, cuya finalidad sería contener una representación de alto valor narrativo de la batalla de Mühlberg. Sin duda alguna el artista partió para su concreción visual de las crónicas y relaciones ya citadas –como la de Ávila y Zúñiga–, pues en una única escena condensa varios momentos del acto decisivo del choque: el vadeo del Elba. Para poder reunir las distintas secuencias Vico apostó por un horizonte alto, definiendo así un gran espacio natural dividido en dos por el rugiente fluir del río. En su ribera derecha

171 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*.

172 Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 156.

173 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 309; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 398.

174 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 308; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 398.

175 García, «Documento histórico», 5.

–la más destacada– se sitúa el ejército imperial. En primer plano vemos a un grupo de arcabuceros abriendo fuego al tiempo que algunos de sus compañeros, desnudos, se lanzan al agua para capturar las vitales barcazas en llamas. En la parte superior aparece el avance de la caballería, capaz de cruzar el río gracias al descubrimiento de un vado; siguiendo los relatos escritos, sobre las nalgas de sus caballos portan arcabuceros para facilitar con ello su paso. Probablemente entre los jinetes de vanguardia se sitúa el mismo Emperador, pues cabalgan hacia un crucifijo –aquel que según los textos fue usado por los luteranos para prácticas de tiro, desatando la furia de Carlos V–. En la orilla izquierda destacan las construcciones más singulares de la villa de Mühlberg, su torre y el molino, junto a los cuales los combatientes protestantes se han parapetado; el abrumador ataque católico, no obstante, les fuerza a iniciar la retirada. Presidiendo todo este dramático escenario se dispone el radiante Sol que, según todas las crónicas, aquel día anticipó la victoria de Carlos V con su comportamiento miraculoso¹⁷⁶.



Fig.4.40. Enea Vico: *La batalla de Mühlberg*, 1551, estampa calcográfica; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. 40.933.

¹⁷⁶ García, «Documento histórico», 10-13.

Más allá de la presencia del astro rey y del vadeo del río –de elevado valor simbólico de por sí–, dentro de la escena aparecen otros elementos de carácter alegórico que inciden en la trascendencia del hecho narrado. Así, dentro del agua se reconoce a la personificación del Elba, según los arquetipos clásicos fijados durante el Helenismo. El genio del río toma forma de un hombre de fuerte musculatura y cabellos largos y mojados, apoyado sobre juncos y un cántaro con la inscripción *ALBIS FL*. Su presencia remarca aún más la importancia del cruce y su carácter transgresor, como *limes* romano que ahora un heroico Carlos V venía a superar, emulando a Julio César en el Rubicón¹⁷⁷. Igualmente, de entre las tormentosas nubes del celaje superior surgen dos figuras alegóricas, aladas y en actitud triunfante. Se trata de las personificaciones de la Fama, que hace sonar la trompa; y de la Victoria, recreada como una *Niké* anticuaria que alza hacia el cielo la corona de laurel u olivo y el *uroboros* de la eternidad¹⁷⁸.

En el exterior del óvalo central se ubican, además, cuatro formas alegóricas con la pretensión de enriquecer el mensaje transmitido. En los ángulos superiores, y dispuestas de forma similar a la de las jambas de los arcos triunfales, podemos reconocer a dos figuras femeninas recostadas. La de la izquierda sería la figuración de la Magnanimidad o de la Sabiduría; se nos muestra así como Minerva –deidad del conocimiento, pero también de la estrategia bélica–, con casco y el escudo del *gorgoneion*; aparece además sobre un cadáver, cita al triunfo sobre la Muerte, y acompañada por el águila jupiteriana. Con su mano escribe en una tabla, donde se lee la inscripción *MAGNANIMITAS PRAECLARISSIMARIVM RERVM PROPAGATRIX*. El angosto hueco derecho se destina a albergar a otra alegoría femenina, interpretada como la Riqueza, la Soberanía o el Equilibrio y la Mesura. Probablemente esta última lectura, planteada por García, sea la más adecuada: la mujer cuenta con alas y porta un haz de rayos –celeridad–, pero su otra mano se apoya en un delfín con ancla –el clásico jeroglífico *Festina lente* emblema de la prudencia–. Este constructo retórico-visual referiría, de esta forma, al término medio entre la audacia y el cálculo necesarios para alcanzar la victoria en una campaña militar tan compleja como había resultado ser la *Guerra de Alemania*¹⁷⁹. A su lado un angelote sostiene otra tabla con la correspondiente máxima *DIVITIAS ET IMPERIVM AVGET SOLICITVDO*. Ambas alegorías enmarcan una cartela *all'antica*, destinada a identificar la estampa con la gesta bélica de Carlos V: *IMP. CAROLI V. ALBIS APVD MILBVRGVM FELICISSIMO NVMINE TRAIECTIO*.

En los ángulos inferiores aparecen otro par de empresas, que vendrían a reforzar aún más el mensaje planteado. A la izquierda vemos un ciervo lanzado a la carrera al picotearle la cabeza un águila, escena complementada con el texto *CAESARIS INVICTA VIRTUS*. Este concepto provendría de la *Historia Naturalis* de Plinio, y lo adaptaron los

177 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*.

178 García, «Documento histórico», 15-16.

179 García, «Documento histórico», 16-21.

emblemistas del Renacimiento –Paradin, Capaccio, Camaerarius– como referencia al hombre fuerte capaz de crecerse ante las adversidades. En el espacio derecho Vico ubicó a una grulla y a un zorro encadenado a un árbol, con una filacteria en la que aparece el lema *SAECVRITAS PVBLICA*. Desde la Antigüedad esta ave ya era identificada por Plinio, Aristóteles, Plutarco o Claudio Eliano como la vigilancia constante; por su parte el zorro siempre ha sido la recreación zoomórfica de la astucia y el engaño. El jeroglífico simbolizaría, pues, la necesidad de vigilia permanente ante el peligro de la conspiración y la trampa: el paralelismo con la fracasada traición de la Liga de Smalkalda contra su legítimo señor Carlos V resulta, pues, más que evidente¹⁸⁰. De esta forma la segunda estampa de Enea Vico, al igual que la anterior, deviene en un denso artefacto visual y simbólico destinado a exaltar la *Virtus* heroica de Carlos V: el César Habsburgo se define así como un general invencible –evidente gracias a éxitos aplastantes como Mühlberg–, fruto de su contrastada capacidad para conjugar vigilancia, habilidad estratégica, prudencia y fuerza para sobreponerse a las adversidades.

Ya hemos citado como ambas obras contaron con gran éxito y difusión. El retrato fue alabado por Giorgio Vasari en sus *Vite* y, al parecer, agradó mucho a Carlos V; Ludovico Dolce narra en su *Dialogo della Pittura* –Venecia, 1557– como le llamó la atención nada más recibirlo, acercándose a una ventana para poder contemplarlo detenidamente¹⁸¹. Desde luego, la composición también sería del gusto del mismo Dolce, pues encargó a su autor que la adaptara como portada de su *Vita de Carlo Quinto*, diez años posterior¹⁸². En el centro de este frontispicio aparece un medallón con la efigie del soberano Habsburgo, coincidente en gran medida con el presente en la estampa autónoma; a su lado se disponen dos figuras alegóricas que actúan como resumen de la carrera vital del César Carlos: la de la izquierda refiere a la vida activa como político y guerrero, representada por medio de una fémica con coraza que porta el orbe, la espada levantada, laureles y la inscripción *SVSTINET HVNC VICTOR*. La alegoría de la derecha, por su parte, se vincula con la abdicación, al mostrarse despojada de cualquier atributo –dispuestas a sus pies– y con la mano y la mirada orientadas al cielo; por su parte, la cartela tallada de forma fingida en la base sobre la que se apoya reza *CONCVLCAT SYDERA QVAERENS*. Así, la conjunción de ambas figuras alumbraría un mensaje dedicado a la gloria eterna del Emperador, derivada tanto de sus éxitos marciales como de su capacidad para renunciar al poder terrenal, dedicando sus últimos momentos al retiro espiritual. Como remate de la composición, en la parte superior del conjunto se ubican ángeles con las columnas de Hércules y una filacteria en la que se lee el *motto* cesáreo del *PLUS ULTRA* (Enea Vico (diseño) y Gabriel Giolito (editor): *Retrato del emperador Carlos V*, 1567, calcografía, en Ludovico Dolce: *Vita di Carlo Quinto Imp.*; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. Raros Usoz 5115)¹⁸³.

180 García, «Documento histórico», 20-26.

181 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 309.

182 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 309.

183 Checa, *Carolus*, 511.



Fig.4.41. Matthäus Merian: *El cruce del Elba*, 1630, calcografía; en Johann Ludwig Gottfried: *Historische Chronica*; Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin.

Por su parte, la segunda lámina también sirvió de modelo figurativo, fundamentalmente su imagen central en la que –de forma altamente narrativa– se recogen los momentos cenitales de la batalla de Mühlberg. Fue copiada en distintas piezas cerámicas italianas –sobre las que volveremos más adelante–, al igual que en otras impresiones posteriores. Cabe citar, en este sentido, la representación del combate diseñada en 1566 por el orfebre y grabador Domenico Zenoi para la obra de Jerónimo Ruscelli *Le imprese illustri con espositioni et discorsi*, publicado por Francesco Rampazzetto en Venecia. El libro contiene ciento treinta y dos empresas dedicadas a relevantes figuras del momento, como Carlos V –partiendo en su caso del *motto* personal de las columnas herácleas y el *Plus Ultra*– y algunos de sus más destacados generales, desde Antonio de Leyva al Marqués del Vasto. Dentro de este rico contenido simbólico y visual, el grabado número sesenta muestra la batalla de Mühlberg; para su trazado Zenoi se inspiró indudablemente en el trabajo previo de Enea Vico, pero prescindiendo de todo el aparato alegórico al trasladar a un formato rectangular la representación estricta del choque armado, sin prácticamente cambios (Domenico Zenoi: *La batalla de Mühlberg*, 1566, estampa calcográfica, en Jerónimo Ruscelli: *Le imprese illustri con espositioni et discorsi*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/34520) –ver fig. 4.28–. Cerca de setenta años más tarde el importante grabador suizo Matthäus Merian adaptaba de nuevo en su taller la composición de Enea Vico. Al igual que en el caso anterior apostó por una

versión simplificada del original, carente de las personificaciones y figuras alegóricas que tanto enriquecían la versión primera. Esta mayor sencillez se debe, probablemente, a que la imagen había perdido aquí su autonomía, para acompañar como ilustración de portada a una crónica del historiador alemán Johann Ludwig Gottfried (Matthäus Merian: *El cruce del Elba*, 1630, calcografía; en Johann Ludwig Gottfried: *Historische Chronica*; Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin).

4.3.3. LAS ILUSTRACIONES DE LA ALAMANNA DE ANTONIO FRANCESCO OLIVIERO

Un factor relevante para la construcción de la imagen de Carlos V como héroe virtuoso e invencible fue la aparición de diversos poemas épicos dedicados a su figura. A partir de modelos clásicos como la *Eneida* de Virgilio y de la literatura caballerescas, durante el Renacimiento este género fue considerablemente revitalizado. Podemos citar títulos tan destacados como el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto (1532) o la *Jerusalén Liberada* escrita por Torcuato Tasso (1580), además de otros relatos basados en las gestas protagonizadas por contemporáneos en los nuevos mundos descubiertos, como *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1569) o *Las Lusíadas* de Luís de Camões (1572). La relevancia histórica de Carlos V propició que también fuese protagonista de obras épicas como *La Carolea* de Jerónimo Sempere (1560), el *Carlo famoso* de Luís Zapata (1566), o *El victorioso Carlos V* de Jerónimo de Urrea (1567-1571). Entre estas obras –y en relación con el tema estudiado aquí– cobra especial importancia el largo poema épico que, bajo el título de *La Alamanna*, escribió el poeta italiano Antonio Francesco Oliviero, para ser publicado en el taller veneciano de Vincenzo Valgrisi en 1567. De la pluma de este escritor traslapino –responsable de obras como *L'origine d'amore*– surgieron otros poemas y relatos versificados centrados en temas contemporáneos, como *Carlo Quinto en Olma* o *Canzone [...] deplorando la miserie d'Italia per le guerre sparse quasi per tutta la Provincia l'anno 1557*.

En el caso concreto de *La Alamanna*, Oliviero creó una vasta composición épica inspirada en la guerra contra la Liga de Smalkalda. De hecho en la misma introducción, en la que dedica el libro a Felipe II, el autor define la obra como un «*Poema Heroico composto*» cuyo hilo conductor sería la «*guerra fatta in Alamagna contra la Lega Smelcadica, la piu illustre (per mio giudicio) e mirabile de tutte le altre*» De forma indiscutible el gran protagonista es el mismo Carlos V; así pues, a lo largo del relato los hechos reales se van intrincando con episodios visionarios e hiperbólicos, cuya misión es presentar al soberano Habsburgo como un enviado del mismo Dios para salvar a la Cristiandad y castigar a sus enemigos: «*Non ti turbar, tosto serán puniti / Gli heretici nimici delle Fede / Per man di Carlo d'Austria, eletto in cielo / Esecutor de le divine imprese*»¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Antonio Francesco Oliviero: *La Alamanna* (Venecia: Vincenzo Valgrisi, 1567), 8.



Fig.4.42. Anónimo: Retrato ecuestre de Carlos V, 1567, aguafuerte, en Antonio Francesco Oliviero: *La Alamanna*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/40863.

Más allá de su valor literario, la razón fundamental por la que incluimos este largo poema aquí es por el aparato gráfico que lo complementa (Anónimo, 1567, aguafuertes, en Antonio Francesco Oliviero: *La Alamanna*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/40863). Su cuidada edición incluye más de treinta grabados de buena calidad y autor desconocido; por lo que respecta al lenguaje utilizado, las distintas escenas bélicas parten de los clichés visuales que se habían ido conformando durante las décadas anteriores para la representación de la guerra, adaptados a los hechos específicos de esta campaña en concreto –como pueden ser los preparativos de ambos bandos o el asedio de Ingolstadt–. Pero sobre estas imágenes realistas se superponen en numerosas ocasiones elementos simbólicos y alegóricos, destinados a sumar un valor trascendental al hecho narrado: de esta forma, la guerra

entre Carlos V y la alianza protestante deviene en psicomaquia, en un enfrentamiento entre el Bien y el Mal, el campeón de la verdadera fe y las legiones del Averno. Así pues, personajes reales como el soberano Habsburgo, el Duque de Alba o el Elector de Sajonia son acompañados en el combate por ángeles y demonios, o divinidades como Plutón, la Noche o Proserpina; al frente de las filas rebeldes cabalga el Furor, mientras que los guerreros imperiales luchan bajo la protección de Palladio, el espíritu del Bien¹⁸⁵.

Un grupo importante de estas ilustraciones se centra en exaltar la figura de Carlos V. Así, la misma portada se configura como un monumental arco de triunfo dedicado al César Habsburgo, quien aparece retratado a caballo en el vano central de medio punto. El soberano se protege con armadura dejando la cabeza descubierta, de forma que podemos reconocer de forma clara sus facciones. Porta además una vara de mando –en referencia a su autoridad como general– y el collar del Toisón de Oro, de alto valor dinástico, sobre el pecho. Carlos V aparece aquí siguiendo uno de los modelos preferentes para la representación regia como es el retrato ecuestre: de esta forma lo vemos sobre un poderoso caballo de guerra que, en marcado escorzo, se dirige desafiante

185 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 262-263; Morales, *La fiesta en la Europa*, 282-283.

hacia el espectador; el bravo animal porta la cabeza emplumada y, como salvaguarda, se recubre con una gualdrapa decorada con el águila bicéfala. Simulando una escultura, la imagen del triunfante César Habsburgo se dispone sobre un plinto de gusto manierista, en el que podemos leer la inscripción *CAR.V.AVST.IMP.MAX*. Las calles laterales de la arquitectura, separadas por columnas corintias, cuentan con hornacinas destinadas a albergar retratos escultóricos de Felipe II y Maximiliano II –cabezas respectivas de las dos ramas de la Casa de Austria en el momento de la publicación del libro–; y escenas de combate. En el ático se dispone una cartela con el título de la epopeya, además de retratos de los generales imperiales de marcado aire marcial; como remate, el escudo y la corona imperial con el águila bicéfala.

A lo largo de los capítulos podemos encontrar otras imágenes de Carlos V, volcadas en exaltar su capacidad política y militar. Así, en una de estas composiciones el monarca aparece representado según su condición imperial, entronizado sobre escaleras y bajo un dosel con el águila bicéfala tejida. Porta armadura y todos los atributos cesáreos –orbe, corona y cetro–, recibiendo homenaje por parte del Gran Duque de Alba, su general más destacado. Como testigos vemos a un amplio grupo de cortesanos y soldados, destacando un bufón en primer plano. A nivel espacial, la escena acontece ante una gran ciudad y una parada de jinetes actuando como fondo¹⁸⁶.



Fig.4.43. Anónimo: *Escena de combate con Carlos V en primer plano*, 1567, aguafuerte, en Antonio Francesco Oliviero: *La Alamanna*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/40863.

186 Oliviero, *La Alamanna*, 133.

Otros aguafuertes inciden especialmente en la vertiente marcial del César Carlos; lo podemos ver de esta forma montado, con armadura y la cabeza descubierta, pasando revista a sus hombres en un campamento militar¹⁸⁷; o en pleno combate, cargando lanza en ristre contra las falanges enemigas¹⁸⁸. Ya hemos referido, por otra parte, como en *La Alamanna* convive la narración verista de la guerra contra los protestantes con otros momentos de valor onírico y mesiánico. Carlos V protagoniza igualmente algunos de estos últimos pasajes; así, en una de las escenas se le reconoce dentro de un templo circular, orando ante un altar con un sacerdote que levanta la comunión. En el exterior del edificio se recrea un momento posterior, en el que el Emperador contempló a un ser monstruoso –mezcla de dragón y grifo–, muerto finalmente por Hipólito da Porto. El texto paralelo narra cómo, mientras Carlos V asistía a misa, se oyó una voz divina anunciando su triunfo: «*I nuitto Imperador nasciuto al mondo/ Esecutor de le divine imprese,/ Siate lieto, ch'el Re del paradiso/ Ha di voi cura, e la vittoria darui/ Presto prepara in questa bella impresa*»¹⁸⁹.

El resto de aguafuertes componen un relato visual de la campaña bélica, equivalente icónico de la narración escrita. Los primeros se centran en los preparativos previos al estallido de los combates por parte de ambos bandos; de esta forma, podemos ver al Landgrave de Hesse y a Juan Federico de Sajonia diseñando su estrategia de campaña¹⁹⁰; e igualmente a Carlos V en pleno consejo militar con el Duque de Alba y el cardenal Granvela, ante las murallas de Ratisbona. Esta reunión acontece en una rica tienda decorada con escamas y los emblemas imperiales. Tras ella se reconoce el resto de campamento, al que van llegando los cuadros de infantes de refuerzo¹⁹¹. En las páginas siguientes nuevas composiciones reflejan los mismos momentos, pero desde una óptica visionaria que otorga a la narración el citado carácter de psicomaquia. Así pues, en una de ellas aparece el Landgrave de Hesse antes sus cuadros de infantería y caballería, mientras que en el cielo acontece una especie de rompimiento de gloria infernal, donde el demonio –Plutón– se sitúa ante una gran caldera con fuego y cuerpos torturados. Una figura, probablemente Lutero, parece rezar ante él¹⁹². Pocas páginas después se incluye un nuevo grabado, similar en su concepción al sueño de Constantino: un campamento nocturno, con soldados de guardia...pero en la tienda del primer plano quien duerme es Felipe de Hesse, a quien se le aparece de nuevo el gran reformador¹⁹³.

187 Oliviero, *La Alamanna*, 230.

188 Oliviero, *La Alamanna*, 197.

189 Oliviero, *La Alamanna*, 39-42

190 Oliviero, *La Alamanna*, 10.

191 Oliviero, *La Alamanna*, 23.

192 Oliviero, *La Alamanna*, 46.

193 Oliviero, *La Alamanna*, 56.



Fig.4.44. Anónimo: *Escena de sueño visionario*, 1567, aguafuerte, en Antonio Francesco Oliviero: *La Alamanna*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/40863.

Las siguientes ilustraciones se centran en uno de los principales hechos de armas de la *Guerra de Alemania*, el asedio de Ingolstadt: podemos ver la llegada del ejército enemigo, el cerco protagonizado por los protestantes, el alzado de fortificaciones improvisadas bajo la dirección de Carlos V, o las escaramuzas y envites entre los dos contingentes¹⁹⁴. Las escenas de combate se definen a partir de los tópicos visuales que, desde principios de siglo, habían ido fraguando sobre todo en Alemania, recordando a los diseños de Hans Burgkmair, Leonhard Beck, Hans Schäufolein o Wolf Traut. En una de las más brillantes se recrea el asalto de la alianza rebelde sobre Ingolstadt, protegida por murallas, bastiones para artillería y un profundo foso. Detrás del muro aparece un coronado Carlos V sobre su caballo de guerra, dirigiendo las operaciones bélicas; le flanquean arcabuceros y trompetas, mientras que las coronelías de peones y jinetes defienden con bravura sus posiciones. Más allá de las defensas se representan varios combates: una «encamisada» en primer plano –con la inscripción *INBOSCATA*–, choques de caballería, etcétera. Tras un mar de cadáveres, en la parte superior, podemos reconocer el campo protestante y sus formaciones de combatientes que, en forma de media luna, se disponen a abrazar la villa atacada¹⁹⁵.

194 Oliviero, *La Alamanna*, 71, 88, 96, 107, 112, 159.

195 Oliviero, *La Alamanna*, 149.



Fig.4.45. Anónimo: *Representación de batalla*, 1567, aguafuertes, en Antonio Francesco Oliviero: *La Alamanna*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/40863.

La batalla de Mühlberg no aparece identificada de forma tan clara; quizá sirviera de inspiración, no obstante, para el siguiente conjunto de estampas, en el que se representan nuevos combates¹⁹⁶. Carlos V también es aquí protagonista; podemos verlo en una composición de alto horizonte en la que aparece, en primer plano, un choque entre dos cuerpos de caballería pesada. El monarca Habsburgo lucha completamente armado sobre un rocín y es reconocible gracias a la heráldica al incluir la barda de su montura los emblemas del águila bicéfala. Tras una «tierra de nadie» intermedia –con tambores abandonados, muertos, armas rotas y fragmentos anatómicos– estalla un segundo nivel de combate, en el que se enfrentan jinetes y peones, con fuerte despliegue de estandartes. Aún se representa un tercer choque de caballería, que sirve de cierre ante un horizonte montañoso con bosques, castillos y un pueblo incendiado¹⁹⁷. En otra de estas escenas, además, sobre la referida maraña de combatientes montados en plena lucha se disponen ángeles y demonios, igualmente enfrentados¹⁹⁸.

196 Oliviero, *La Alamanna*, 222.

197 Oliviero, *La Alamanna*, 213.

198 Oliviero, *La Alamanna*, 189.

Como colofón del conjunto existe una última serie centrada en las operaciones vinculadas a un nuevo asedio, en este caso de fuerte carga alegórica¹⁹⁹. En uno de ellos sobre el cruce de fuego artillero se superpone, en primer plano, una cueva con fuego, serpientes y un demonio entronizado. Las tropas protestantes son ayudadas por otros diablos, incluso disparando cañones. Por oposición, de entre las posiciones católicas emerge un imponente Carlos V inspirado por un ángel²⁰⁰. En otra de estas composiciones belicas vemos de nuevo al Emperador al frente de sus hombres, con la escolta de una figura angélica. Ante él se abre un campo con trincheras y cuerpos de enemigos caídos, algunos de ellos pinchados por los tridentes de varios diablillos²⁰¹. Esta oposición entre Carlos V como vicario de Dios frente a la demoníaca Liga de Smalkalda se repite sistemáticamente, como se aprecia en otra composición donde la caballería luterana es encabezada por la Furia, con un escudo y una antorcha encendida²⁰².

Entre las estampas finales del libro aparecen un mapa y una vista urbana de carácter alegórico. En el primero se reconoce perfectamente el norte de Italia y el sur de Alemania, campo de enfrentamiento entre los dos ejércitos enemigos; sobrevuelan estos territorios, entre nubes, varias figuras alegóricas que se dirigen a un Dios Padre anciano y rodeado de querubines²⁰³. La segunda escena visionaria acontece sobre el burgo de Ingolstadt, en cuyo cielo estalla un grandioso rompimiento de gloria, con la presencia de Dios y un importante número de personificaciones²⁰⁴. La divina providencia participa en la guerra, de esta forma, al lado de Carlos V; el resultado de esta ayuda celestial se evidencia en el último aguafuerte de la publicación: los males y la herejía se dirigen hacia unas fauces demoníacas –las puertas del Infierno–, donde son recibidas por un bizarro Plutón con cuernos, picos de ave y rostro en el pecho²⁰⁵. La victoria de Carlos V, paladín de la Cristiandad y brazo armado de Dios, trasciende de esta forma hacia lo sagrado.



Fig.4.46. Anónimo: *Mapa del escenario de la guerra con rompimiento de gloria celestial, 1567*, aguafuerte, en Antonio Francesco Oliviero: *La Alamanna*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/40863.

199 Oliviero, *La Alamanna*, 260 y 269.

200 Oliviero, *La Alamanna*, 254.

201 Oliviero, *La Alamanna*, 277.

202 Oliviero, *La Alamanna*, 282.

203 Oliviero, *La Alamanna*, 289.

204 Oliviero, *La Alamanna*, 303.

205 Oliviero, *La Alamanna*, 308.

4.3.4. OTROS EJEMPLOS IMPRESOS

Las brillantes creaciones que hemos estudiado hasta aquí se enmarcan, a su vez, dentro de un surtido mucho más amplio de imágenes gráficas, con calidades y lenguajes visuales muy distintos. De esta forma, los numerosos breves y relaciones impresas de forma inmediata tras la batalla de Mühlberg contaron con un aparato icónico muy limitado, dadas las necesarias rapidez y bajo coste. En muchas ocasiones no se va más allá de una mera orla decorativa en el frontispicio, como el marco *a ll'antica* que rodea el título de una crónica de la batalla escrita por Marcantonio Ettone (Anónimo: *Cenefa de portada*, 1547, xilografía, en Marcantonio Ettone: *Notamento della prima guerra Germanica, et seconda in Saxonia fatta per Carlo Quinto imperator Romano*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 38. T. 33).

También es bastante frecuente la decoración heráldica, repitiéndose el escudo imperial junto a otros símbolos como la corona, el águila bicéfala, las columnas de Hércules o el collar del Toisón de Oro. Lo podemos encontrar, por ejemplo, ocupando la portada de la *Historia* de Bernardo de Salazar en su edición napolitana (Anónimo (diseño) y Juan Pablo Sukanappo (edición): *Escudo imperial*, 1548, xilografía, en Pedro de Salazar: *Historia y primera parte: de la Guerra que don Carlos V. Emperador de los Romanos [...] movio contra los Principes y Ciudades rebeldes del Reyno de Alemania y sucessos que tuvo*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 38. R. 23); en la primera página de una canción de autor desconocido impresa en Augsburgo (Anónimo (diseño) y Heinrich Steiner (edición): *Escudo imperial*, 1547, xilografía, en Anónimo: *Ein schönes neues Lied, von Carolo dem Fünfften vnüberwündtlichen Römischen Kaiser, vnd Philipsen weylendt Landtgrafen zu Hessen*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 44. S. 43). En Alemania aparecieron igualmente algunos breves en cuya portada aparece el escudo de Sajonia, dada la implicación de ambas ramas de los Wettin en el conflicto (Anónimo: *Escudo de Sajonia* c.1547, xilografía, en Georg Rhau: *Des Churfürsten Hertzog Johans-Fridrichen zu Sachssen*; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. 20. T. 377).

Frente a estas composiciones modestas existen otras de tamaño mayor, gran calidad visual y elevado valor narrativo. Es el caso de una xilografía de Virgin Solis, copia prácticamente literal de las ilustraciones incluidas en el *Comentario* de Ávila y Zúñiga. En ella se integran en una única gran vista las principales secuencias del choque: el cruce del Elba, la persecución del ejército luterano hacia el bosque de Lochauer y la rendición final de su líder, el Elector de Sajonia. Como complemento a esta estampa de gran formato –impresa a partir de dos planchas– se incluyó en su parte inferior un texto en ocho columnas acerca del conflicto (Virgin Solis (diseño) y Stefan Hamer (edición): *La batalla de Mühlberg*, c. 1547, xilografía; Kultur und Fremdenv-Schlossmuseum, Gotha, inv. G74)²⁰⁶.

206 Bahlcke y Dudeck, *Welt, Macht, Geist*, 290-291; Bartrum, *Hollstein's*, 56-57.

Igualmente cabe citar aquí otra estampa surgida del buril de un anónimo creador germano, conocido de forma convencional como el *Maestro HM* (*La batalla de Mühlberg*, 1547, xilografía: Ashmolean Museum, Oxford). La gran composición, en cuatro tacos, recoge un amplio paisaje natural montañoso, con el Elba y el burgo de Mühlberg a la izquierda; además, tal y como se refiere en todas las crónicas, el artista reprodujo un Sol radiante y extraño que domina el cielo. Reiterando el modelo más habitual, esta entalladura intenta recoger los dos momentos claves de la confrontación, es decir, el cruce del río –podemos ver de esta forma a unos cuantos soldados españoles intentar el vadeo, con grandes dificultades dada la intensa corriente–; y el combate final cerca del bosque de Lochauer. Este es el momento protagonista, resolviéndose visualmente a través de un brutal choque de caballería. Entre los distintos jinetes destaca claramente el Elector de Sajonia, representado en primer plano y justo en el centro; alto y grueso, combate con un martillo de guerra y lleva la visera levantada, por lo que podemos reconocer su rostro. De forma general cabe destacar como el anónimo artista prestó gran atención a la minuciosa descripción de las tropas. Así pues, es perfectamente posible identificar a los jinetes ligeros húngaros, armados «a la oriental» con un escudo o tablachina trapezoidal, lanzas y sables curvos; e igualmente, en la parte izquierda aparece un nuevo tipo de combatiente a caballo surgido precisamente en la *Guerra de Alemania*: el herreruelo o *reiter*, dotado de un arcabucejo. Así, su representación visual aquí coincide en gran medida con las primeras descripciones escritas, como la de Núñez de Alva:

Enbiavan ciertos cavallos, que erreruelos comúnmente entre nosotros se llaman, que modernamente con nueva usança pelean: traen arcabucejos de pedernal muy pequeños, con que hazer el primer golpe en la escaramuça despues si no tienen tiempo de volver a cargar, hallanse armados con arneses y venablos, y para si les faltaran los venablos, les penden de los arçones martillos con agudas puntas a manera de hachas darmas²⁰⁷.

De nuevo podemos ver aquí la convivencia en una misma imagen de la representación atenta de los protagonistas y sus equipos con otros elementos trascendentes, como el ciclo antinatural del Sol. Esta fusión entre realidad y mesianismo resultó, pues, la forma más común para la representación de la batalla; probablemente fue así al considerarse la vía idónea para mostrar a Carlos V como el vicario de Dios, electo como su brazo armado para aplastar a los herejes en el campo de batalla.

207 Núñez, *Diálogos*, 82.



Fig.4.48. *Maestro HM: La batalla de Mühlberg*, 1547, xilografía: Ashmolean Museum, Oxford.

4.4. LAS PINTURAS

Para la representación visual de la batalla de Mühlberg también se utilizó el soporte pictórico. La mayor parte de las pinturas de caballete han desaparecido –como las controvertidas tablas de Jan Cornelisz Vermeyen–, conservándose no obstante algunos ejemplos de carácter fundamentalmente testimonial. Cabe destacar, igualmente, la existencia de varios ciclos de frescos –formato de mayor ambición–, comisionados en su mayoría por nobles españoles e italianos. Se trata de un hecho importante, ya que demuestra a nivel artístico la creciente introducción en la Península de los modelos de pintura mural renacentista originarios de Italia, especialmente adecuados por su monumentalidad y capacidad narrativa para mostrar grandes pasajes históricos y bélicos. Desde el punto de vista político y del mecenazgo, estos encargos de alto nivel evidencian cómo la exaltación imperial a través de las artes también fue impulsada por la nobleza, participante en muchas de las campañas de Carlos V y cada vez más comprometida con el proyecto hegemónico de los Austrias

4.4.1. LAS GRISALLAS DEL PALACIO DE ORIZ (NAVARRA)

En la actualidad se conservan dos de estos ciclos murales comisionados por las élites españolas: el primero de ellos –sobre el cual volveremos más adelante– fue patrocinado por el Gran Duque de Alba para la decoración de su fortaleza familiar en Alba de Tormes; el segundo se pintó en la residencia solariega de la familia navarra de los Cruzat (Anónimo: *Ciclo de la guerra de Alemania*, c.1550, grisallas al temple sobre muro seco trasladadas a lienzo; Museo de Navarra, Pamplona, en origen en el palacio de Oriz). Este gran caserón tenía inicialmente una rigurosa apariencia nobiliaria, contando con planta rectangular y tres alturas. El exterior se dignificaba mediante la presencia de piedra escuadrada en la planta baja, un acceso a través de arco rebajado y torres esquineras, además de una cornisa moldura como remate. Por lo que respecta al interior,

fue decorada con yeserías trabajadas con motivos heráldicos y grutescos. Las pinturas de mayor calidad se reservaban para el primer piso o «planta noble»: el vestíbulo superior, de esta forma, se dignificó con la introducción de escenas narrativas inspiradas en el Génesis y en leyendas medievales, dispuestas sobre una especie de tapices fingidos entre pilastras y colgaduras vegetales trazadas sobre el muro; por su parte, la pieza central se destinó a servir como Sala de Batallas²⁰⁸.

Apenas se conocen datos acerca del comitente y el creador. Como hemos dicho, el palacio pertenecía a la familia Cruzat, noble linaje navarro cercano a la Corona; de hecho, el mismo Felipe II llegó a pasar por él. Sánchez Cantón rechazó la atribución artística a la familia local Del Bosque, planteando la sugerente posibilidad de que el pintor se inspirase en unas pinturas perdidas de Vermeyen –que trataremos posteriormente– al detectar similitudes de concepción con los tapices de Túnez: a pesar de su diferencia cualitativa, el lenguaje de estas grisallas coincidiría con los paños en su amplitud espacial, verismo detallista o presencia de cenefas y cartelas²⁰⁹.

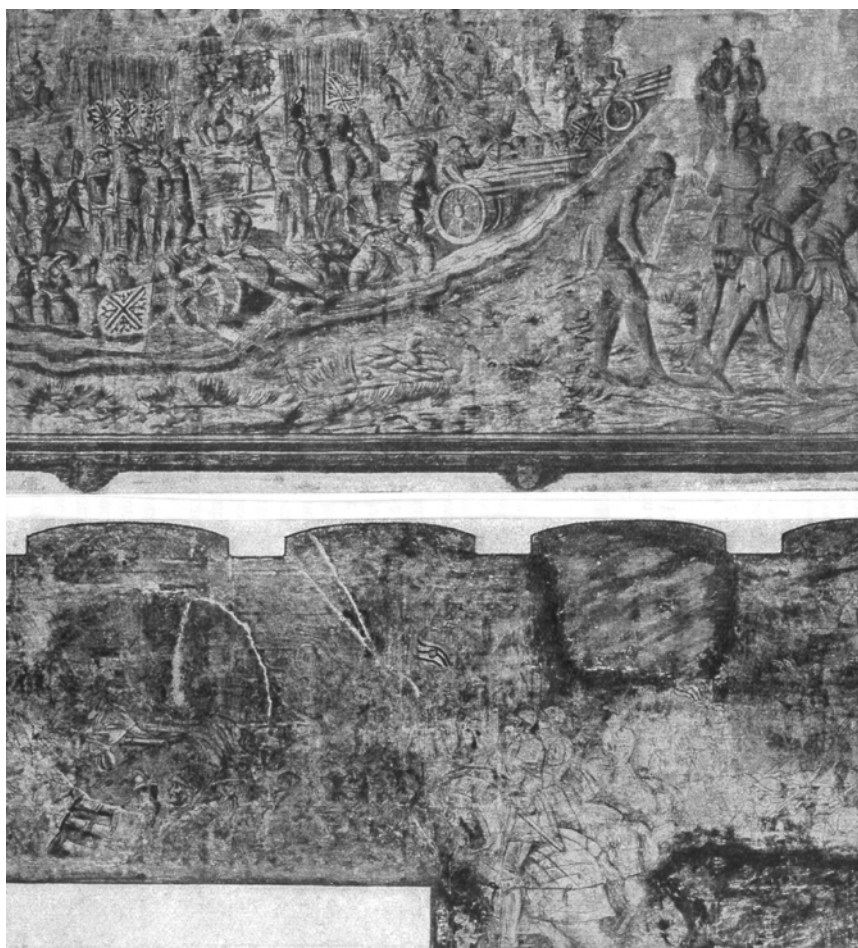


Fig.4.49. Anónimo: *El socorro de Ingolstadt*, c.1550, grisalla al temple sobre muro seco trasladada a lienzo; Museo de Navarra, Pamplona, en origen en el palacio de Oriz.

208 Sánchez, *Las pinturas de Oriz*, 11-16.

209 Sánchez, *Las pinturas de Oriz*, 61-65.

La mencionada estancia principal tiene formato alargado y está condicionada por la presencia de las puertas al vestíbulo y varias ventanas, orientadas hacia el este. En sus muros el ciclo se organiza como un gran friso, dividido por pilastras fingidas en seis composiciones; se enmarcan mediante una moldura simulada, que se decoró a su vez con cabezas de ángeles. El tema que unifica toda la serie es la recreación narrativa de los principales momentos de la *Guerra de Alemania*. De esta forma, las dos primeras refieren a la campaña de 1546, concretamente al asedio de Ingolstadt. La composición inicial fue entendida por Sánchez Cantón como *El socorro de Ingolstadt*, burgo danubiano perfectamente reconocible en la parte superior izquierda –tal y como indica una cartela identificativa–. Ante la ciudad se despliega el ejército de Carlos V, parapetado tras unos muretes. Entre los defensores destacan, bajo los estandartes, un grupo de figuras con barba y fuertemente armadas, quizá cita visual al soberano Habsburgo y su principal comandante, el Duque de Alba. El centro de la imagen se destina a representar una de las terribles «encamisadas» lanzadas por los españoles; con ello se atendía a la realidad expuesta por las crónicas y, desde el punto de vista plástico, el hábil artista se permitía introducir un componente dinamizador en la composición. La mitad derecha de la escena –muy deteriorada– recrea el campamento de la Liga de Smalkalda, con gran número de tiendas como evidencia de la vastedad de dicho ejército y su importante tren artillero.

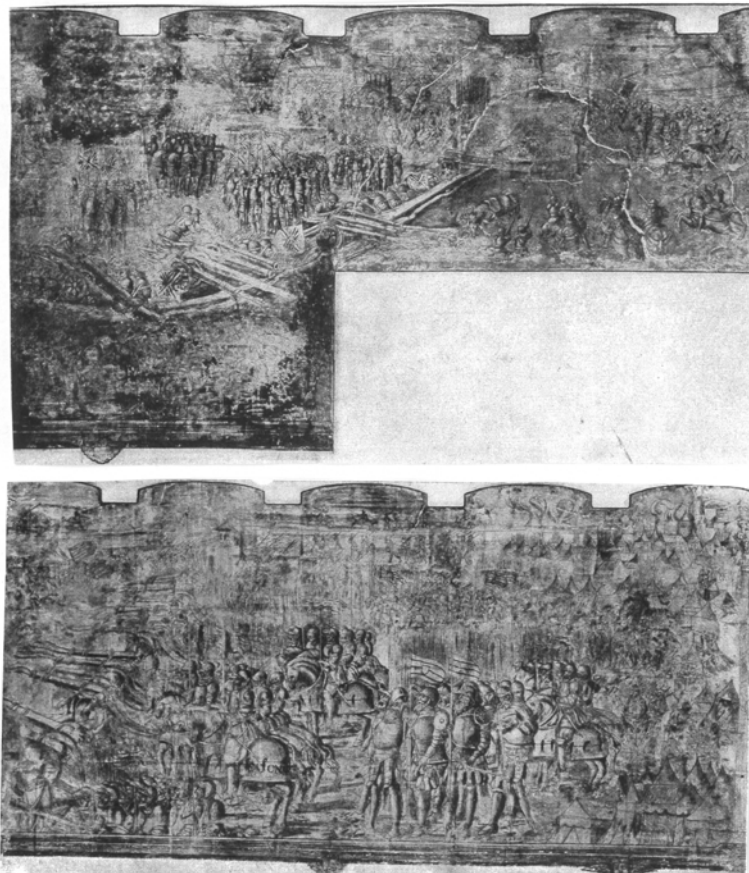


Fig.4.50. Anónimo: *Vista de los dos campamentos*, c.1550, grisalla al temple sobre muro seco trasladada a lienzo; Museo de Navarra, Pamplona, en origen en el palacio de Oriz.

La segunda escena –*Vista de los dos campamentos*– resulta bastante similar a la anterior, y pretende recrear el bombardeo incesante, así como los fracasados asaltos sobre las posiciones católicas. De nuevo vemos en la parte izquierda el campo cesáreo, ahora ya más asentado, ante el cual estalla un trabado combate cuerpo a cuerpo. Al igual que en la primera grisalla, la mitad derecha se reserva para el campamento luterano; allí el Elector de Sajonia dirige a sus baterías y artilleros, que abren fuego sobre las defensas de Ingolstadt.



Fig.4.51. Anónimo: *El ejército imperial busca contacto con el luterano*, c.1550, grisalla al temple sobre muro seco trasladada a lienzo; Museo de Navarra, Pamplona, en origen en el palacio de Oriz.

En la tercera composición podemos apreciar, irrumpiendo desde la izquierda, a la vanguardia imperial liderada por Alba, armado y a caballo, con la inscripción *DVQ DE ALVA* en la gualdrapa; Carlos V, identificable gracias a su casco coronado, el cetro y la cartela *ENPERADOR*; y el Conde de Buren –*QE. DE BVRA*. Sus guerreros avanzan escaramuzando con las tropas protestantes, que se retiran de forma ordenada. Al mando de los contingentes rebeldes se encontrarían Felipe de Hesse –*LANZGRAVE*–, sobre una montura de guerra, y el comandante de sus lansquenetes Sebastian Schertlin von Burtenbach –*SERTLE*. Quizá esta gran escena, conocida como *El ejército imperial busca contacto con el luterano*, refiera a los hechos del 4 de octubre de 1546, cuando el Emperador y el noble flamenco propusieron atacar al enemigo cerca del río Wörnitz, siendo frenados por Alba dadas las dificultades del terreno. Estilísticamente resulta una imagen de mayor dinamismo que las anteriores, al sugerir el avance de las tropas y las masas de picas –parafraseando a Sánchez Cantón– «vibración guerrera»²¹⁰. De esta forma, el patetismo de la secuencia visual y narrativa se incrementa paulatinamente hasta alcanzar el *clímax* definitivo en las composiciones siguientes, reservadas precisamente a las tres fases convencionales de la batalla de Mühlberg.

210 Sánchez, *Las pinturas de Oriz*, 40.

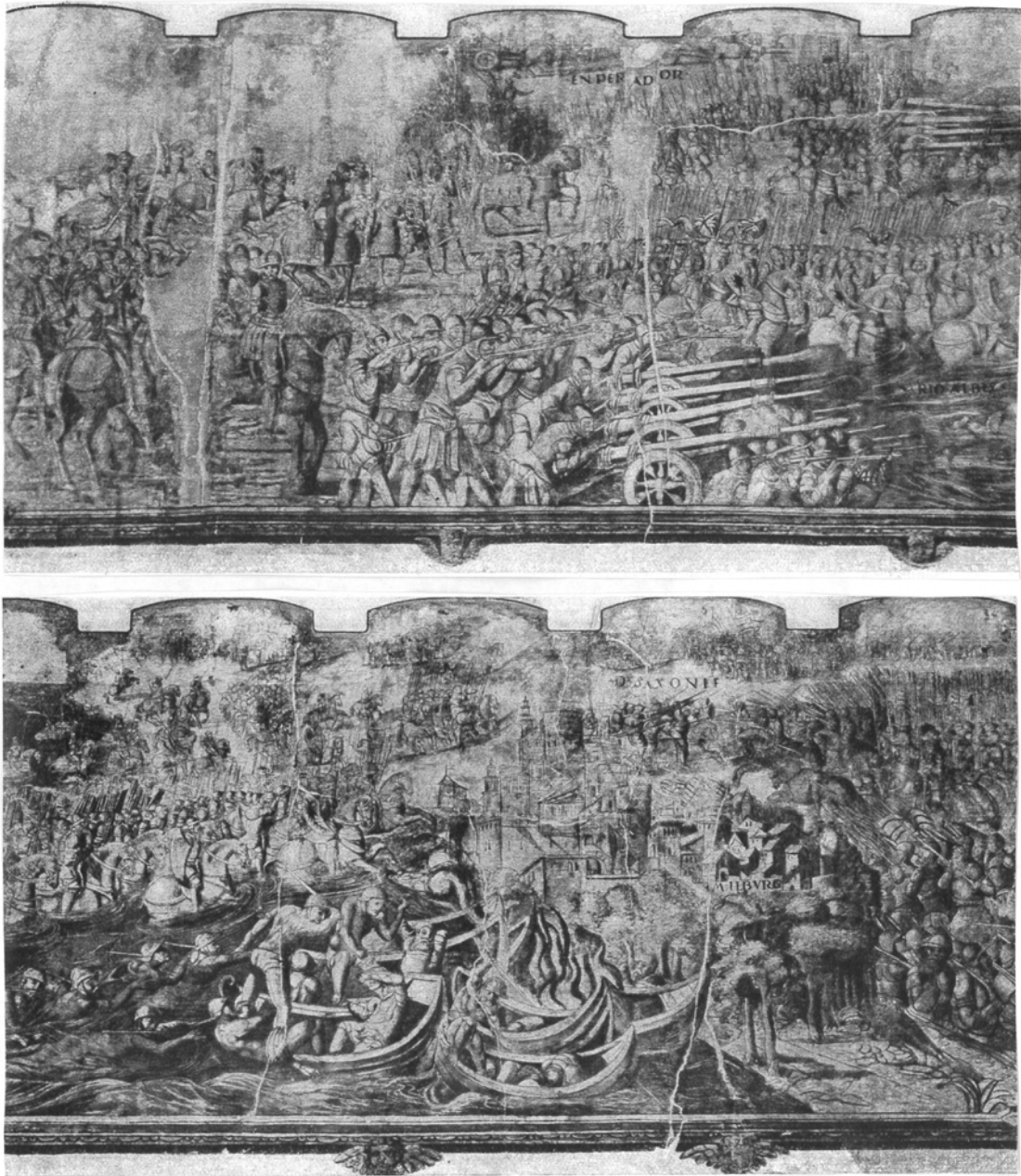


Fig.4.52. Anónimo: *El paso del Elba en Mühlberg*, c.1550, grisalla al temple sobre muro seco trasladada a lienzo; Museo de Navarra, Pamplona, en origen en el palacio de Oriz.

Así, la siguiente grisalla –de gran formato– muestra *El paso del Elba en Mühlberg*, organizado en cuatro secuencias: a la izquierda y en primer plano aparece el ejército cesáreo, cubriendo con intenso fuego el vadeo del río, cuyas aguas llenan el centro de la composición. En la parte superior la caballería irrumpe en la embravecida corriente; en la inferior son los infantes, con el cuchillo entre los dientes, quienes se lanzan sobre los defensores de las barcazas, tan necesarias para completar el cruce. El conjunto se cierra, ya en su extremo derecho, con una vista de la población y la huida protestante.

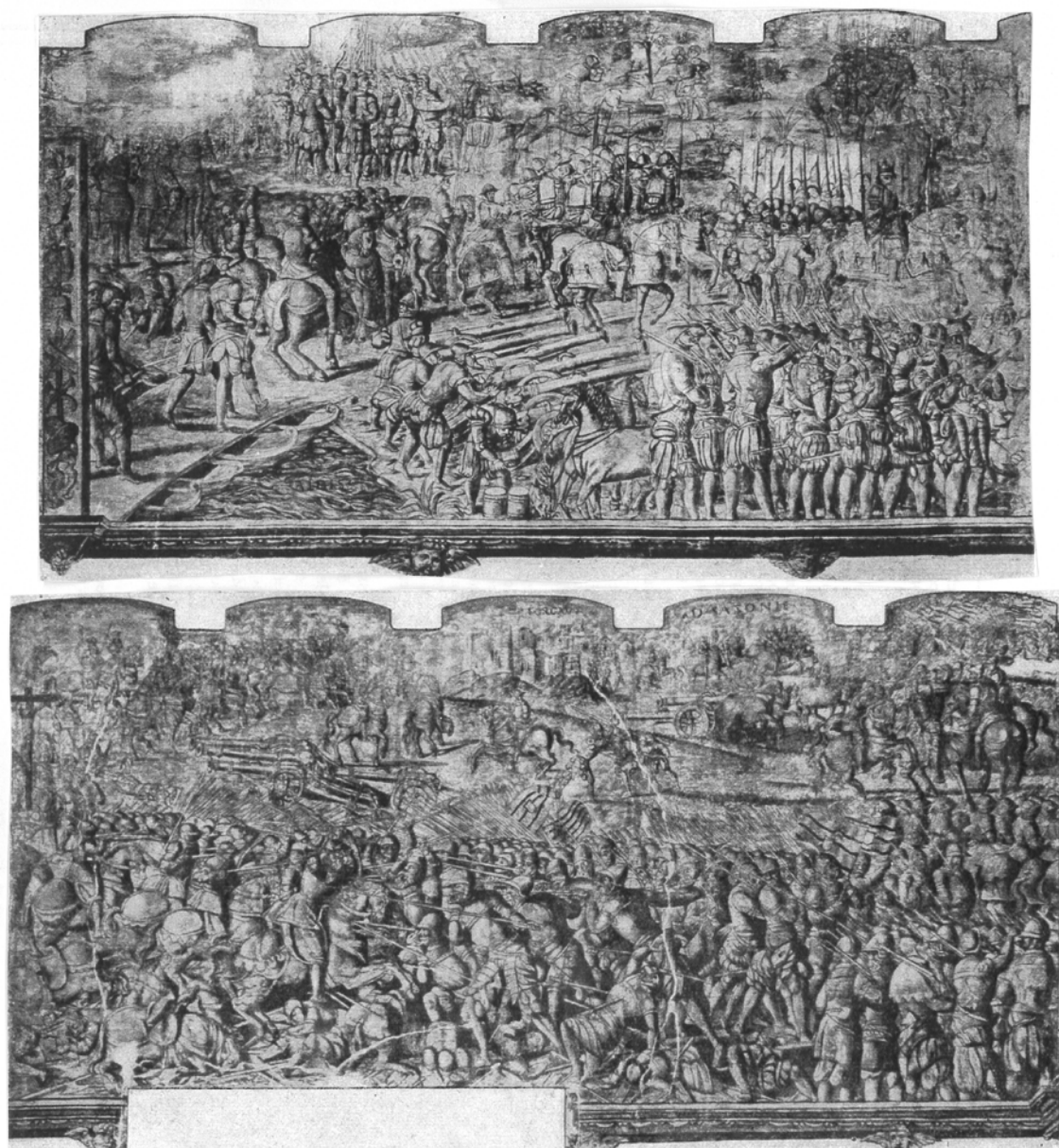


Fig.4.53. Anónimo: *La persecución del ejército de la Liga*, c.1550, grisalla al temple sobre muro seco trasladada a lienzo; Museo de Navarra, Pamplona, en origen en el palacio de Oriz.

En el quinto fresco vemos *La persecución del ejército de la Liga* hacia el bosque de Lochauer. Su lado izquierdo nos muestra a las tropas de Carlos V cruzando sobre el puente de barcazas, organizadas con la solemnidad de una parada en claro contraste con el caos que define la retirada enemiga. El colapso de las filas protestantes es evidente: cañones abandonados, grupos de atemorizados infantes que aún intentan defenderse, jinetes dispuestos a sacrificar a sus preciados rocines... al fondo resulta perfectamente reconocible el elector Juan Federico—D. SAJONIA—, quien pica espuelas en su abortada huida hacia Torgau. Por su parte, el centro se destina a recrear un momento narrado por las crónicas, y que devino en tópico visual: el encuentro del crucifijo profanado por parte de Carlos V.

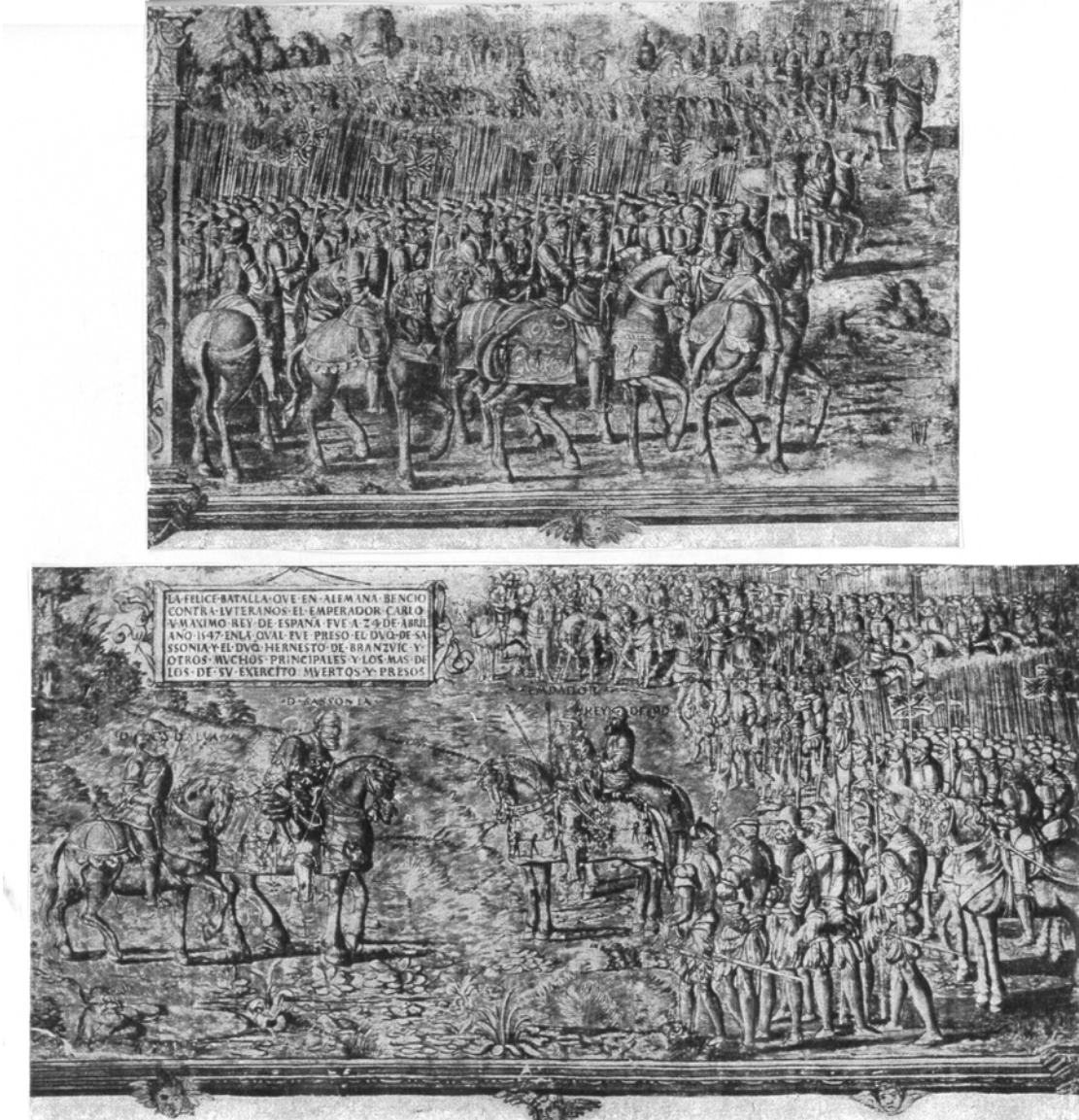


Fig.4.54. Anónimo: *La rendición del Elector de Sajonia*, c.1550, grisalla al temple sobre muro seco trasladada a lienzo; Museo de Navarra, Pamplona, en origen en el palacio de Oriz.

El último y majestuoso mural ocupaba un papel capital, al cubrir el testero del salón. No es casualidad su disposición allí, ya que trata el momento final de la batalla que consagraba el indiscutible éxito de las armas carolinas: *La rendición del Elector de Sajonia*. Ideado con gran solemnidad, en su centro aparece el jefe rebelde quien, tras quitarse el casco, agacha la cabeza como gesto de sumisión; le guía el Duque de Alba, responsable de presentarlo ante el victorioso Emperador. Las dos figuras montadas se dirigen, solas, hacia la derecha, donde les espera Carlos V flanqueado por Fernando de Habsburgo, Rey de Romanos. Ambos hermanos aparecen representados con gran aplomo, como resultaba adecuado dada su augusta condición: a caballo, con potentes armaduras, coronas y cetros. Tras ellos aparecen las falanges imperiales perfectamente formadas, henchidas de orgullo tras su aplastante victoria sobre el odiado enemigo protestante. Así pues, este ciclo –más allá de su calidad

técnica un tanto limitada— consigue plenamente su objetivo: configurar un relato perfectamente creíble y ajustado a las crónicas literarias, atendiendo con gran verismo a la representación de los ejércitos contemporáneos, sus armas y estrategias de combate. Tras esta apariencia de relación aséptica subyace, no obstante, una clara voluntad por exaltar el valor y la fuerza militar de Carlos V, mostrado aquí de nuevo como el victorioso paladín de la acosada Cristiandad²¹¹.

4.4.2. OTROS EJEMPLOS Y PINTURAS DESAPARECIDAS

Los fastuosos ciclos de frescos narrativos con temática histórica tuvieron su mayor desarrollo en Italia, bajo hegemonía hispana desde la victoria en Pavía (1525) y la posterior paz de Cambrai (1529). No debe extrañarnos, de esta forma, que la gesta bélica carolina tuviese importante reflejo visual en diversos palacios trasalpinos. Ejemplo de ello es la serie de «hazañas» de Carlos V pintada por Bernardino Campi para el principesco linaje lombardo de los Trivulzio²¹². El posible comitente de las pinturas fue Gian Francesco Trivulzio, quien viró la tradicional posición filo-gala de la familia hacia el partido pro-Habsburgo, sirviéndoles con las armas. Sus feudos se ubicaban en Lodi y Cremona, precisamente la frontera más expuesta a Francia, por lo que la alianza resultaba vital para asegurar el dominio sobre Milán en manos de los Austrias (Bernardino Campi: *Victorias de Carlos V*, 1550-1570, serie de frescos; Palacio Trivulzio, Milán).

Otra brillante muestra sería el conjunto mural de la Villa da Porto de Torre di Quartesolo, cerca de Vicenza, espacio de recreo del *condottiero* e importante mecenas Ippolito da Porto. Fue patrón de artistas como Giovanni Fasolo o Gian Battista Zelotti, probablemente los responsables de estos frescos; éstos los pintarían en 1572, inmediatamente después de la muerte de noble italiano en Corfú—provocada por las heridas sufridas en Lepanto—. En ellos se recogen sus principales acciones bélicas al servicio del Duque de Saboya y de Carlos V, a quien acompañó en Mühlberg. Su heroico



Fig.4.55. Giovanni Fasolo o Gian Battista Zelotti : *La batalla de Mühlberg*, del ciclo *Las batallas de Ippolito da Porto*, 1572, frescos; Palacio Trissino, Vicenza, en origen en la Villa da Porto di Torri di Quartesolo, Vicenza (detalle).

211 Checa, *Carolus*, 502; Sánchez, *Las pinturas de Oriz*, 34-56.

212 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*.

comportamiento en la batalla fue recordado mediante una inscripción en el retrato que le hizo el mencionado Giovanni Fasolo (*Ippolito da Porto*, c.1550-1560; óleo sobre tela; Musei Civici, Vicenza), y también aparece en la citada obra de Antonio Francesco Oliviero *La Alamanna*. En este poema épico es capaz incluso de matar a un dragón, siendo descrito como «Simil d'aspetto al bellicoso Marte, / E di corpo, e sembiente, e di valore»²¹³. En cuanto a los murales, en ellos podemos ver distintos momentos del combate, desde el cruce a nado del Elba a la rendición del Elector de Sajonia quien –a diferencia de lo narrado en las crónicas– se figura aquí arrodillado y desarmado. Las escenas bélicas ocupan amplias vistas, probablemente inspiradas en las brillantes estampas contenidas en el tratado bélico *Von Kayserlichen Kriegsrechten*, de Leonhart Fronsperger²¹⁴. El conjunto, después de sufrir diversos avatares, se encuentra hoy en el palacio Trissino, sede del *Comune* de Vicenza (Giovanni Fasolo o Gian Battista Zelotti: *La batalla de Mühlberg*, del ciclo *Las batallas de Ippolito da Porto*, 1572, frescos; Palacio Trissino, Vicenza, en origen en la Villa da Porto di Torri di Quartesolo, Vicenza)²¹⁵.



Fig.4.56. Giovanni Fasolo o Gian Battista Zelotti; *La batalla de Mühlberg*, del ciclo *Las batallas de Ippolito da Porto*, 1572, frescos; Palacio Trissino, Vicenza, en origen en la Villa da Porto di Torri di Quartesolo, Vicenza.

213 Oliviero, *La Alamanna*, 42.

214 Franco Barbieri, ed. *et alii: Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquentenario* (Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2008), 225-226, Checa, *Carlos V, a caballo*, 73.

215 Agradezco la información facilitada por el Musei Civici de Vicenza y la empresa Arlango, responsable de la última restauración de las escenas.

Por lo que respecta a la pintura de caballete, prácticamente no quedan muestras conservadas en la actualidad. Podemos citar, por ejemplo, una tabla anónima de origen alemán y cronología avanzada, en la que se integran la representación del choque armado y el posterior encarcelamiento del elector rebelde (Anónimo: *La batalla de Mühlberg y prisión de Juan Federico de Sajonia*, 1600-1630, óleo sobre tabla; Deutsches Historisches Museum Berlin, 58/16). En la parte izquierda del panel lúneo aparece el choque armado y, más concretamente, la captura del líder protestante. Se recogen igualmente otros momentos posteriores, como su traslado en carruaje y la negociación mantenida por parte de su mujer, Sibila de Clevés, con Carlos V. Las distintas secuencias se integran en un espacio natural común, dominado por un Sol de luz rojiza y extraña como la citada en todas las crónicas. En la mitad derecha se erige una gran arquitectura de inspiración clasicista, en cuyo interior el artista dispuso el juicio y condena del príncipe germano. La pintura no fue comisionada por el entorno imperial, sino por la misma corte sajona tiempo después de la liberación del Elector. Fue entonces cuando aparecieron numerosas obras destinadas a mostrar a Juan Federico de Sajonia como un mártir de la causa protestante; sería, pues, dentro de dicho conjunto donde debe ubicarse esta pintura. Formaba parte además de un ciclo mayor, auténtica biografía visual del líder luterano, integrada por otras tablas como *Juventud, matrimonio e inicio del gobierno; Preparación y comienzo de la guerra de Smalkalda; El regreso de Juan Federico en 1552 y sus últimos años*.



Fig.4.57. Anónimo: *La batalla de Mühlberg y prisión de Juan Federico de Sajonia*, 1600-1630, óleo sobre tabla; Deutsches Historisches Museum Berlin, 58/16.

Junto a estas obras existieron otras muchas, ya desaparecidas; la documentación nos permite, al menos, conocer datos de algunas de ellas. Es el caso de una serie debida a Jan Cornelisz Vermeyen –responsable, como hemos visto, del diseño de los tapices de *La conquista de Túnez*– y que muy probablemente se quemó durante el incendio del palacio de El Pardo en 1604. La primera referencia conocida se encuentra en un inventario de dicha residencia regia fechado en 1564, donde aparecen «ocho lienzos de la toma del Duque de Sajonia». Cerca de veinte años más tarde, en 1582, Gonzalo Argote de Molina escribía una *Descripción del Bosque y Casa Real de El Pardo*, citando la existencia de «ocho tablas de las jornadas del Emperador en Alemania, de mano del Barbalunga»; e igualmente en el inventario alzado en 1591 una de las entradas refiere a «ocho lienzos de la toma del Duque de Saxonía», sin citar autor. La documentación también nos permite conocer que en 1614 estas pinturas colgaban junto al «Carlos V a caballo armado» –probable referencia al retrato ecuestre de Tiziano–, y dos cuadros grandes de «cuando se prendió al rey de Francia en Pavía» y del «Saco de Roma»²¹⁶. Por su parte, en el inventario de los bienes atesorados en el Alcázar Real que Juan Pantoja de la Cruz terminó el 7 de julio 1600 se incluyen «tres lienzos de pintura al temple, de la guerra de Sajonia, que tienen de largo cada uno vara y cuarta de alto, siete ochavas, en su marco». La escasa valoración de estas últimas pinturas –apenas treinta reales– y la diferencia numérica de la serie sugieren que quizá se tratara de copias de las originales²¹⁷.

Igualmente han desaparecido otros ciclos de frescos, más allá de los aquí citados. Cabe subrayar en este sentido cómo el mismo Luís de Ávila y Zúñiga decoró su palacio de Mirabel con un conjunto dedicado a las victorias del César Carlos²¹⁸. Hombre de profunda cultura humanística, transformó su antigua casa-fuerte placentina en una residencia «a la italiana», con patio clasicista y un pensil o jardín colgante. En él se dispusieron restos anticuarios, además de un busto *all'antica* de Carlos V –fruto del cincel de los Leoni o, quizá, de Giovanni Angelo Montorsoli–. También contó con una importante biblioteca, en la que llegaría a atesorar incluso algunos códices miniados que le regaló el mismo Emperador como parte del botín tomado tras Pavía²¹⁹. En la escalera principal se pintaron imágenes bélicas dedicadas a la epopeya carolina hoy desaparecidas, pero aún vistas por Antonio Ponz; éste describiría cómo «en las paredes de la principal –entrada– apenas se conocen las pinturas que había al fresco, y representaban algunas victorias de Carlos V que, a lo que parece, era cosa buena»²²⁰. Tampoco se han conservado los murales sobre el mismo tema pintados bajo el mecenazgo del marqués de las Navas en su palacio Magalia, de Las Navas del Marqués (Ávila)²²¹.

216 Marías y Pereda, *Carlos V. las armas*, 29-30.

217 Checa, *Carlos V, a caballo*, 72; Martínez de Irujo, *La batalla de Mühlberg*, 39; Sánchez, *Las pinturas de Oriz*, 67.

218 Andrés Salvador, «La presencia italiana y eco humanista en el Arte de Extremadura», *Revista de estudios extremeños*, vol. 52, n. 2 (1996): 546-551.

219 Gonzalo y Miranda, *La bibliografía*, 216.

220 Antonio Ponz, *Viaje de España*, t. 7 (Madrid: 1784), 117-123.

221 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 25.

4.5. ARMAS Y PIEZAS SUNTUARIAS

Desde el punto de vista de las élites sociales los principales soportes que permitían exhibir de forma clara toda su magnificencia y poder eran, junto a los referidos ciclos pictóricos, las espléndidas armas y arneses. Ya hemos visto la atención preferente que Carlos V prestó a este arte, de forma que no debe extrañarnos que en la década de 1540 –y ante los inminentes retos bélicos planteados por Francia y los luteranos– se preocupara por encargar nuevas armaduras de guerra. Siguiendo su estela, los principales generales presentes en la *Guerra de Alemania* también comisionaron guarniciones y armamento destinados a protegerles, pero también a resaltar a través del lujoso acero su condición nobiliaria y sus dotes de mando.

4.5.1. LAS ARMADURAS: LAS GUARNICIONES DE CLEVÉS Y MÜHLBERG

En una importante carta dirigida por Pietro Aretino a Tiziano, fechada en abril de 1548, el punzante escritor habla sobre el cuadro de Carlos V en Mühlberg que el cadorino estaba pintando en ese momento; en ella refiere literalmente «a la imagen de él que vos retratáis sobre el mismo caballo y con las mismas armas que tenía el día que ganó la jornada en Sajonia»²²². Se refería con ello a la conocida como *Armadura de Mühlberg*, conservada hoy en la Real Armería de Madrid (Desiderius Helmschmid, 1544, acero grabado, repujado y dorado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, cat. A-164, A-165, A-166). Dicho arnés forma parte en realidad de una extensa guarnición –actualmente incompleta– integrada por un elevado número de piezas, que permitían diversas combinaciones tanto para la guerra a pie como a caballo, así como componer el equipo propio de la caballería ligera o pesada en función de la elección de sus componentes. A diferencia de otros encargos carolinos en este caso no se forjaron piezas para justa o parada, por lo que muy probablemente su función originaria era estrictamente bélica. En este sentido también cabe referir aquí como el hábil armero fue capaz de modelar algunas de ellas adaptándolas a las limitaciones físicas del soberano que, castigado por la gota, necesitaba un conjunto lo suficientemente cómodo para resistir los sacrificios inherentes a una campaña militar.

Aunque no cuenta con punzón de armero, muy probablemente dicho maestro fue Desiderius Helmschmid; como sabemos, este artista de Augsburgo fue el armero de confianza del Emperador, heredero además de un linaje que estaba al servicio de los Habsburgo desde los tiempos de Lorenz Helmschmid y Maximiliano I, abuelos respectivos del mencionado Desiderius y de Carlos V. De esta forma, cuando a principios de la década de 1540 los tambores de guerra resonaban en Europa, el

²²² Checa, *Natura Potentior Ars*, 158.

soberano encargaba a este obrador nuevas armas para afrontar las inminentes confrontaciones contra Francia y sus aliados, además de los protestantes alemanes.

La primera de ellas sería la conocida como *Armadura de Clevés*, ya que fue utilizada en la fulgurante campaña que Carlos V emprendió contra el noble pro-galo Guillermo de Clevés en 1543, tomando con rotunda contundencia Düren y Juliers para forzar la rendición incondicional del mencionado Duque (Desiderius Helmschmid, 1543, acero grabado, dorado y repujado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, cat. A-157; y Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 546). Se trata de esta forma de un encargo destinado a la guerra, aunque su utilitarismo no está reñido con un trabajo y una decoración de altísima calidad. Sus numerosos componentes



Fig.4.58. Desiderius Helmschmid: *Armadura de Clevés*, 1543, acero grabado, dorado y repujado; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 546.

se enriquecen con estrechas fajas verticales de motivos vegetales entrelazados, grabadas al aguafuerte y doradas, entre amplias superficies lisas sin pavonar. Como venía siendo común desde la década anterior, el peto acoge a la Virgen con el Niño y el espaldar a santa Bárbara, en ambos casos descansando sobre una faja ancha de alto valor decorativo y remate en forma de flor de lis. El elevado nivel del conjunto propició que apareciera citado en la *Relación de Valladolid* de 1557, y también se recrea visualmente en el posterior *Inventario iluminado*²²³. Su estructura original se alteró bastante pronto, pues algunas de sus piezas fueron remitidas a Fernando II del Tirol en 1585 con destino a su «Armería de los Héroes» del castillo de Ambras, en Innsbruck; de hecho, es la coraza que porta Carlos V en el *Armamentarium Heroicum*, libro donde aquellos que habían contribuido a la colección se retrataban armados (Giovanni Battista Fontana (diseño), Dominicus Custos (impresión) y Jakob Schrenk von Notzing (texto): *Retrato armado del emperador Carlos V*, 1601-1603, calcografía; Kunsthistorisches Viena, Museum, inv. KK 6613)²²⁴.

Según hemos visto, el segundo de estos encargos fue la ya referida *Armadura de Mühlberg*, fechada por dos veces en 1544 dentro de un par pequeños círculos

223 Checa, *Carolus*, 276-277; Soler, *El arte del poder*, 242

224 Kurzle- Runtscheiner, *Habsburgs Splendor*, 90-91.



Fig.4.59. Giovanni Battista Fontana (diseño), Dominicus Custos (impresión) y Jakob Schrenk von Notzing (texto): *Retrato armado del emperador Carlos V*, 1601-1603, calcografía; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 6613.

más importante— permitía a Carlos V concentrar todos sus esfuerzos en vencer a la Liga de Smalkalda. La *Armadura de Mühlberg* se usó, por tanto, en dos exitosas campañas militares —contra franceses y protestantes—, convirtiéndose por sí misma en la imagen por excelencia de la hegemonía carolina. No debe extrañarnos, pues, que sirviera de base para los distintos retratos debidos a Tiziano y los Leoni, como veremos más adelante²²⁶.

Siguiendo el modelo de las amplias guarniciones de armadura, el conjunto está formado por cuatro corazas completas y otras piezas sueltas: dos espaldares, testeras de caballo, etcétera. La decoración actúa como elemento integrador entre tanta variedad; así, e intercaladas entre campos mayores de acero bruñido en color natural, se disponen anchas bandas grabadas al aguafuerte y doradas, flanqueadas por festones ojivales repujados y con grabado. Entre los follajes de estas listas aparece un amplio universo formado por grutescos figurativos de gran diversidad y riqueza: águilas imperiales, aves, trofeos militares, querubines, delfines, instrumentos musicales, cornucopias,

225 Godoy, Hernández y Herrero, *Tapices y armaduras*, 162-163.

226 Soler, «La batalla y la armadura», 92-93.

localizables en uno de los guardabrazos y en un cartucho sito en un brazal²²⁵. Su comisión puede enmarcarse, de esta forma, durante la cuarta guerra de Carlos V contra Francisco I de Francia. La investidura del príncipe Felipe en 1540 como duque de Milán hacía inevitable el conflicto, cuyo detonante final fue el oscuro asesinato de los diplomáticos Fregoso y Rincón, embajadores galos ante la Sublime Puerta. El soberano Valois, reforzado por los otomanos, lanzó una ofensiva en todos los frentes —Perpiñán, Flandes, el Mediterráneo, Italia—; la contundente reacción imperial no se hizo esperar de forma que, tras imponerse en Clevés y asegurar la paz con los protestantes en la Dieta de Espira de 1544, Carlos V penetraba entre el Marne y el Mosa en dirección al mismo París. Finalmente, un desbordado Francisco I se veía obligado a firmar la paz de Crepy, que certificaba la superioridad de los Austrias y —lo que era tanto o



Fig.4.60. Desiderius Helmschmid: *Armadura de Mühlberg*, 1544, acero grabado, repujado y dorado, Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, cat. A-164, A-165, A-166.

–A-183/3– podemos reconocer el águila bicéfala en su centro.

El alto valor material y simbólico de esta guarnición propició que se citara continuamente en los distintos inventarios alzados de las colecciones habsbúrgicas. Así, podemos rastrear su presencia en la *Relación de Valladolid* de 1557 donde, de manera incompleta, aparece como un «arnés blanco grauado y dorado»²²⁸; e igualmente su apariencia fue reproducida a la acuarela en el posterior *Inventario iluminado* de la Real Armería, ocupando varias de sus páginas. Entre 1566 y 1567 la armadura se trasladó de Valladolid a

carcajes, arpías... Tal y como venía siendo costumbre en los encargos imperiales desde 1531 –fecha de creación de la Liga de Smalkalda–, los petos y espaldares cuentan respectivamente con la presencia de Nuestra Señora y Santa Bárbara, como evidencia visual del compromiso de Carlos V con la fe católica²²⁷. Junto a estos elementos clasicistas y religiosos entre las distintas piezas también podemos localizar emblemas heráldicos; buen ejemplo de ello son dos escudetes de testera conservados. El primero de ellos, catalogado en la Armería Real con el número de inventario A-164/13, tiene forma de cartela; en él, gracias al trabajo de dorado y grabado al aguafuerte, aparecen las columnas de Hércules con la inscripción *PLVS VLTRA* dentro de una filacteria. En el segundo



Fig.4.61. Anónimo: *Armadura de Mühlberg*, 1544-1548, iluminación sobre pergamino, Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, inv. N-18.

²²⁷ Godoy, Hernández y Herrero, *Tapices y armaduras*, 162-163; Soler, *El arte del poder*, 92; Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo*, 60-61.

²²⁸ Checa, *Carlos V, a caballo*, 276-277.

Madrid, para disponerse en el segundo de los cajones de la nueva aula alzada como lugar de exposición y almacén de armas sobre las caballerizas reales. Así, en el inventario de la colección de Felipe II fechado en 1594 se describe atentamente como

Otro arnes de la misma labor peto con imagen de Nra. ss^a y espaldar y gola y alpartaz y bragueta de malla y escarçelas y quixotes y medias grevas trançadas con su malla y unos zapatos de malla con puntas y espuelas doradas pegadas en ellos dos guardabrazos con sus bufetas, dos brazaes tres manoplas una zelada borgeña con ventanillas [...] Una bista y un medio barvote q sirve en esta zelada²²⁹.

Durante estos años Carlos V había desarrollado ya su gusto personal por un tipo concreto de armadura, optando por soluciones elegantes y de –aparente– sencillez frente a las tendencias más imaginativas de las décadas anteriores. Esta fórmula decorativa se definía, así, por anchos espacios lisos ritmados mediante la inclusión de fajas más estrechas con ricos grabados. Y ese patrón decorativo es precisamente el elegido para estas guarniciones *de Clevés y Mühlberg*, de uso fundamentalmente bélico, pero también podemos verlo en otras de mayor carácter ceremonial. Es el caso de la *Armadura damasquinada* que fue forjada en el taller lombardo de los Negroli entre 1550 y 1553 (Francesco y Filippo Negroli: *Armadura damasquinada*, 1550-1553, acero dorado, plateado, damasquinado y pavonado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, cat. A.159). Muy probablemente, esta guarnición de arnés fue un encargo del príncipe Felipe para regalar a su progenitor, como muestra de agradecimiento por delegar en él las obligaciones temporales de gobierno en España y Flandes. Su decoración –aunque especialmente enriquecida– parte de ya referido modelo común: las partes de acero liso se alternan con haces de estrechas bandas verticales damasquinadas en acero y plata, que se ven cortadas por pequeñas fajas de hojas de acanto en forma de uve. Además, la superficie estaba pavonada en origen, incrementando aún más la sensación de magnificencia regia. Como complemento de esta fastuosa ornamentación sobre el peto y el espaldar se ubicaron las respectivas imágenes de la Virgen y santa Bárbara, inscritas en medallones ovalados que –con forma de nubes y rayos– se nos muestran similares a joyeles²³⁰.

Este aprecio de Carlos V por armas de gran calidad y pureza formal –pero austeras en lo decorativo– contrasta con el de muchos de los contemporáneos, como su mismo hermano. Las armaduras de Fernando I contaron siempre con formas más atrevidas e incluso bizarras, evidente desde el primer momento en piezas como la *Guarnición de armadura* que le forjó Kolman Helmschmid hacia 1526 (acero; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A-349)²³¹, o una cimera con ventalle en forma de hocico de zorro

229 Godoy, Hernández y Herrero, *Tapices y armaduras*, 162-163; Soler, *El arte del poder*, 94-95 y «La batalla y la armadura», 58-63 y 138-139.

230 Checa, *Carolus*, 413-414; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 283-284; Phyr y Godoy, *Heroic Armor*, 193-202.

231 Beaufort-Spontin y Pfaffenbichler, *Meisterwerke der Hoffagd- und Rüstammer*, 112-113.

de cronología similar (Hans Seusenhofer y Leonhard Meurl: *Casco con cabeza de zorro de Fernando I, 1526-1531, hierro blanco y dorado; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A-461*)²³². Esta diferencia de criterio se aprecia igualmente en arneses de cronología posterior, como podemos ver al comparar la *Armadura de Mühlberg* del Emperador con la que Kunz Lochner realizó para el Rey de Romanos, hoy expuesta en el Metropolitan Museum neoyorquino (Kunz Lochner: *Armadura de Fernando I, 1549, acero; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 33.164a-x*).



Fig.4.63. Kunz Lochner: *Armadura de Fernando I, 1549, acero; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 33.164a-x*.



Fig.4.62. Francesco y Filippo Negrolí: *Armadura damasquinada, 1550-1553, acero dorado, plateado, damasquinado y pavonado; Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, cat. A.159*.

En este caso el armero de Núremberg cubrió completamente el acero con grabados, destacando la Virgen que ocupa completamente el peto, la cruz de San Andrés en el espaldar y diversos grutescos estratégicamente salpicados por el resto de la superficie²³³.

En la batalla de Mühlberg participaron muchos de los principales nobles y militares del momento, conservándose la armadura que portaron

²³² Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 313.

²³³ Agradezco a José Antonio Godoy las explicaciones que me dio acerca del gusto estético y la evolución formal de las armas de Carlos V y Fernando I durante los días que compartimos en la armería vienesa.

algunos de ellos en dicha jornada; a nivel cronológico la *Guerra de Alemania* iba a estallar, además, en el momento en que este arte llegaba a su máximo desarrollo, por lo que dichos ejemplos brillan por su altísima calidad. Gran parte del merito de que hayan llegado hasta hoy se debe a Fernando II del Tirol, quien –como ya hemos visto– completó en su castillo tirolés de Ambras una colección de armas, pertenecientes a las más destacadas personalidades de su tiempo. En una carta remitida por su secretario Jacob Schrenck von Notzing al noble humanista Heinrich von Rantzau, con fecha de 7 de octubre de 1591, el funcionario explica como el Archiduque empezó a gestar su colección catorce años antes, es decir, en 1577; a partir de dicho momento sus agentes desarrollaron una intensa labor, consiguiendo destacadas piezas bien por compra o intercambio diplomático en España, Portugal, Turquía, el sur de Italia, Francia o los países escandinavos. Sin duda la realización de este muestrario debe entenderse a partir de los parámetros ideológicos del Humanismo y su interés por los *uomini illustri*, capaces de trascender a la Historia por brillantes logros políticos y militares.

Para la creación de su «Compañía sincera» –término usado en el momento como sinónimo de honroso y noble– Fernando II tenía, además, un ejemplo cercano: la galería estatuaria de héroes que guardaban simbólicamente la tumba de su ancestro Maximiliano I, ubicada igualmente en Innsbruck. El Archiduque no sólo atesoró estas armaduras, sino que también buscaría su difusión a través del que podríamos considerar como el primer catálogo museístico impreso y con ilustraciones, el conocido como *Armamentarium Heroicum*. Según hemos visto, dicha obra fue editada bajo la responsabilidad del secretario Jacob Schrenck von Notzing, destacado intelectual. La lujosa publicación cuenta con ciento veintiséis estampas calcográficas, donde el personaje histórico aparece ataviado con el arnés conservado en Ambras, además de una nota biográfica. Tras la muerte del Archiduque en 1595 finalmente la colección fue adquirida por el emperador Rodolfo II de Habsburgo, quien también financió la impresión del espléndido libro en 1601 o 1603²³⁴.

Entre las piezas de guerra atesoradas por Fernando II cabe citar aquí algunas vinculadas, precisamente, a la batalla de Mühlberg. Destaca en este sentido el arnés que, junto a una armadura de combate, formaban parte de una guarnición propiedad del principal general imperial, Fernando Álvarez de Toledo (Desiderius Helmschmid: *Medio arnés del Duque de Alba*, 1546, acero dorado y grabado; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A420). Es un ejemplar bastante singularizado probablemente por deseo expreso del comitente quien, además del interés por una apariencia lujosa, también buscaría practicidad para su uso en combate. Se conforma así mediante launas horizontales dotadas de suficiente holgura para permitir la necesaria movilidad; igualmente contaba con un ristre de emergencia para lanza ligera, hoy desaparecido. La decoración es simple, definida a partir de un reiterado patrón de puntos relevados. En el pectoral aparece la

234 Fernando Checa, ed. *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* (Madrid: Museo del Prado-Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998), 368-369.

representación de un crucifijo, ante el cual se arrodilla un orante; éste último –quizá un retrato del mismo Fernando Álvarez de Toledo– porta armadura completa y se nos muestra barbado y alto. Por su parte, el espaldar cuenta con una imagen de santa Bárbara con la torre que le corresponde como atributo; la misma advocación que suele aparecer en las armas de Carlos V, por lo que podría entenderse como una referencia al compromiso con su legítimo señor y la fe católica. El 10 de diciembre de 1576 el enviado de Fernando II en Madrid, Hans Khevenhüller, recibía el envío de parte del noble español, quien señaló en una carta como «esta armadura la hemos



Fig.4.65. Taller sajón: *Armadura de Mauricio de Sajonia*, c.1545, acero pulido; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 353.



Fig.4.64. Desiderius Helmschmid: *Medio arnés del Duque de Alba*, 1546, acero dorado y grabado; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A420.

llevado junto a nuestro cuerpo durante largos y diferentes años en la expedición de guerra alemana»²³⁵.

La institución vienesa conserva, igualmente la armadura que usó en campaña el príncipe Mauricio de Sajonia, según la carta firmada en 1576 por su hermano el elector Augusto en ocasión del envío de la pieza a Fernando del Tirol. Esta coraza, de superficie pulida y somera decoración, se caracteriza por su alta calidad técnica; destaca visualmente por sus formas aristadas de gran agresividad –muy adecuadas para un arnés de uso

235 Beaufort-Spontin y Pfaffenbichler, *Meisterwerke der Hoffjagd- und Rüstammer*, 122-123; Luís Ribot, dir., *Felipe II. Un monarca y su tiempo. Las tierras y los hombres del rey* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 1998), 379.

estrictamente militar–, con una cimera de yelmo de forma acampanada y remate en forma de piña apuntada (Taller sajón: *Armadura de Mauricio de Sajonia*, c.1545, acero pulido; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. A 353)²³⁶. El envío de este arnés a Ambras fue acompañado por dos pinturas de Lucas Cranach el Joven que retratan a los príncipes de la familia Wettin –Mauricio y Juan Federico– enfrentados en Mühlberg. Ambas figuras, completamente armadas, se recortan de medio cuerpo ante un fondo negro; sobre sus brillantes corazas portan las bandas de general –roja el servidor de Carlos V, amarilla el líder protestante–, con espada y martillo de guerra en las manos (Lucas Cranach: *retratos de Juan Federico y Mauricio de Sajonia con armadura*, 1578, óleo sobre lienzo; Residenzschloss-Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, inv. KK H-73 y H74)²³⁷.



Fig.4.66. Lucas Cranach: *Retratos de Juan Federico y Mauricio de Sajonia con armadura*, 1578, óleo sobre lienzo; Residenzschloss -Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, inv. KK H-73 y H74.

Las armas usadas por el Elector rebelde no pudieron completar la ambiciosa colección del archiduque Habsburgo, pues se guardaron en la armería de Carlos V como preciado botín de guerra. Su apariencia –sobre la que volveremos– se conoce además por las descripciones literarias y una pintura del taller de Tiziano. Finalmente, Fernando II tuvo que conformarse con un arnés pesado de cronología anterior, aún decorado con las estrías propias de los modelos de tradición maximiliana (Hans Ringler (forja) y *Maestro MG* (grabados): *Coraza de Juan Federico de Sajonia*, c.1530, acero parcialmente bruñido, grabado y estriado; Kunsthistorisches Museum, Viena,

236 Checa, *Carolus*, 497; Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*, 60-61.

237 Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*, 115-116.

inv. A 347). Sí que acabo consiguiendo, no obstante, la utilizada por otro destacado comandante protestante como Ulrico de Württemberg; su armadura se embellece mediante campos ennegrecidos alternados con superficies pulidas, con formas más elaboradas semblantes a volutas en las rodeletas radiales y los codales (Taller alemán: *Coraza de Ulrico de Württemberg*, c.1545, acero grabado y parcialmente pavonado; Kunsthistorisches Museum, Viena; inv. A 398).

La armería de Dresde –feudo familiar de los Wettin– alberga hoy en día una de las más importantes colecciones de armas del mundo, entre las cuales podemos rastrear ejemplares relacionados con la *Guerra de Alemania*. Cabe destacar en este sentido la coraza con la que combatió el duque Augusto de Sajonia, hermano y heredero de Mauricio, además de comandante de la caballería imperial en Mühlberg. Se trata de una pieza semi-pesada para combatir montado, con parte de la cota de malla –de veinticuatro kilos de peso– vista en los brazos. Cuenta con una rica decoración capaz de integrar el metal visto y las superficies pavonadas, a la que se sumó en su pectoral una figura de orante arrodillado ante la cruz. En principio, y según carta dirigida por Fernando II al mismo Augusto de Wettin, la pieza debía acompañar otros envíos para lucir en su «Galería de Héroe» de Ambras, pero finalmente dicho viaje nunca se produjo (Peter von Speyer: *Armadura de Mühlberg del duque Augusto de Sajonia*, 1546, acero grabado y pavonado; Residenzschloss-Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, inv. KK M97)²³⁸. La *Kunstammer* de Dresde alberga, igualmente, una espada regalada por Carlos V a Mauricio de Sajonia en agradecimiento por los servicios prestados durante la guerra (Lorenz Trunck: *Espada palaciega de Mauricio de Sajonia*, 1547, acero, empuñadura en hierro y plata cincelada y parcialmente dorada, vaina de madera y cuero; Residenzschloss-Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, Inv. VI 375). Los ricos relieves en plata reproducen el relato mitológico de Hércules –con el que ambos príncipes se identificaban– y Caco. En la vaina aparecen de nuevo los dos héroes clásicos estrechándose la mano, claro guiño al acuerdo entre el soberano Habsburgo y el noble luterano, que resultó clave para debilitar a la Liga de Smalkalda. Este estoque representa de forma clara la coexistencia –tan común en las armas y armaduras señoriales de la época– entre su origen militar y una lujosa decoración propia del mundo de la orfebrería, configurando de esta forma piezas de alto valor representativo muy adecuadas para la ideología caballeresca del momento²³⁹.

4.5.2. MEDALLAS Y JOYAS, CERÁMICA Y ESCULTURA

Precisamente la orfebrería y la numismática fueron géneros artísticos muy utilizados para dar a conocer la victoria alcanzada en Mühlberg por las tropas imperiales. En el caso de las medallas, a su relativa economía se sumaba el importante prestigio que su formato anticuario les otorgaba, de forma que tuvieron mucho éxito. Existieron

²³⁸ Sanbichler y Kuster, *Dresden & Ambras*, 206-207.

²³⁹ Checa, *Carolus*, 498.

—como veremos— dos formatos básicos: por un lado aquellas que referían directamente a la batalla, reproduciendo el choque armado o la efigie de los protagonistas; por otro, ejemplares destinados a incidir en valores morales identificados con Carlos V, que se declinaban a través de figuras y composiciones alegóricas o mitológicas.

Dentro del primer grupo probablemente la medalla más destacada sea aquella acuñada por Nickel Milicz, orfebre de la Casa de la Moneda de Joachimsthal —en las montañas de Erzgebirge—, de la que se conservan varios ejemplares en Viena, Dresde o Madrid (Nickel Milicz: *Medalla conmemorativa de la batalla de Mühlberg*, 1547-1550, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 735b). Conceptualmente parece partir de modelos anteriores, como la ya estudiada medalla de Concz Welcz dedicada a la victoria de Pavía. En el anverso aparecen los retratos afrontados y en marcado perfil del César Carlos V y su hermano Fernando, Rey de Romanos y, por tanto, legítimas cabezas del Imperio. Ambos bustos —de rasgos bastante simplificados, y vestidos con traje civil y el collar del Toisón al cuello— se enmarcan dentro de una arquitectura clasicista. En la enjuta del arco y la simulada barandilla inferior el artista introdujo ángeles portando las armas de Castilla y Austria; además, y como complemento identificativo, la orla exterior cuenta con la inscripción latina *LVMI. ET. ORA. CAROLI: V. IMPERATOREIS. GRE. FERDINADVS. DG. ROMANO. BOE. HVNG. Z. REX.* En el reverso se reproduce de forma prácticamente literal el grabado de la batalla presente en el *Comentario de la guerra de Alemania* de Ávila y Zúñiga, recogiendo por tanto el cruce del Elba, la carrera hacia el bosque de Lochauer y la sumisión de los vencidos. La inscripción que sirve de marco a la imagen refiere, precisamente, a la rendición del Elector rebelde: *CAPTIVITAS/ IOANIS.FRIEDERICI // DVCIS SAXONIAE/ M.D. XLVII*²⁴⁰.



Fig.4.67. Nickel Milicz: *Medalla conmemorativa de la batalla de Mühlberg*, 1547-1550, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 735b.

240 Checa, *Carolus*, 504 y *Carlos V, a caballo*, 66; Heinemeyer y Moraw, *Hessen und Turingen*, 321; Moreno y Rudolf, *Fernando I, un infante*, 127; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 440.

El italiano Giovanni Bernardi da Castel Bolognese también ideó una medalla conmemorativa, de compleja construcción semántica. El tema, más allá de la batalla de Mühlberg, pretende mostrar a Carlos V como *Fidei Defensor* a través de la referencia figurativa a dos de sus más importantes victorias, en ambos casos de alto componente religioso: las alcanzadas respectivamente frente a los infieles en Túnez y contra los protestantes en Alemania. Desde un punto de vista conceptual en ella conviven dos órdenes de lectura distintos, que nos permiten reflexionar acerca de las distintas vías ideadas para exhibir visualmente la hegemonía carolina. Así, en el anverso se encuentra un busto oval del Emperador, inspirado de forma clara en el retrato ecuestre de Tiziano. En la imagen se prescinde de toda referencia visual o textual al choque armado como hecho histórico concreto – la inscripción incide exclusivamente en la condición imperial de Carlos V: *IMP. CAE. CAROLUS. AUG.* El rostro del soberano habría devenido ya, pues, en ícono por sí mismo. El reverso se dedica a recordar la *Jornada de Túnez*, utilizando para ello una composición narrativa y de gusto *all'antica* que el orfebre italiano había ideado anteriormente para una talla en cristal de roca, ya estudiada aquí (Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Medalla conmemorativa de Mühlberg y Túnez*, c.1548, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 16ss)²⁴¹.



Fig.4.68. Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Medalla conmemorativa de Mühlberg y Túnez*, c.1548, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 16ss.

El uso de modelos inspirados en la retratística tizianesca no se limitan a esta pieza, pues podemos localizarlos de nuevo en una medalla salida del troquel del alemán Joaquim Deschler, dedicada en este caso a Fernando I. En ella el Rey de Romanos se representa en tres cuartos, de forma parcialmente ladeada y con la cabeza descubierta. La poderosa armadura con que se cubre incide en su condición de

241 Checa, *Carolus*, 415; Mancini, *El emperador Carlos V*, 105-106.

militar brillante y poderoso político, idea complementada por la inscripción destinada a recordar sus numerosos títulos: *FERDINANDVS.D.G. ROMA. HVNGA. BOHEM. REX. ARCHIDVX. AVST. ZC.* (Joaquim Deschler: *Medalla de Fernando I*, 1548, bronce; Kunsthistorisches Museum, Viena).

Entre la medallística de tema mitológico la de mayor brillo es aquella que, acuñada por Leone Leoni, acompaña el retrato de Carlos V con la representación de la lucha entre Zeus y los titanes (Leone Leoni: *Medalla de Carlos V con la Titanomaquia*, 1549, plata; Museo del Prado, Inv. 0-986). La relación entre el Emperador y el artista se remontaría a 1546, como veremos; ahora en 1549 el orfebre aretino acompañaba al príncipe Felipe en su *Felicísimo Viaje* hacia Flandes, adelantándose para llegar a Bruselas el 21 de marzo de 1549. El 30 del mismo escribió a Ferrante Gonzaga, explicándole como el César Carlos le había encargado la realización de dos medallas, una con su efigie –probablemente ésta– y otra dedicada a la difunta Emperatriz, decorada con las tres Gracias en la cara posterior. En el anverso de la pieza aquí estudiada aparece el busto de Carlos V, derivación de una medalla anterior de 1546 que incluía al soberano en una cara y a su esposa en la otra (Leone Leoni: *Medalla de Carlos V e Isabel de Portugal*, 1546, plata dorada; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 1993/ 80-156 bis).

Así, Carlos V se nos muestra como un victorioso César *all'antica* coronado de laurel. Su apariencia autoritaria se enriquece gracias a la inclusión de la banda de general y el collar del Toisón sobre la armadura de grutescos, decorada en el pectoral con la imagen de un sátiro –quizá cita a las fuerzas irracionales que debía vencer–. El contorno exterior viene definido por una gráfila de puntos y la inscripción identificativa *IMP. CAES. CAROLVS. AVG.* El carácter heroico y anticuario de esta acuñación se refuerza aún más gracias al tema elegido para el reverso, donde aparece la Titanomaquia. Este tipo de luchas mitológicas ya habían sido relacionadas con Carlos V anteriormente en los frescos de Giulio Romano para el palacio de Te en Mantua, o en los que Perin del Vaga pintó en el genovés palacio Doria –donde aparecía la Gigantomaquia–²⁴². Un tema similar, la rebelión de los Titanes, era recuperado por Leone Leoni para la composición de esta medalla, ya que se podía vincular de forma clara y directa con la reciente *Guerra de Alemania*; el relato se convertía aquí en metáfora mitológica de la victoria de un jupiteriano Carlos V, representante del orden legítimo, sobre el bullente caos de los seres monstruosos, trasunto de la Liga de Smalkalda. Zeus-Júpiter fulmina con su rayo a los hijos de Gea y Urano, quienes infructuosamente intentan asaltar el Olimpo ascendiendo por escalas y las rocas. Se trata de una composición de gran virtuosísimo técnico, con las figuras de los gigantes en marcado relieve y atrevidos escorzos de gran dinamismo; los dioses olímpicos, por su parte, aparecen perfectamente identificados: Júpiter sobre el águila –símbolo del Imperio y los Austrias–, Diana portando la Luna en

242 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 236-237.

la cabeza, Marte armado, Vulcano con el martillo, Venus emergiendo de las aguas... La imagen se complementa, además, con una admonición escrita, que recuerda igualmente a la equidad imperial y al castigo a los rebeldes: *DISCITE. IVSTITIAM. MONITI.* –«prevenidos, aprended la justicia»–. La brillantez formal del conjunto convierte a esta acuñación en hito culminante de la medallística manierista, como reconoció el mismo Vasari; es más, el Emperador quedaría altamente satisfecho, de forma que gratificó económicamente a Leoni e incluso iba a nombrarlo escultor cesáreo: se le abrían, así, las puertas para los grandes encargos escultóricos realizados por la Corte durante los años siguientes²⁴³.



Fig. 4.69. Leone Leoni: *Medalla de Carlos V con la Titanomaquia*, 1549, plata; Museo del Prado, Inv. 0-986.

El artista aretino realizó otra medalla en la que, nuevamente, la exaltación de la virtud imperial se expresaba a través de la metáfora mitológica, vinculando a Carlos V con la diosa Palas Atenea (Leone Leoni: *Medalla con Carlos V y Minerva*, 1549, plata; Museo del Prado, inv. 0-1035). Dos años posterior a la victoria frente a la coalición protestante, su lectura simbólica nos permite entender la dirección de la política cesárea durante dichos años: así, y una vez sofocada la rebelión, desde la Corte imperial se quería apostar por la contención y la búsqueda de la paz interna en la Cristiandad, como se evidencia en esta pieza. De esta forma, en el anverso vemos un retrato del augusto monarca pero vestido ahora de civil, en el que únicamente la presencia del Toisón y la inscripción *IMP. CAES. CAROLVS. CHRIST. REIP. INSTAVRAT. AVG.* refieren a su condición como soberano restaurador de la fe quebrada. La otra cara incide en los mismos valores pacifistas: en ella aparece Minerva, diosa guerrera pero también de la Paz y la Razón. Se representa sin armas, acompañada por una serpiente –Prudencia– y en plena celebración de un rito o ceremonia pía²⁴⁴.

243 Almagro, *Medallas españolas*, 65; Checa, *Carolus*, 542; García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 304-305; Heinemeyer y Moraw, *Hessen und Thüringen*, 322; Urea, *Los Leoni*, 181-182.

244 Almagro, *Medallas españolas*, 63; Checa, *Carolus*, 540.



Fig.4.70. Leone Leoni: *Medalla con Carlos V y Minerva*, 1549, plata; Museo del Prado, inv. 0-1035.

El mismo Pietro Aretino reconocía el valor de estas obras en una carta dirigida en 1549 a Leoni, derivando su escrito hacia una interesantísima reflexión sobre el uso legitimador de la imagen por parte de Carlos V, especialmente en su vertiente anticuaria:

Las medallas que deben dar la inmortalidad a su nombre valen mucho más que las recompensas cualquiera de ellas sean que recibís por ello [...]. Lo que me proporciona el mayor placer es ver en qué manera, con la nobleza de vuestro talento, habéis hecho comprender qué perjuicio sería hecho a todos

*los tiempos, siglos, edades, si las imágenes, los ejemplos, los retratos del siempre invencible César Augusto no aparecieran en los días venideros como lo hacen en la actualidad. Y ello no solamente en bronce, en tallas o en medallas, sino también en estampas y en obras en plata y en oro, por la excelencia única de vuestro arte*²⁴⁵.

Igualmente se produjeron otros brillantes ejemplos de artes suntuarias, como un sello en madera de gran tamaño y complejidad ideado por el pintor Michel Ostendorfer (*Sello de Carlos V alegórico de la guerra de Alemania*, c.1547, madera tallada; colección de C. G. Boerner, Düsseldorf). Su contorno exterior se encarga de delimitar una inscripción latina que relaciona la obra con la victoria sobre la rebelde Liga de Smalkalda: *SIGILLVM CAROLI V. IMPERATORIS INVICTISSIMI, PATRIS PATRIAE, POST DEVICTOS REBELLES SVBDDITOS ET CONTRITVM FOEDVS SCHMALCALDICUM*. La talla está presidida por el águila imperial o *Reichsadler* con la corona imperial y el estoque, las columnas de Hércules y las aspas de san Andrés con los eslabones del Toisón. La poderosa rapaz tiene cogidas en sus dos picos la cruz y el cetro, mientras que las garras sostienen con firmeza la espada justiciera y el nudo –emblema de la coalición protestante– desecho. Debajo del augusto emblema aparecen, a la izquierda, las fuerzas de Carlos V, y a la derecha los líderes y ciudades traidoras. Así podemos ver, en el nivel central del sello, un monumental y victorioso grupo de lansquenets al servicio de los Austrias, acompañados por un león con las piernas atadas; el animal es una metáfora visual de la derrotada alianza luterana, cuyos líderes se equiparan aquí con traidores clásicos y de la Biblia: el Landgrave de Hesse con Catilina, Juan Federico de Sajonia con Nabal –quien se negó a ayudar al rey

245 Checa, *Carolus*, 197-198.

David, siendo castigado a muerte por Dios—y, por último, Ulrico de Württemberg con el Faraón. La imagen se cierra, ya en su parte inferior, con un retrato ecuestre de Carlos V al frente de un cuerpo de caballería, así como imágenes de los burgos protestantes rendidos por las fuerzas católicas²⁴⁶.

Otra pieza de orfebrería de altísimo nivel es la conocida como *Copa de Veere*, quizá regalo del mismo Emperador a Maximiliano de Egmont, conde de Buren, quien comandó los contingentes flamencos destinados a reforzar al ejército católico en la campaña danubiana de 1546 (Anónimo:

Copa de Veere: c.1548, plata; Museo De Vierschaar, Veere, inv. GVN 16). La excepcional joya se apoya sobre un complejo pie de gusto antiquizante plenamente manierista, con elementos vegetales, guirnaldas, grutescos, cabezas de león, etcétera. Sustenta un vaso troncocónico, cuyo cuerpo está completamente decorado con una amplia escena



Fig.4.72. Anónimo: *Copa de Veere*: c.1548, plata; Museo De Vierschaar, Veere, inv. GVN 16.



Fig.4.71. Michel Ostendorfer: *Sello de Carlos V alegórico de la guerra de Alemania*, c.1547, madera tallada; colección de C. G. Boerner, Düsseldorf.

narrativa en relieve; en ella el artista recreó el recibimiento ofrecido por Carlos V a las anheladas tropas de Buren, que realizan su entrada en el campamento de Ingolstadt. En el borde superior una inscripción latina vincula esta lujosa pieza de vajilla con las hazañas del noble flamenco: *XV. SEPTEMB. M.D.XLVI. MAXIMIL.COMES A BVREN INVITIS HOSTIB. TRAIECTO RHENO CAESAREIS CASTRIS SVAS COMIVNGIT COPIAS*. La tapa representa un momento anterior, el cruce del Rin por parte de las legiones enviadas por María de Hungría bajo el acoso de los protestantes, cuyo gran objetivo era evitar la unión entre los dispersos cuerpos del ejército cesáreo para poder así vencerlos. Como remate aparece una estatuilla armada con lanza y escudo, imagen del dios Marte —protector del invencible Carlos V y sus hábiles generales—²⁴⁷.

246 Checa, *Carlos V, a caballo*, 66; Oberhadaicher, «Zu Titian Reiterbildnis», 78-79.

247 López-Yarto, «Escenas de guerra», 106-107; Van den Boogert y Kerkhoff, *Marie van Hongarije*, 350.

También la loza fue considerada un soporte adecuado para recordar el conflicto, conservándose varios ejemplares que –por sus rasgos formales– se vinculan con los importantes talleres ubicados en Urbino. Esta ciudad, junto a Faenza, fue el principal foco de producción cerámica de alta calidad en la Italia renacentista. Las dos villas eran feudo de la familia Della Rovere, quienes consiguieron durante la década de 1520 que los brillantes artesanos Guido Durantino y su padre Nicolò se trasladasen desde Casteldurante para entrar a su servicio. Los herederos de Guido –sus hijos Orazio, Camillo, Niccolò y su nieto Flaminio– adoptaron posteriormente el apellido Fontana para continuar su trabajo, formando un importante linaje de ceramistas. Desde la Corte de Urbino se consideró que estas vajillas de gran calidad resultaban un regalo diplomático muy adecuado, por lo que varias de ellas fueron enviadas como presente a otros señores italianos, los papas y los principales monarcas europeos; al parecer el duque Guidobaldo II della Rovere regaló juegos cerámicos a Carlos V y Felipe II, aunque no exista documentación que lo pruebe. Las vajillas de mayor calidad eran aquellas conocidas como *mayólica a istoriato*, en las que aparecía una escena narrativa evocadora de pasajes históricos, mitológicos o religiosos; estas iconografías derivaban de estampas, que se adaptaban a este nuevo formato para generar imágenes de gran dinamismo, realizadas gracias a una paleta amplia y cálida²⁴⁸.



Fig.4.73. Taller de Urbino: *Vaso refrescador con el paso del Elba*, c.1560, cerámica policromada; Musée Antoine Vivenel, Compiègne, inv. L.3015.

248 Casamar, *Catálogo de cerámica italiana*.

Entre los ejemplos que nos han llegado resultan especialmente interesantes aquellos decorados con una representación del choque acaecido en Mühlberg, inspirada de forma evidente en el grabado de Enea Vico y que, probablemente, fue adaptado por el pintor Battista Franco. De alta calidad dibujística y fuerte policromía en azules, naranjas y verdes, la escena suele ajustarse a las diferentes formas de estas piezas cerámicas. Se conservan así dos tipologías básicas; en primer lugar, platos circulares como el que atesora la londinense Wallace Collection. En él la imagen del cruce del Elba se enriquece mediante una cenefa exterior con escenas de vendimia, además de la inscripción inserta en un rectángulo *D LAPRESA D/ SASONIA/ 1559* (Taller de Urbino: *Plato con el cruce del Elba*, 1559, cerámica policromada; The Wallace Collection, Londres, inv. C146). Existen otros ejemplares semejantes en una colección privada de Toledo (Taller de Urbino: *Plato con el paso del Elba*, c.1560, cerámica policromada y vidriada; colección particular, Toledo) y en Londres (Taller de Urbino: *Plato con el paso del Elba*, 1550-1560, cerámica policromada y vidriada; Victoria & Albert Museum, Londres, inv. 8926-1863). El segundo soporte utilizado sería el del vaso refrescador lobulado, como los expuestos en Compiègne (Taller de Urbino: *Vaso refrescador con el paso del Elba*, c.1560, cerámica policromada; Musée Antoine Vivenel, Compiègne, inv. L.3015), o en el neoyorquino Metropolitan Museum (Taller de Urbino: *Vaso refrescador con imagen de Mühlberg*, 1560-1590, cerámica policromada; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 53.225.90)²⁴⁹.

Por lo que respecta a la escultura —y más allá del conjunto de retratos creado por los Leoni que veremos más adelante—, su número fue más bien limitado respecto a otros formatos ya estudiados. Podemos citar, no obstante, ejemplos destacados como los relieves creados por Antonio de Leval y Juan de Orea para la portada occidental del palacio de Carlos V en Granada. A partir de 1548 se iniciaba la decoración de la fachada principal del edificio —conocida precisamente como «del Emperador»—, de forma que dichas tallas debían ubicarse en los pedestales rectangulares sobre los cuales recaen, aún hoy, las dobles columnas dóricas que enmarcan los monumentales accesos. En el primero de ellos vemos una recreación *all'antica* del combate frente a la coalición protestante: el choque se resuelve como un convulso duelo de infantería y jinetes; entre éstos se ha querido reconocer al mismo César Carlos en un guerrero que, centrando la composición, carga sobre un furioso caballo encabritado (Antonio de Leval: *La batalla de Mühlberg*, 1553, relieve sobre piedra; Palacio de Carlos V, Granada).

249 Checa, *Carolus*, 493; Checa, *Carlos V, a caballo*, 65-66.



Fig.4.74. Antonio de Leval: *La batalla de Mühlberg*, 1553, relieve sobre piedra; Palacio de Carlos V, Granada.

Para el segundo pedestal Juan de Orea ideó una alegoría de la paz, entendida como fruto de la victoria carolina; este concepto se concretiza a través de un Orbe con corona entre las columnas de Hércules que, a su vez, son sostenidas por personificaciones clasicistas de la Paz con ramas de olivo en las manos. Las sobrevuelan dos alegorías de la Fama tocando sus trompas, como vía para difundir la buena nueva de la victoria imperial (Juan de Orea: *El triunfo de la Paz carolina*, c.1551, relieve sobre piedra; Palacio de Carlos V, Granada)²⁵⁰.



Fig.4.75. Juan de Orea: *El triunfo de la Paz carolina*, c.1551, relieve sobre piedra; Palacio de Carlos V, Granada.

250 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 294-296; Rosenthal, «Plus Ultra: The Idea Imperial», 85-93.

Mucho más al norte, y en fechas parecidas, el elector Augusto de Sajonia –hermano y heredero de Mauricio– comisionaba un memorial en honor a su difunto pariente, quien había conseguido tras su alianza con Carlos V y la posterior victoria bélica la condición electoral para su rama familiar de los Wettin. De esta forma, en el centro del monumento aparecen los retratos en bulto redondo y a tamaño natural de los dos parientes, completamente armados; se representa el momento imaginario en que Mauricio entrega una gran espada –símbolo de su cargo como elector sajón– a Augusto, quien acepta dicha transferencia en actitud de arrodillarse. Tras ellos se colocaron los retratos de sus respectivas esposas, el esqueleto de la Muerte –en referencia a la muerte de Mauricio de Sajonia en la batalla de Sievershausen en 1553– y, sobrevolando la escena, la Santísima Trinidad como señal de la conformidad divina. Este «*Moritzmonument*» fue ideado para ser ubicado en uno de los bastiones de Dresde, de forma que la nueva situación política de Sajonia quedase clara para todos los súbditos y visitantes; probablemente Hans Walter II se inspiró para acometerlo en otro monumento de concepción similar, ya desaparecido, que representaba el encuentro entre Carlos V y su hermano Fernando I acaecido en el Tirol en 1530, antes de la Dieta de Augsburgo. Este grupo fue levantado para dominar el paso del Brenner, precisamente aquel por el que el Emperador se vería obligado a huir en 1552 humillado tras una nueva traición de Mauricio de Sajonia, pero esta vez en su contra (Hans Walther II: *Monumento en honor de Mauricio de Sajonia*, 1553-1555, arenisca originalmente policromada; Residenzschloss-Staatliche Kunstsammlungen, Dresde).



Fig.4.76. Hans Walther II: *Monumento en honor de Mauricio de Sajonia*, 1553-1555, arenisca originalmente policromada; Residenzschloss-Staatliche Kunstsammlungen, Dresde.

4.6. LOS ENCARGOS DEL GRAN DUQUE DE ALBA

A lo largo del presente estudio hemos visto como para la fragua de la imagen de Carlos V resultó fundamental, además del interés de la Corte –que tardó en ser capaz de articular un proyecto artístico coherente–, el papel activo de otros grupos de poder. Instituciones públicas, oligarquías urbanas y elites nobiliarias fueron comprometiéndose de forma creciente con el proyecto político carolino, reflejado también en comisiones artísticas donde el soberano Habsburgo resultaba protagonista. Desde este punto de vista, pocos linajes ataron su destino de forma más clara con la Casa de Austria que el de los Alba, como bien explica el cronista Núñez de Alva al hablar del servicio inquebrantable de esta familia a la monarquía:

¿Qué es esto de los desta casa de Toledo? Que no se hallan como otros señores en las recreaciones de sus estados, parece que tienen por descanso el continuo trabajo en servicio de sus Reyes, y a don García (como todo el mundo sabe) por demasiado animo valerosamente peleando murió en los Gelves en servicio del Rey Catholico, y aora el hijo, en lugar de escarmentar en el padre, a ninguna parte va el Emperador, que no lo tenga por compañero en el trabajo, y en el peligro²⁵¹.

Más allá de la visión tendenciosa y negativa creada por la «Leyenda Negra» y continuada en el siglo XIX por estudiosos anglosajones como John L. Motley²⁵², la personalidad del Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba, ha sido estudiada fundamentalmente desde la óptica militar y política²⁵³. Menor atención se ha prestado a su marcado interés por la cultura y las artes, según el modelo ideal de noble renacentista defendido por Castiglione, en el que debían converger la práctica de las armas y las letras²⁵⁴. Y es que probablemente –tal y como afirma Checa–, el de los Alba ha sido el linaje nobiliario español con mayor conciencia del valor y prestigio que el coleccionismo y mecenazgo artístico podían aportar²⁵⁵. Ya don Fadrique Álvarez de Toledo –abuelo del Gran Duque– había mostrado interés por el naciente Humanismo, apoyando a Pedro Mártir de Anglería, Juan del Encina o Alonso de Palencia. En su círculo también contó con músicos flamencos, una amplia biblioteca y numerosos tapices y pinturas de procedencia fundamentalmente nórdica²⁵⁶. Tras la muerte de su hijo don

251 Núñez, *Diálogos*, 81.

252 John Lothrop Motley, *The Rise of the Dutch Republic* (Nueva York-Londres: Harper & Brothers, 1856).

253 La figura del Gran Duque de Alba ya fue motivo de biografías desde el siglo XVII, con el laudatorio escrito de Antonio Osorio *Ferdinandí Toletani Albae Duis vita et res gestae* (1669, Salamanca). Su acción militar centró el estudio decimonónico de Francisco Martín *Campañas del Duque de Alba*. Entre las publicaciones recientes con mayor criterio científico cabe destacar los libros de William Maltby –*El Gran Duque de Alba*–, Henry Kamen –*El Gran Duque de Alba. Soldado de la España imperial*– y Manuel Fernández Álvarez –*El duque de hierro. Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*–. A nivel documental resulta fundamental el *Epistolario del III duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo*, recopilado por Jacobo Fitz-James Stuart Falcó Portocarrero y Osorio, XVII duque de Alba (Madrid: Diana, 1952, 3 vols).

254 Castiglione, *El cortesano*.

255 Checa, *Treasures from the House*, 65.

256 Kamen, *El Gran Duque*, 23-24.

García en la funesta *Jornada* de Djerba de 1510, el II Duque de Alba tuvo que hacerse cargo de la educación de su nieto y heredero, el niño Fernando. En 1522, y tras una negociación frustrada con el gran intelectual Luís Vives, finalmente el responsable de dicho proceso iba a ser el dominico fray Severo, de formación latinista y aristotélica, y posteriormente el poeta Juan Bosc n²⁵⁷.

De esta forma, la cultura humanista del Gran Duque se aprecia en sus conocimientos ling isticos – dominaba el lat n, francés, italiano y algo de alemán–, al igual que por su vínculo personal con intelectuales y literatos tan importantes como el referido Boscán, Garcilaso de la Vega –quien le dedicó algunas de sus * glogas*– o Benito Arias Montano. A nivel artístico encargó obras a importantes pintores como Tiziano, el cual informaba al Duque en una carta fechada el 31 de octubre de 1537 del env o de dos pinturas –una Magdalena y una Belona–, además de agradecerle el regalo de varios paños: «pareció a su liberalidad de favorecerme en encargar que me fueran mandadas cien anas de tapicerías, a fin de que pudiera adornar un par de estancias»²⁵⁸. El cadorino lo retratar  igualmente en un cuadro –hoy perdido– durante su visita a Augsburgo en 1549, pocos años después de la victoria de Mühlberg en la que tanto brilló el militar español. La copia conservada debida a Rubens nos permite conocer la apariencia del original, en la que un altivo Alba se mostraba aún joven y vestido con riguroso traje civil (Peter Paul Rubens: *El Gran Duque de Alba*, 1629,  leo sobre lienzo; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid, inv. P487).

Antonio Moro también realizó varios retratos en los que se incide en la condición de brillante militar del noble español, quien porta armadura, bastón de mando y banda de general. Se conservan tres ejemplos en Madrid (1563,  leo sobre lienzo; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, inv. P2), Nueva York (1549,  leo sobre lienzo; Hispanic Society, inv. A105) y Bruselas (1570-1575,  leo sobre lienzo; Musées



Fig.4.77. Peter Paul Rubens: *El Gran Duque de Alba*, 1629,  leo sobre lienzo; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid, inv. P487.

257 Maltby, *El Gran Duque*, 53-54.

258 Fernando Checa, «La pinacoteca del palacio de Liria: tres siglos de coleccionismo aristocrático», en Siruela, *El palacio de Liria*, 168.

Royaux des Beaus-Arts de Belgique, inv. 1399). Su efigie fue reproducida, además, por otros pintores como Alonso Sánchez Coello (*El gran duque de Alba*, 1567, óleo sobre lienzo; Colección ducal de Alba, Palacio de Monterrey, Salamanca) o William Key (*El Gran Duque de Alba*, 1568, óleo sobre tabla; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid, inv. P3)²⁵⁹.

Igualmente comisionó destacados encargos escultóricos, como sus efigies en busto debidos a Leone Leoni (*Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, 1554-1556, bronce; Windsor Castle), Giovan Battista Bonanome (*Busto de el Gran Duque de Alba*, c.1565, mármol; Junta de Castilla y León, Alba de Tormes) y Jacques Jonghelinck (*El Gran Duque de Alba*, 1571, bronce; The Frick Collection, Henry Clay Frick Bequest, inv. 1916.2.61)²⁶⁰. El principal destino del mecenazgo ducal sería el castillo familiar de Alba de Tormes, el cual fue reformado según trazas italianas enriqueciéndose con ricos tapices flamencos, armas, antigüedades, etcétera. Además, Fernando Álvarez de Toledo patrocinó –aunque desde una perspectiva distinta– los jardines de la Abadía en la población cacereña de Sotofermoso que, sobre el río Ambroz, conformaban un lugar de placer digno de ser loado por la pluma del mismo Lope de Vega²⁶¹.

Entre este deslumbrante conjunto de obras artísticas destacaban, como



Fig.4.78. Antonio Moro: *El Gran Duque de Alba*, 1563, óleo sobre lienzo; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, inv. P2.

veremos a continuación, dos importantes ciclos dedicados a recordar la batalla de Mühlberg, uno textil y el otro pictórico. El primero de ellos sería una serie de tres paños ricos de origen flamenco, hoy en el palacio de Liria (Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La Guerra de Alemania*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid); el segundo lo forman tres frescos conservados en el salmantino torreón de Alba de Tormes, enclave original de la familia que se convertiría por expreso deseo del Gran Duque en proto-museo del linaje (Cristoforo Passini y taller: *La guerra de Alemania*, 1562-1570, fresco, castillo de Alba de Tormes, Salamanca).

259 Checa, «La pinacoteca», 161-168 y *Treasures from the House*, 69-75; Ignacio Hermoso, «La imagen de la nobleza: retratistas al servicio de la Casa de Alba», en Melendo, *El legado*, 40-41.

260 Urrea, *Los Leoni*, 132-133 y 154-155.

261 Checa, *Treasures from the House*, 77.

4.6.1. LOS TAPICES DE LA GUERRA DE ALEMANIA

El palacio de Liria, residencia de la familia Alba en Madrid, alberga entre sus muros una sala dedicada a la memoria del miembro más brillante del linaje, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, conocido como el Gran Duque. Junto a armaduras, grabados, pinturas de Antonio Moro y Rubens, o esculturas de Leoni, destacan colgando de sus muros tres grandes tapices que representan los principales momentos de la *Guerra de Alemania*. El conjunto está formado por tres «paños ricos» encargados por el mismo Gran Duque al prestigioso taller flamenco de Williem Pannemaker, donde se tejerían entre 1567 y 1571; así lo atestiguan las marcas de tapicero aún reconocibles en la cenefa exterior. El resultado es de marcada magnificencia, tanto por el gran formato de las colgaduras –390x660 centímetros de media– y la nobleza de los materiales utilizados –lana, seda e hilo metálico–, como por el carácter narrativo de las escenas, de gran viveza, variedad y colorido. Podemos afirmar de esta forma, pues, que nos encontramos indiscutiblemente ante uno de los más importantes conjuntos artísticos relacionados con las campañas de Carlos V contra los príncipes luteranos.

El valor de esta serie tapicera contrasta, en cambio, con la escasa atención prestada hasta el momento por los historiadores. Varias razones pueden explicar esta realidad; en primer lugar, el hecho de formar parte de una colección nobiliaria privada, con las consiguientes dificultades para el acceso de los especialistas. En segundo lugar, el interés fluctuante que les ha otorgado la misma Casa de Alba, condicionado por la fortuna crítica, usos y valoración de las tapicerías durante los siglos pasados. Para el III Duque de Alba este formato representaba el soporte más idóneo para mostrar sus gestas, llegando incluso a vincular estos paños al linaje familiar en 1575, de forma que adquirirían la condición de inalienables. Durante el siglo XIX, en cambio, ni siquiera aparecen en el inventario de bienes redactado en 1835 tras la muerte del XIV duque, Carlos Miguel Fitz-James Stuart; e incluso llegaron a ser ofrecidos a subasta en 1877. No sería hasta 1933 cuando el XVII duque, Jacobo Fitz-James Stuart, apostó por su restauración en la Real Fábrica de Tapices, recuperándose así el interés por la serie.

A todo esto cabría sumar, además, las dudas generadas acerca del pasaje histórico representado. En el catálogo de la subasta de 1877 aparecen mencionados como «Las victorias del Duque de Alba», individualizando de forma más bien genérica a cada uno de ellos como «El ataque», «El paso del Río» y «La victoria»²⁶². La misma denominación como «Batallas del Gran Duque» fue utilizada para su identificación en los documentos de la Real Fábrica de Tapices, donde permanecieron durante las décadas de 1930 y 1940²⁶³.

262 *Collection de S.A. le Duc de Berwick et d'Albe: tableaux par Velazquez, Murillo, Rubens, 75 tapisseries de premier ordre* (París: Quantin imprimeur, 1877), 46-49.

263 Redín, «Los tapices», 61-63.

Sánchez Cantón intentó en dos ocasiones –en 1947 y 1956– identificar de forma más concreta el tema, planteando su relación con la batalla de Jemmingen²⁶⁴. El prestigio del historiador propició que esta idea se mantuviese durante mucho tiempo; de hecho, aún hoy en día la cartela que acompaña a los tapices en el palacio madrileño los identifica con este choque armado, afirmación recogida incluso en publicaciones muy recientes²⁶⁵. En nuestra opinión esta vinculación sería errónea. La batalla de Jemmingen se libró el 21 de julio de 1568, durante los años de gobierno del Gran Duque en Flandes, y en ella los tercios de la Monarquía Hispánica aplastaron a los rebeldes encabezados por Luís de Nassau. Las tropas holandesas, buscando una posición segura, se encerraron entre los ríos Ems y Dollard, rompiendo los diques e inundando el campo cercano con la intención de asegurarse una posición inexpugnable. El pulso por el único puente utilizable se resolvió finalmente en favor de los combatientes españoles, precipitando la fuga de los protestantes y la consiguiente carnicería, en la que murieron más de seis mil hombres. Destruído el ejército de Luís de Nassau, el III Duque de Alba pudo lanzar todas sus fuerzas sobre Guillermo de Orange, a quien vencería igualmente en Jodoigne –16 de octubre de 1568–²⁶⁶.



Fig.4.79. Frans van den Winjgaerde: *Batalla de Jemmingen*, 1568, grabado; Museum Plantin-Moretus, Amberes, inv. PK.OP.17766.

Pero la realidad del combate, al igual que el escenario geográfico donde tuvo lugar, dista mucho de la imagen presente en los tapices. Tampoco las recreaciones

264 Sánchez, *El Palacio*.

265 Siruela, *El palacio de Liria*, 161-162.

266 Julio Albi, «La batalla de Jemmingen». *Desperta Ferro. Historia Moderna*, n. 1 (2012): 24-29.

contemporáneas de la batalla de Jemmingen guardan demasiadas coincidencias. Podemos comprobarlo, por ejemplo, en la estampa diseñada por Frans van den Winjgaerde (1568, grabado; Museum Plantin-Moretus, Amberes, inv. PK.OP.17766), o en la que se le dedica en los *Sucesos de la Historia de Europa* de Franz Hogenberg (c.1610, serie de estampas calcográficas; Biblioteca nacional, Madrid, inv. ER 2901). Más allá de la presencia de un río en primer plano –el Ems–, en estas composiciones el enfrentamiento tiene lugar sobre un dique en las cercanías de un burgo rodeado por campos bajos y anegados, escenario completamente diferente al recogido en los paños aquí estudiados.

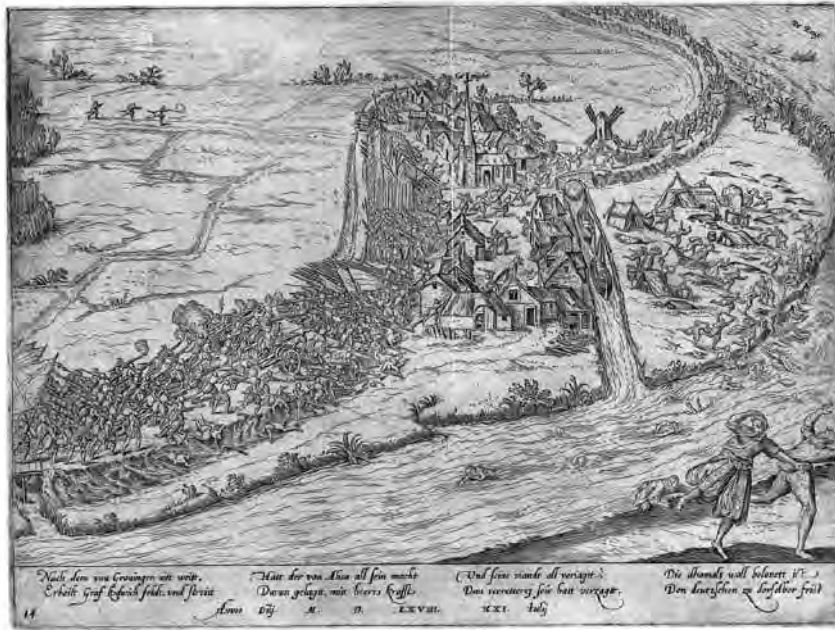


Fig.4.80. Franz Hogenberg: *La batalla de Jemmingen*, c.1610, calcográfica; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. ER 2901.

Más acertados resultan los planteamientos que identifican las escenas con la batalla de Mühlberg. Ya en 1877 Alfred Michiels vio en ellas pasajes bélicos protagonizadas por Juan Federico de Sajonia –los choques de Mühlberg y Mulhausen, además del asedio de Wittemberg–²⁶⁷. En fechas mucho más recientes, especialistas internacionales como Guy Delmarcel o Thomas Campbell las han quertido vincular con los distintos actos de dicha batalla, al igual que los historiadores españoles Victoria Ramírez, Miguel Ángel Zalama o María José Martínez Ruíz²⁶⁸.

Como ya hemos referido, en nuestra opinión el tema tratado iría más allá de la batalla de Mühlberg, representando los principales hechos de armas de la *Guerra de Alemania*²⁶⁹. De hecho, las mismas fuentes documentales conservadas en el archivo del

267 Alfred Michiels, «Les tapisseries du Duc d'Albe», *Le Constitutionnel* (4 de abril de 1877).

268 Delmarcel, *Flemish Tapestries*, 136; Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 269-270; Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones*, 258; Zalama y Martínez, «Flemish Tapestries of the Alba», 262.

269 Esta idea ya la hemos planteado en el texto remitido para el *XXII Congreso Nacional de Historia del Arte* organizado en 2018 en la Universidad de Burgos por el CEHA-Comité Español de Historia del Arte, al igual que en el

palacio de Liria así parecen demostrarlo: las memorias e inventarios de tapicerías del siglo XVII se refieren de forma sistemática a esta serie de paños como de «Las guerras –o «La guerra»– de Alemania»²⁷⁰; en un inventario posterior, fechado en 1777, son mencionados de nuevo como de «Las Jornadas de Alemania»²⁷¹. Ya en el siglo XIX –y en coincidencia con el creciente desinterés por el arte de la tapicería– el tema concreto de la serie ya no se conoce, por lo que son citados como «Tres paños hermanos de la misma estofa con campamentos y batallas»²⁷².

Por lo que respecta a cada uno de los paños, el primero de ellos mostraría el episodio más destacado de la campaña de 1546, es decir, el fracasado ataque protestante a las tropas imperiales acantonadas en Ingolstadt (Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El asedio de Ingolstadt, 1567-1571*, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid). Esta primera fase de la guerra se resolvió finalmente a favor de los intereses de Carlos V, en gran medida gracias a la magistral estrategia ideada por Fernando Álvarez de Toledo: primero al evitar el combate directo cuando sus tropas eran inferiores a las del enemigo; posteriormente desconcertándolo con movimientos rápidos que, tras resistir en Ingolstadt, posibilitaron la llegada de los tan necesarios contingentes flamencos del Conde de Buren; y finalmente, ya en superioridad numérica, al propiciar la disolución por agotamiento del ejército rebelde sin grandes pérdidas propias²⁷³. Así pues, esta brillante gestión de los tiempos y los recursos elevaron al Duque de Alba a la posición de primer general del Emperador, por lo que no debe extrañarnos que el tapiz que abre la serie se dedicase a este momento del conflicto.

Para la concreción visual del episodio bélico, el anónimo diseñador de los cartones partió de la entalladura presente en las ediciones ilustradas del *Comentario* de Luís de Ávila y Zúñiga; esta composición se trasladaría de forma literal, incrementando únicamente el detallismo para poder adaptarse a un formato más ambicioso como es el del tapiz. El cronista describió atentamente el sitio de la ciudad

congreso *Espacios y formas de coleccionismo: el ámbito cultural habsbúrgico en los siglos XVI y XVII* celebrado en el Palacio Real de Madrid los días 20, 21, 22 y 23 de noviembre de 2018, con la conferencia «Cuestiones de iconografía y coleccionismo acerca de un encargo nobiliario: los tapices de *La Guerra de Alemania* del Gran Duque de Alba. En paralelo, Gonzalo Redín ha llegado a conclusiones muy similares, como podemos ver en su artículo ya referido (Redín, «Los tapices»).

270 *Memoria de las tapicerías del VI duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo y Mendoza, movió entre sus casas 1652-1654* (8 de diciembre de 1654; Archivo Ducal de Alba –en adelante, ADA–, c.158); *Memoria de todo lo que se ha entregado a Antonio Marín y de la Vega, guardarropa del duque* (25 de septiembre de 1666; ADA, c.157); *Inventario de bienes muebles y guardarropa de don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba* (14 de octubre de 1667; ADA, c. 158); *Memoria de Antonio Marín y de la Vega, guardarropa del duque de Alba, en la que se detallan los bienes que le fueron entregados para su custodia* (8 de diciembre de 1668; ADA c.157).

271 *Extracto del inventario de alhajas, tapicerías, cuadros y otros objetos vinculados en la casa* (18 de abril de 1777; ADA, c.158)

272 *Inventario y tasación de los bienes de don José Álvarez de Toledo, duque de Alba* (ADA, c.203). La documentación puede consultarse en el archivo del palacio de Liria, y ha sido transcrita en gran medida por Victoria Ramírez en su ya citada tesis doctoral (Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones*).

273 Díaz, *Mühlberg 1547*, 22-27; Esteban, «La campaña de 1546», 30-37; Fernández, *Carlos V. El César*, 683-690 y *El Duque de Hierro*, 160-172.

dada su importancia estratégica, ya que actuaba como llave para poder unir las tropas del Conde de Buren –que avanzaban desde Flandes– con el ejército cesáreo:



Fig.4.81. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El asedio de Ingolstadt*, 1567-1571, lana,seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid.

Convenía mucho que su majestad con diligencia fuese a Ingolstat, por no dejar aquella tierra en peligro que sus enemigos la pudiesen tomar, porque desde ella podían dar fácilmente gran estorbo a que monsiur de Bura se juntase con nuestro campo o ya que no la tomasen, que no viniesen a entrarse en un alojamiento que estaba entre ella y el alojamiento de donde su majestad partía²⁷⁴.

Así pues, y en coincidencia con la citada xilografía, esta colgadura dedicada al «bombardeo» de Ingolstadt se define a partir de una alta vista de pájaro. En ella podemos ver la gran llanura que se extiende ante las murallas del burgo alemán, con bosquecillos en primer plano y un amplio horizonte donde se adivina el fluir del Danubio. El ejército de Carlos V se sitúa en la parte superior izquierda del paño; está perfectamente organizado en cuadros de infantes, reforzados por la caballería que Alba había posicionado en los puntos más comprometidos de las defensas. Dichas coronelerías se protegen tras trincheras y gaviones improvisados, tras los cuales se parapetan arcabuceros. La celeridad con que se alzaron estas protecciones se evidencia en su flanco derecho, donde aparecen las barcas del puente de pontones que transportaba el ejército. Esta representación téxtil sigue literalmente la descripción textual de Ávila y Zúñiga, quien explica como el campo imperial se dispuso

De la otra banda de Ingolstadt, hacia los enemigos, teniendo la villa a las espaldas, a la mano izquierda el Danubio y un pantano, y a la mano derecha y a la frente la campaña. Estas dos partes hizo cerrar el duque de Alba aquella noche; y puso tanta diligencia, que antes que viniese el día dejó el campo la mayor parte dél cerrado²⁷⁵.



Fig.4.82. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El asedio de Ingolstadt*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid (detalle).

274 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

275 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

Gracias a su elevada velocidad de marcha, las columnas del Emperador habían alcanzado la seguridad de la ciudad antes que el ejército enemigo. Las perseguían el Elector de Sajonia y el Landgrave de Hesse al frente de «setenta u ochenta mil infantes y más de diez mil caballos y más de ciento y treinta piezas de artillería», cuya posición final

*Estaba a seis millas pequeñas del nuestro, en lugar fortísimo, porque por la mano derecha y por la frente tenían un río hondo y un pantano, lo cual era todo guardado de un castillo que sobre el río estaba asentado, por las espaldas un bosque muy grande, y por el otro lado una montaña, donde tenían puesta toda su artillería*²⁷⁶.

La mayor parte del tapiz se centra en mostrar el abrumador despliegue del ejército protestante, ocupando todo el llano entre las lomas del primer plano y el Danubio. Las tropas de la Liga aparecen formadas en disciplinados cuadros de lansquenets y jinetes, con las banderas desplegadas al viento. Su frente lo define la inabarcable media luna de su poderoso tren artillero, dispuesto a castigar con un fuego implacable las apuradas posiciones habsbúrgicas. Ávila explica muy gráficamente como «comenzaron con todas las bandas de su artillería a batirnos tan aprieta y con tanta furia, que verdaderamente parecía que llovían pelotas, porque en las trincheras y en los escuadrones no se veía otra cosa sino cañonazos y culebrinazos»²⁷⁷. Día tras día las bocas de fuego protestantes continuaron con su bombardeo sistemático:

*Otro día de mañana bien temprano comenzó la tempestad de artillería de los enemigos a batir nuestro campo; más la mayor parte de sus piezas tiraban demasiado lejos de lo que hasta allí habían hecho. Esta furia en el tirar duró hasta mediodía y cesó, hasta la tarde, que tronaron a dar otra muy buena ruciada*²⁷⁸.

276 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

277 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

278 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.



Fig. 4.83. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El asedio de Ingolstadt*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid (detalle).

En la parte superior del tapiz se reconoce, entre los dos campamentos, un intenso combate. Es posible que sea una cita visual a las frecuentes escaramuzas entorno a una posición avanzada que los protestantes fijaron en una casa grande, cercana a las trincheras imperiales; Ávila narra los frecuentes asaltos ordenados por el general español a dicho enclave, así como las sistemáticas «encamisadas»:

Habiendo los enemigos batido hasta las cuatro de la tarde, el Duque mandó a Alonso Vivas que saliese con quinientos arcabuceros de su tercio, y escaramuzase con unos que los enemigos habían sacado fuera; y la escaramuza fue tan buena, que les ganó la primera trinchera de dos que tenían, y después revolvió sobre los que estaban en la casa; y escaramuzando con ellos hasta que ya era tarde, y habiéndoles dados muchos arcabuzazos, se retiró con muy buena orden a nuestro campo. Aquella noche se dio una arma a los enemigos bravísima, como fueron todas las que se les habían dado después que allí llegaron; de manera que los tenían tan desvelados y desasosegados, que teniendo los días en escaramuzas, las noches estaban puestos en arma²⁷⁹.

Una de las razones que probablemente han dificultado hasta ahora la correcta identificación del paño es la ausencia en él de la población de Ingolstadt que, precisamente, justificaría el tema elegido. En el grabado que se utilizó como base visual, en cambio, sí que aparece claramente en su parte superior izquierda, con hitos urbanos como la puerta *Kreuztor* o las torres de la *Moritzkirche* –ver fig. 4.21–. La presencia de dos inscripciones facilitan aún más esta identificación: así,

²⁷⁹ Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

sobre la población aparece escrito su nombre –*INGOLSTADIVM*–, mientras que en la parte superior de la escena está inserto un texto que aclara sin lugar a dudas el hecho bélico figurado: «Disposicion de los reales que el Emperador Carlo V. y los Protestantes uvieron cerca de Ingolsat/ en el año de M.D.XLVI. Fo.21 *».



Fig.4.84. Anónimo: *El asedio de Ingolstadt*, 1877, fotografía; en *Collection de S.A. le Duc de Berwick et d'Albe: tabelaux par Velazquez, Murillo, Rubens, 75 tapisseries de premier ordre*. París: Quantin imprimeur, 1877.

Esta aparente contradicción se resuelve –en nuestra opinión– al ver las ilustraciones del catálogo publicado con motivo de la subasta parcial de los tesoros artísticos de la Casa de Alba en 1877, celebrada en el parisino Hôtel Drouot²⁸⁰. En ellas podemos ver como, en origen, el tapiz era más alto, e incluía una amplia franja de cielo sobre el que se recortaba el humo de los incendios y –lo que es más importante– una amplia vista de la ciudad,alzada exactamente en la misma posición que en la xilografía. Una foto conservada en el archivo ducal nos permite conocer que el paño se alteró entre 1880 e inicios de la década de 1920, pues en ella queda claro como la cenefa inferior fue recortada y ajustada como frontal en un bargueño ubicado delante del tapiz para no interrumpir su visión²⁸¹. Quizá su parte superior fue también alterada, reconstruyéndose en su estado actual durante la restauración de la década de 1930, pero sin poder incluir ya la vista de la urbe cuyo asalto justificaba la escena bélica representada.



Fig.4.85. Anónimo: *Interior del palacio de Liria*, c.1929; Archivo Ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid.

Los otros dos tapices de la serie se centran en la recreación visual de la batalla de Mühlberg, hecho culminante de la *Guerra de Alemania* y resuelta con una aplastante victoria gracias a la destacada participación, una vez más, del III Duque de Alba. En ellos aparecen los dos momentos que –como hemos visto– solían seleccionarse para las interpretaciones plásticas del combate: el cruce del Elba y la posterior carrera en busca de los protestantes. Así, el segundo paño de la serie se centra en la irrupción de los arcabuceros españoles en la ribera del Elba y el inicio de su conquista (Anónimo

280 *Colléction de S.A.*, 46-47.

281 Gonzalo Redín, «Notas para un catálogo: la colección de tapices de la Casa de Alba en la actualidad», en Redín, *Nobleza y coleccionismo*, 39.

(diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El Duque de Alba desafía a los protestantes desde el Elba*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid). Pero en este caso, y a diferencia de otras imágenes contemporáneas ya vistas, todo el protagonismo recae en el Gran Duque. Este hecho es importante pues aquí el artista, aunque conocía sin duda la crónica de Ávila y Zúñiga, tuvo que inspirarse para su diseño en otras composiciones—como la estampa de Enea Vico— y relaciones escritas diferentes.



Fig.4.86. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El Duque de Alba desafía a los protestantes desde el Elba*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid.

En la colgadura vemos parte de las acciones del ejército imperial cerca del río, pero no el momento más comúnmente representado: la captura de las barcazas y el consiguiente cruce del grueso del ejército. Cabe recordar el relato del Comendador de Alcántara, el más difundido y versión oficial, como sabemos: una vez los hombres de Carlos V descubrieron la existencia del necesario vado para alcanzar al enemigo, se envió a una manga de arcabuceros para despejar la ribera contraria. El resultado fue un intenso tiroteo con los protestantes quienes, dada la situación, incendiaron las barcazas, vitales para cruzar el Elba. La respuesta de los peones españoles fue lanzarse al agua con el cuchillo entre los dientes, masacrando a los defensores de las barcazas hasta hacerse con ellas:

[Carlos V] ordenó que en aquellos árboles espesos que estaban apartados del agua se pusiesen algunas piezas de artillería, y que metiesen ochocientos o mil arcabuceros españoles y que estos, juntamente con el artillería, disparasen y arremetiesen, porque por el artillería los enemigos se apartasen y no fuesen tan señores de la ribera, y nuestros arcabuceros viniesen a ser señores de la nuestra, y llegar al agua, aunque la parte era descubierta; lo cual, aunque se hacía con dificultad y peligro, era menester hacerse así.

Más en este tiempo los enemigos, poniendo arcabuceros en sus barcas, las llevaban por el río abajo; y así fue necesario que nuestros arcabuceros saliesen a la ribera abierta, lo cual hicieron con tanto ímpetu, que entraron por el río muchos dellos hasta los pechos, y comenzaron a dar tanta priesa de arcabuzazos a los de la ribera y a los de las barcas, que matando muchos dellos, se las hicieron desamparar...En este tiempo nuestro puente había llegado a la ribera, mas la anchura del río era tan grande, que se vio que no bastaban nuestras barcas para ella; y así, era necesario que ganásemos las de nuestros enemigos; y como para la virtud y la fortaleza no hay ningún camino difícil, tampoco lo fue este del Albis, con todas sus dificultades.

Ya en este tiempo los enemigos comenzaban a desamparar la ribera, no pudiendo sufrir la fuerza de los nuestros; mas no tanto que no hubiese muchos a la defensa. Pues viendo el Emperador que era necesario ganalles su puente, mandó que la arcabucería usase toda diligencia; y así súbitamente se desnudaron diez arcabuceros españoles, y estos, nadando con las espadas atravesadas en las bocas, llegaron a los dos tercios de puente que los enemigos llevaban el río abajo, porque el otro tercio quedaba el río arriba muy desamparado dellos. Estos arcabuceros llegaron a las barcas, tirándoles los enemigos muchos

*arcabuzazos de la ribera, y las ganaron, matando a los que habían quedado dentro, y así las trujeron*²⁸².

Una vez logrado el primer objetivo, Carlos V ordenó a su caballería que empezase a cruzar por el vado; al mismo tiempo se procedía a montar el puente para permitir el paso de los tercios:

*En este tiempo el duque de Alba tornó a decir a su Majestad certificadamente cómo el vado era descubierto y se podía pasar; y así el Emperador [...] mandó que la caballería comenzase a pasar el vado, y juntamente que el puente de los enemigos y del nuestro se hiciese uno, y pasase la infantería española y luego los tres regimientos de alemanes*²⁸³.

La mayor parte de representaciones artísticas de la batalla –como hemos analizado– se centran en este momento de heroísmo de los infantes españoles; en cambio, la escena del paño no coincide plenamente con dicha acción decisiva. La composición se articula a partir de un amplio espacio con varias zonas boscosas dividido en dos mitades por la corriente del río, que lo cruza en diagonal. Por la ribera izquierda irrumpe en perfecta formación el imponente ejército imperial; en la derecha aparecen una serie de construcciones –una torre fortificada, un molino– coincidentes con las descripciones de la zona de Mühlberg. Entre ellas maniobran las tropas de Juan Federico de Sajonia, cuya retirada se protege gracias a cañones y un grupo de soldados, responsables de guardar su orilla. La parte más destacada de la escena, no obstante, se encuentra en la parte inferior izquierda del tapiz, donde se representa la llegada del Duque de Alba al vado: el general español, a caballo, entra en la rápida y crecida corriente, desafiando heroicamente a los enemigos. Embravecidos por la valentía de su líder, los arcabuceros le imitan disparando desde dentro del río con el agua hasta el cuello. La acción deviene así en intensa batalla, con cruce de fuego artillero y de escopetería entre ambas riberas, al tiempo que los rebeldes sajones han incendiado y desatan los pontones para impedir el paso a los contingentes imperiales.

282 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

283 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.



Fig.4.87. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El Duque de Alba desafía a los protestantes desde el Elba*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid (detalle).

Este momento en concreto no se narra en ninguna de las crónicas más difundidas, que vuelcan todo el protagonismo de la jornada en Carlos V. En cambio, la Österreichische Nationalbibliothek de Viena atesora una relación donde este hecho sí que aparece; editada en 1547 por el impresor de Augsburgo Felipe Vhlarus, bajo el título *Sumario de la Iornada que la Sacra Cesarea Captolica magestad del emperador y Rey nostro señor hizo contra el duque de Saxonia y sus aliados en el año de 1547, dirigido a la Illustrisima y excelentissima Selora la duquesa de alva Marquesa de coria condesa de salva tierra Senora de la ciudad de Guesca &c.*²⁸⁴. El texto es anónimo, pero probablemente se deba a algún personaje vinculado clientelarmente al linaje de Alba. Como recoge su título, la obra va dirigido a la duquesa consorte, María Enríquez; además, el autor habla de sí mismo como criado de la Casa durante muchos años: «Muy munchos annos excellentissima señora que he deseado aver, oportunidad para señalarme porser criado de v. excelencia»²⁸⁵. La relación se cierra, por su parte, con una carta dirigida a la Duquesa, en la que el escritor cuenta sus servicios a la Casa, e incluso como llegó a ser herido por defender el honor de su señor, sin cobrar nunca nada por trabajos tan destacados que le llevaron incluso a ser nombrado caballero por el mismo Carlos V²⁸⁶.

284 Anónimo (texto) y Felipe Vhlarus (editor): *Sumario de la Iornada que la Sacra Cesarea Captolica magestad del emperador y Rey nostro señor hizo contra el duque de Saxonia y sus aliados en el año de 1547, dirigido a la Illustrisima y excelentissima Selora la duquesa de alva Marquesa de coria condesa de salva tierra Senora de la ciudad de Guesca &c.* (Augsburgo: 1547); Österreichische Nationalbibliothek, Viena, inv. 38.T.32.

285 *Sumario*, 2r.

286 *Sumario*, 84r.-85v.

El relato se destina a narrar los principales pasajes de la campaña alemana de 1547. Su desconocido autor insiste reiteradas veces en su condición como testigo, por lo que cabe suponer que formaría parte del contingente que acompañó a Fernando Álvarez de Toledo al frente: «todo lo que escribo vi y en todo me hallé y aunque por personas auténticas de otras cosas dignas de memoria e sido informado que an sucedido no las e querido meter en este quaderno solamente van las que e visto»²⁸⁷. Más allá de su presunción realista, la narración destila una clara intención laudatoria, incidiendo sobre todo en el papel sobresaliente del III Duque y de su primo y cuñado, Antonio de Toledo –Prior de la orden de San Juan del Hospital–. Es más, de forma explícita el panegirista reconoce que su objetivo era dar fe de las gestas del Gran Duque: «dar por escripto a v. excelencia lo que el baleroso principe duque dalva con sus trabajos ha hecho en conquistar provincias tan grandes príncipes tan poderossos Señores, de tanto valor ciudades tan poderosas»²⁸⁸. Alba dirige a las tropas, lanza «encamisadas», diseña estrategias, domina tanto la diplomacia como el arte de la guerra...el resultado es un triunfo hiperbólico, una «victoria que iamas se vio», aún más grande por lo limitado de los medios a su disposición: «quanto mas gloria mercera en este mundo y en el otro el buen duque vuestro marido, que con quatro descalços haya conquistado tal victoria»²⁸⁹.

Por otro lado, el texto se complementa con un importante número de estampas de carácter heráldico. El frontispicio incluye el escudo imperial con el águila bicéfala apoyada sobre las columnas y el lema *PLVS OVLTRE*, pero el resto de xilografías se vinculan con Alba. Así, el reverso de este primer folio se articula como una



Fig.4.88. Anónimo (diseño) y Felipe Vhlardus (edición): Escudo de los Alba rodeado por estandartes tomados en la batalla de Mühlberg, en Anónimo: *Sumario de la Iornada que la Sacra Cesarea Captolica magestad; Österreichisches Nationalbibliothek, Viena, inv. 38.T.32.*

287 *Sumario*, 2r.

288 *Sumario*, 2r.

289 *Sumario*, 2v.

composición a página completa, en cuyo centro aparece el escudo con corona ducal de Fernando Álvarez de Toledo, rodeado por la cadena del Toisón que le había sido concedido por Carlos V a principios de 1546, en Utrecht²⁹⁰. Del collar penden diversos estandartes, también presentes en los ángulos, entre nubes y sustentados por puños. Dos cartelas explican que «Estos estandartes y vanderas destas quatro esquinas son los que/ Perdio el duque de Saxonia quando fue preso y el duque de Brancuyque». Las últimas páginas del libro se dedican a representar de nuevo las banderas tomadas al Elector en la batalla de Mühlberg, reproduciendo treinta de ellas a página completa con referencia al cuerpo militar al que pertenecían. Quizá este apéndice sirviese de base para idear los numerosos pendones presentes en los paños, reproducidos con gran detallismo y coincidentes en gran medida con los aquí incluidos.

Por lo que respecta a la narración de la batalla de Mühlberg, este texto anónimo concede prácticamente todo el protagonismo de la jornada al Duque de Alba, frente al tradicional liderazgo otorgado a Carlos V. En este caso la descripción del combate sí que recoge el momento figurado en el segundo tapiz, ausente en el resto de relatos. Según el autor, Alba había enviado a Antonio de Toledo a inspeccionar el río en busca del enemigo. Gracias a las indicaciones de campesinos locales, cuando llegaron a la ribera del Elba vieron cómo el enemigo desmontaba el puente provisional, al tiempo que sus escuadrones iniciaban la retirada. De forma inmediata se avisó a Alba, quien picaría espuelas en dirección al río tras ordenar que lo siguieran dos mil arcabuceros y algunos cañones. La irrupción de las coronelerías imperiales fue respondida con intenso fuego por los sajones, ubicados en la otra orilla. El Gran Duque, prácticamente sólo, tras recorrer la ribera entró con su montura en las rugientes aguas desafiando a gritos a los enemigos; sus hombres, alentados por la bravura del comandante, iban a seguirle de forma inmediata. Así pues, empezaron a disparar con el agua hasta el cuello y algunos de ellos incluso se lanzaron a nado para tomar las barcas, tan necesarias para superar la embravecida corriente. La relación describe así la heroica acción del noble castellano, quien tras ser informado de la difícil situación:

Luego con algunos cavalleros, que hordinaria mente andavan con él a buen paso de cavallo, fue la vuelta, donde don Antonio avia quedado y como allegó, le hirieron un gentilhombre de su casa de un arcabuzazo por la barva. Por que no se hiriesen más, mandó que todos se retirasen y los enemigos muy espesamente no hacían sino siempre tirar; el duque corrió más de una milla italiana el río arriba y abaxo, después de reconocido envió mandar que le truxesen quatro piezas pequeñas de artillería y que caminasen a toda furia dos mil arcabuzeros, quedando él sólo, y aún dando el tambien voces a los enemigos; pero como los españoles que con

290 Kamen, *El Gran Duque*, 61.

él andavan tuviesen ya perdido el temor que los arcabuzes y artilleros podían dar, todos andavan corriendo a una parte y a otra, y los enemigos tiesos en tirar; como se dieron buena diligencia las piezas allegaron muy presto, y tras dellas los arcabuzeros, y allegadas que fueron el delante de todos los soldados desarmado con un ánimo valeroso se entró un poco en el río, y los enemigos cevados en él, no pensando la emboscada, que armandando se les andava no hazían sino tirar y dar voces.

CAPITVLO XI. QVE TRATA DE lo que los arcabuzeros y otros hizieron.

Como el artillería y arcabuzeros fueron llegados y vieron al duque andar por la orilla del río todos se allegaron a él, que no bastó detenerlos ningún capitán ni hombre de cargo, y por horden del capitán Luís Piccino las piezas fueron plantadas detrás de unos mimbres, y los arcabuzeros con alguna gente de a cavallo entrándose en el río les tiraron muchos arcabuzazos, y algunos de ellos se desnudaron a la ora, y nadando llevando las espadas en las bocas arribaron hasta las barcas y puentes que arriba tengo dichas, y aun que estaban llenas de arcabuzeros así ellas como los molinos y toda la ribera, como los vieron yr se salían de las barcas a tierra porque los arcabuzeros que de nuestra parte les tiravan mataban y herían muchos; los soldados que a nado yvan arribaron a las barcas, y subieron encima y como leones hambrientos no hazian sino matar de los enemigos²⁹¹.

La narración textual coincide plenamente, pues, con la imagen de la colgadura. Por su parte, la figura montada que aparece en primer plano es perfectamente identificable como el Duque de Alba, compartiendo la larga barba que lo singulariza en los ya citados retratos de Tiziano, Antonio Moro o Jacques Jonghelinck; también está presente en una curiosa estatuilla de autor desconocido, donde el general español derrota a una hidra con las cabezas de Isabel I de Inglaterra, el Papa Pablo IV y Guillermo de Orange o, quizá, el mismo Elector de Sajonia (c.1570, madera policromada; Palacio de Liria, Madrid, inv. E.36)²⁹². La crónica anónima no



Fig. 4.89. Anónimo: *El Gran Duque de Alba vence a la hidra formada por los enemigos de los Habsburgo*, c.1570, madera policromada; Palacio de Liria, Madrid, inv. E.36

291 *Sumario*, 13v.-14v.

292 Checa, *Treasures from the House*, 68-78.

describe su apariencia el día de la batalla, pero sí que lo hizo Ávila y Zúñiga y, como podemos ver, de forma prácticamente idéntica a la del tapiz:

*Vino el duque de Alba, que había llegado más adelante siguiendo el alcance, armado de unas armas doradas y blancas, con su banda colorada, en un caballo bayo, sin otra guarnición alguna más de la sangre de que venía lleno de las heridas que traían en el*²⁹³.



Fig.4.90. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El Duque de Alba desafía a los protestantes desde el Elba*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid (detalle).

Una vez cruzado el Elba las columnas de Carlos V iniciaron el hostigamiento de Juan Federico de Sajonia en su retirada, que se transformaría finalmente en debacle para las rebeldes fuerzas protestantes. Precisamente este tema fue el elegido para el tapiz que cierra el conjunto, que podríamos titular como *La persecución hacia el bosque de Lochauer* (Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido), 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid). De esta forma Ávila y Zúñiga refiere como, una vez los enemigos habían huido, Alba cruzó con un primer cuerpo de jinetes, seguido posteriormente por el mismo Carlos V:

El duque de Alba por orden del Emperador mandó que toda la caballería húngara y el príncipe de Salmona con sus caballos ligeros pasasen el río, llevando cada uno un arcabucero a las ancas del caballo, y luego pasó con la gente de armas de Nápoles, llevando consigo al duque Mauricio y a los

293 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

*suyos, porque esta caballería era la vanguardia. Luego el Emperador y el rey de Romanos con sus escuadrones llegaron a la ribera*²⁹⁴.



Fig.4.91. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La persecución hacia el bosque de Lochauer*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid.

294 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

A partir de dicho momento se iniciaba la carrera por una amplia llanura. Para impedir el caos que podría provocar un contragolpe protestante, la carga imperial se articuló en dos cuerpos distintos y escalonados: la vanguardia la dirigía el mismo Fernando Álvarez de Toledo, y tras ella marchaban las divisiones comandadas por Carlos V y su hermano:

El Emperador [...] prosiguió su camino por aquella campaña tan ancha y tan rasa: y porque el polvo que nuestra vanguardia hacía era muy grande, y el aire la traía a darnos en los ojos, el Emperador se puso sobre la mano derecha della, y así hizo dos cosas: la una tener la vista libre para lo que fuese necesario, y la otra proveer al peligro que en nuestros tiempos habemos visto suceder de no ir los escuadrones en la orden que conviene, porque tenemos por experiencia que viniendo rompida una vanguardia, suele romper la batalla, por no ir colocada en aquel lugar que debe [...] Eran los caballos de nuestra vanguardia los que aquí diré. Cuatrocientos caballos ligeros con el príncipe de Salmona y con don Antonio de Toledo, y cuatrocientos y cincuenta húngaros, porque trescientos habían sido enviados aquella mañana a reconocer a Torgao; cien arcabuceros a caballo españoles, seiscientas lanzas del duque Mauricio, y doscientos arcabuceros a caballo suyos; doscientos y veinte hombres de armas de los de Nápoles con el duque de Castrovilla; nuestra batalla, que era de dos escuadrones; el del Emperador sería de cuatrocientas lanzas y trescientos arcabuceros tudescos de caballo; el del Rey era de seiscientas lanzas y trescientos arcabuceros a caballo²⁹⁵.

La crónica anónima aquí estudiada otorga papel central a Alba, responsable de organizar los escuadrones, arengar las tropas y dirigir las embestidas, siempre en primera línea, «tan cerca de los enemigos que los arcabuzes le pasaban por muchos lados del rostro»²⁹⁶. Así, en plena persecución, mientras se escaramuzaba con la retaguardia sajona, el Gran Duque

Empezó a decir Santiago, Santiago, muchas vezes, y como los que allí estaban estaban cevados de la sangre de los enemigos, y muy gloriosos viendo al buen duque animallos, todos juntos llevando el propio apellido y él delante de ellos dieron una gran carga a los enemigos²⁹⁷.

Vista la superioridad militar de los Habsburgo, el Elector de Sajonia buscó desesperadamente la protección bajo la espesura arbórea de Lochauer, como forma de contrarrestar su inferioridad e intentar huir posteriormente aprovechando la oscuridad:

295 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

296 *Sumario*, 25r.

297 *Sumario*, 20v.

Descubriendo el duque de Sajonia del todo nuestra caballería, y viendo claramente en la orden y en caminar nuestra determinación, se envolvió entre sus escuadrones y determinó con la mejor orden que pudo de ganar un bosque que estaba en su camino, porque le pareció que con su infantería podía estar allí tan fuerte, que venida la noche podía irse a Vitemberg, porque era lo que deseaba²⁹⁸.



Fig.4.92. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La persecución hacia el bosque de Lochauer*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid (detalle).

Su plan acabaría fracasando ante la irrefrenable carga de la caballería imperial, que desarboló completamente sus defensas. Finalmente, como sabemos, Juan Federico de Wettin se rindió –humillado y herido– ante Carlos V. La crónica anónima dedicada a la Duquesa de Alba incide en la brutalidad del choque; la primera acometida la darían los húngaros, cuyo contingente

Partió con todo [...] dando tan grande alarido como si fueran cient mil hombres por delante de los escuadrones de los enemigos que toda la tierra hizieron temblar, pero los enemigos que la suya pensaban que sobre el hitto la tenían mostrando grande ánimo les salieron al passo más de dos mil cavallos y el arcabucería²⁹⁹.

La colgadura se centra, de esta forma, en la carga definitiva de la caballería imperial y el brutal choque con el enemigo, refugiado en el bosque. La dramática escena acontece en la dilatada llanura referida en las crónicas, que se extendía entre el Elba y la

298 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

299 *Sumario*, 25r.

cercana masa arbórea, representada en la parte derecha del paño. El suelo está plagado de armas, combatientes caídos y cuerpos de caballos, tal como lo describió Ávila y Zúñiga:

Desta manera se llegó al bosque por el cual eran tantas las armas derramadas por el suelo, que daban grandísimo estorbo a los que ejecutaban la victoria; los muertos y heridos eran muchos; unos muertos de encuentro, otros de cuchilladas grandísimas, otros de arcabuzazos; de manera que era una la muerte, y los géneros della muy diversos³⁰⁰.

El protagonismo recae de nuevo en el Duque de Alba, comandante de la vanguardia que acomete de forma irrefrenable al enemigo en el centro de la composición. De acuerdo con los relatos, dicho contingente avanzado se dividió en dos cuerpos: en la parte inferior podemos ver a la poderosa caballería pesada comandada por él mismo, «los hombres d'armas del rreyno de Nápoles que en solamente verlos encima de sus poderosos corceles que cada uno parecía una brava torre; asombraban el campo por donde yvan»³⁰¹; en el nivel superior aparecen los hombres dirigidos por Mauricio de Sajonia, un grupo diverso integrado por jinetes–coraza, herreruelos y húngaros montados, perfectamente distinguibles en el paño por sus distintos equipos bélicos.

La temible embestida de la caballería descarga un torrente de acero y muerte sobre los enemigos protestantes, representados entre los árboles de forma caótica: algunos intentan huir aterrorizados, otros luchan amontados, rota su formación, mientras el suelo se puebla de los cadáveres caídos...



Fig.4.93. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La persecución hacia el bosque de Lochauer*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid (detalle).

300 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

301 *Sumario*, 22r.

El colapso de las fuerzas luteranas se confirmaría definitivamente tras la irrupción del grueso del ejército imperial, la «batalla» organizada en un gran frente que abarca toda la parte izquierda de la colgadura. Al frente de ellos cabalgan el mismo Carlos V, –representado de forma casi idéntica a la del famoso cuadro de Tiziano–, y su hermano Fernando, poderosamente armado. Tras ellos `pican espuelas dos abanderados, portadores de estandartes con la Virgen e insignias imperiales. La disposición de este segundo y abrumador cuerpo armado coincide con la descrita por Ávila y Zúñiga, quien cuenta como

Iban nuestros escuadrones ordenados diferentemente de los tudescos, porque ellos hacen la frente de los escuadrones de su caballería muy angosta, y los lados muy largos. El Emperador ordenó los suyos que tuviesen diez y siete hileras de largo; y así venía a ser la frente dellos muy ancha, y mostraba más número de gente, y representaba una vista muy hermosa³⁰².

Como no podía ser de otra forma, y entre todos los héroes de aquel día, la relación anónima destaca especialmente el valor de Fernando Álvarez de Toledo, quien:

Acometió camino a toda furia de cavallo y hizo tanto estrago de los primeros enquentros que perdido el sentido se andava metiendo entre las matas, reparándose con los árboles, los muy crueles golpes de maça que dava que por muchas piezas les hazian bolar los almetes y celadas de las cabezas cayendo muertos los que las llevaban el buen Duque delante haziendo lo que jamás se puede decir que en la batalla se viesse, aviendose perdido de todos los suyos andava entre los enemigos que ninguno le osaba esperar, que antes que le viesen partir luego le bolvian las espaldas, temiendose de sus crueles golpes; viendo los enemigos el gran daño que rescebían acordaron de huir³⁰³.

La victoria de los Austrias era, pues, inapelable. Según se recoge en los tapices y en la crónica anónima que les sirvió de inspiración, el protagonista y responsable de tan rotundo éxito tenía además un nombre claro: el Gran Duque de Alba.

302 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

303 Sumario, 26r.



Fig. 4.94. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La persecución hacia el bosque de Lochauer*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid (detalle).

Que el noble español optara por un formato como el de la tapicería para mostrar la más destacada de sus gestas militares no debe extrañarnos. Según venimos viendo, la suntuosidad de este soporte propició que fuese considerado como el más adecuado por los reyes y la alta nobleza, idóneo para mostrar temas elevados y de complejidad narrativa como podía ser la guerra. El entorno de los Habsburgo ya había comisionado anteriormente las series acerca de la batalla de Pavía y la conquista de Túnez, al igual que un proyecto nunca realizado sobre Mühlberg – como veremos–. Teniendo en cuenta estos parámetros, el III Duque de Alba –figura clave en dicha Corte– también iba a elegir al tapiz como soporte para cantar la gloria bélica de su linaje y él mismo. De hecho, a lo largo de su vida mostró interés preferente por el género, conservándose así pagos a la importante familia bruselense de los Pannemaker entre 1559 y 1583³⁰⁴. Además de los paños estudiados aquí, su colección albergaba copias desaparecidas de la serie de *La conquista de Túnez* y de *Los disparates* de El Bosco, conjuntos religiosos acerca de las historias de Jacob y Moisés, piezas decorativas «de verduras», etcétera³⁰⁵.

304 Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones*, 254

305 Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones*, 258-260.



Fig.4.95. Pieter Brueghel (¿) (diseño) y taller flamenco (tejido): *El carro de heno*, de la serie *Los disparates de El Bosco*, c.1560, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. DG3849.

Por su parte, la serie de *La guerra de Alemania* probablemente fue tejida entre 1567 y 1571 –cuando se produjo un importante envío de tapices a España– o 1573, en coincidencia con los años de gobierno del Gran Duque en Flandes³⁰⁶. La primera referencia documental a ellos se fecha más tarde, en 1575, al ser vinculados al linaje familiar junto a los paños de *Los disparates de El Bosco*³⁰⁷; la posibilidad de fecharlos debe realizarse por tanto a través de informaciones laterales, y en este sentido resulta clave la referida tapicería de motivos bosquianos, ya que probablemente fueron tejidos de forma conjunta. Este conjunto fue creado en un principio para Francisco I de Francia, al parecer según cartones debidos a Pieter Brueghel. La serie original se perdió durante la Revolución Francesa, conservando Patrimonio Nacional los cuatro ejemplares de una lujosa versión formada por las *Tentaciones de san Antonio* (inv. DG10534), *El carro de heno* (inv. DG3849), *El jardín de las delicias* (Inv. DG8086)

306 La mayor parte de historiadores que se han acercado al tema coinciden con esta propuesta cronológica, como es el caso de Campbell, *Tapestry in the Renaissance*, 269; Delmarcel, *Flemish Tapestries*, 136, o Redín, «Los tapices», 64. Por su parte Ramírez –*Las tapicerías en las colecciones*–, al igual que Zalama y Martínez –«Flemish Tapestries of the Alba»– plantean un arco temporal mayor, entre 1549 y 1571.

307 Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones* 311.

y *San Martín y los mendigos* (inv. DG6081). Esta copia nació como encargo del cardenal Granvela, en cuyo palacio bruselense se documentaron en 1566. El 28 de agosto de 1567 Alba llegaba a la capital flamenca, y sin duda pudo deleitarse con la belleza de estas ricas colgaduras: de hecho, en octubre el confidente Viron escribía al Obispo de Arrás, informándole del interés del Gran Duque por hacer una copia. Ya en diciembre Granvela recibió una nueva misiva de Viron, quien le explicaba cómo se había prestado el tapiz de *El jardín de las delicias* a Alba con la finalidad de tejer un nuevo ejemplar, aunque con las figuras mayores. La serie prestada se documenta de nuevo en manos del Cardenal a mediados de 1569, acompañando además a los cartones preparatorios para *La conquista de Túnez*, por lo que es de suponer que la copia encargada ya se había completado³⁰⁸.

La versión Alba de los tapices de El Bosco compartía importantes aspectos formales con la serie de *La guerra de Alemania*, coincidiendo el diseño de su cenefa exterior: un inventario de bienes fechado en 1777 incluye de esta forma «una tapicería compuesta por seis paños, los tres de las pinturas de Jerónimo Bosho y los otros tres de las Jornadas de Alemania y todos con las armas de los Toledo»³⁰⁹. Igualmente, otro inventario posterior –de 1800– incluye «Una tapicería de oro y seda bastante maltratada de las tentaciones de San Antonio Abad de tres paños hermanos forrados de angulema blanca con las armas de Toledo en la parte superior y una cifra compuesta de las letras FM»³¹⁰.

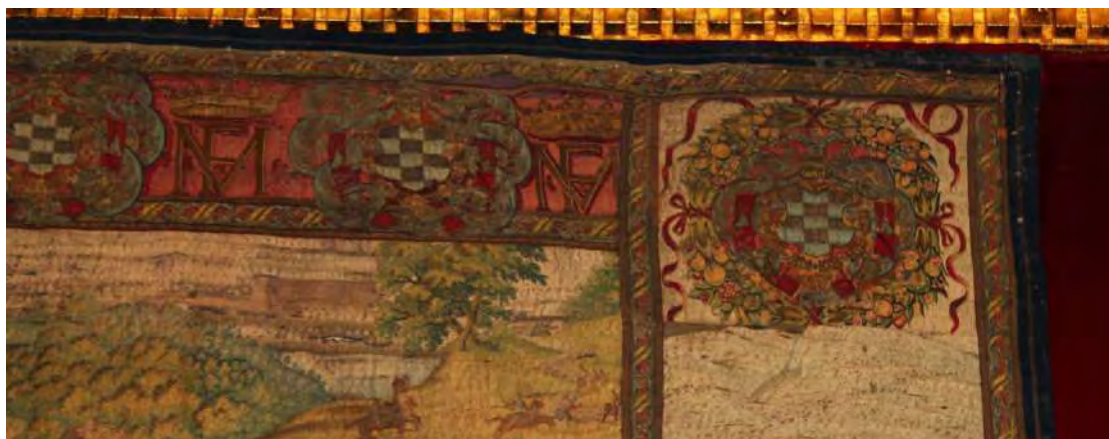


Fig.4.96. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *La persecución hacia el bosque de Lochauer*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid (detalle).

Al igual que en esta descripción, los textiles de temática bélica cuentan con elementos heráldicos en su marco superior, articulado a partir de la alternancia entre el acróstico «FM» rematado por la corona ducal –referencia a las iniciales

308 Vandebroek, «Disparates cargados», 199-204.

309 *Inventario de alhajas, tapicerías, cuadros y otros objetos vinculados en la casa* (18 de abril de 1777; ADA, c.158).

310 *Inventario y tasación de los bienes de don José Álvarez de Toledo, duque de Alba* (20 de mayo de 1800; ADA, c.203).

de Fernando y su esposa, María Enríquez– y el escudo de los Alba, rodeado por el collar del Toisón. Los laterales se rellenan con escenas de naturaleza –paisajes, lagos, animales salvajes...–, completando el conjunto la cenefa inferior, donde fueron tejidas escenas de bagajes y avance de tropas. Estas imágenes de vida militar probablemente se inspirarían conceptualmente en las estampas de lansquenets tan exitosas en el mundo nórdico; es más, el diseño de dicha bordura también puede facilitarnos la datación de la tapicería, ya que según Checa sería propio de la década de 1560 –precisamente la cronología más aceptada para fechar su realización– otorgar gran relevancia a las cenefas, integrándolas visual y espacialmente con la escena principal³¹¹.



Fig.4.97. Anónimo (diseño) y Willem de Pannemaker (tejido): *El Duque de Alba desafía a los protestantes desde el Elba*, 1567-1571, lana, seda e hilo metálico; Colección ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid (detalle).

El Gran Duque valoró en gran medida a estos conjuntos de paños, al punto de vincularlos al linaje con fecha de 17 de octubre de 1575. Según referencias documentales, a este núcleo inicial se sumaron en 1667 las copias de *La conquista de Túnez* –precisamente la otra gran victoria en la que Alba había combatido junto a Carlos V–³¹². Estas tapicerías trascendían, pues, de su indudable valor artístico dotándose de relevancia familiar y dinástica, al punto de hacerse indisolubles del mismo linaje como evidencia de su importancia. A partir del establecimiento de

311 Checa, *Treasures from the House*, 161-162.

312 Ramírez, *Las tapicerías en las colecciones* 242.

dicha fórmula jurídica estas series aparecen siempre juntas en la documentación familiar, como en los citados inventarios de 1654, 1666, 1667, 1668, 1777 y 1800. El primero de ellos, además, explica como se conservaban en cajas compartidas³¹³; y el de 1666 cuenta con una interesante nota al margen, en la que se explica su ubicación compartiendo espacio, ya que «están en la galería de mi señora»³¹⁴. Su identificación es tal que, aunque su temática es muy diferente, en numerosas ocasiones aparecen descritos como un ciclo único, dada la estrechez de su vínculo. Así, la «memoria de tapicerías» de 1654 explica como en la séptima caja alberga «tres paños de la tapicería de las guerras de Alemania y disparates»³¹⁵. E igualmente, y con fecha mucho más tardía, evidenciando lo que ya era una tradición familiar, el inventario de 1777 cita –como ya hemos visto– una tapicería «compuesta por seis paños, los tres de las pinturas de Jerónimo Boshó y los otros tres de las Jornadas de Alemania y todos con las armas de los Toledo»³¹⁶.

4.6.2. LOS FRESCOS DEL CASTILLO DE ALBA DE TORMES

En fechas muy cercanas a los tapices de *La guerra de Alemania*, el Gran Duque comisionó otro importante conjunto artístico en el que la batalla de Mühlberg volvía a ser, de nuevo, protagonista: las pinturas de su castillo familiar de Alba de Tormes (Cristoforo Passini y taller: *Ciclo de la guerra de Alemania*, 1562-1570, frescos, Colección ducal de Alba; castillo de Alba de Tormes, Salamanca)³¹⁷. Dichas escenas se encuentran en la sala noble del gran torreón central de la fortaleza, solar familiar del linaje desde que Juan II de Castilla lo cediera a don Gutierre de Toledo en 1429, junto a la villa de Alba de Tormes. A partir de aquel momento el castillo sufrió reformas constantes, como las emprendidas por Enrique de Egas y Juan Guas entre 1491 y 1494, dulcificando su carácter marcial para poder adaptarse a nuevos usos palatinos. El III Duque también promocionó un importante proyecto de remodelación de la vieja estructura castrense, introduciendo –gracias al arquitecto Benvenuto– las nuevas formas de traza italiana. De esta forma, el castillo se enriqueció con piezas arquitectónicas de gusto clasicista importadas de Génova, brillando especialmente el patio central y la portada tal y como describió Ponz:

En el patio principal hay galería alta y baja, con catorce arcos en cada una y columnas caprichosas en la alta, figurando como cuerdas retorcidas entre estriadas espirales desde la base al capitel. Las columnas de la galería baja son regulares; pero con capiteles también caprichosos; de este modo

313 ADA, c.158.

314 ADA, c.157.

315 ADA, c.158.

316 ADA, c.158.

317 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 263-268; *Treasures from the House*, 69; Martínez de Irujo, *La Batalla de Mühlberg*.

*es el trepado de la coronación, el antepecho, los arcos de la escalera, el pasamanos hasta la galería alta, etc. La portada del palacio tiene también infinitas de estas labores con similitud a las de la portada principal de la Universidad de Salamanca*³¹⁸.

Esta estética renacentista alcanzaría igualmente a la decoración interior donde, imitando los modelos anticuarios recuperados por Rafael en las logias vaticanas, se introdujeron «pinturas de animalillos, medallas y lo demás que llaman de grotesco»³¹⁹. Ya en el siglo XVIII el XII duque Fernando de Silva y Álvarez de Toledo se trasladó a su nuevo palacio en Piedrahita, abandonándose la antigua residencia solariega hasta su destrucción prácticamente completa. El único espacio conservado, no obstante, es el gran torreón en el que se encuentran



Fig.4.98. Cristoforo Passini y taller: *Sala noble del castillo*, 1562-1570, frescos, Colección ducal de Alba; castillo de Alba de Tormes, Salamanca.

los frescos aquí estudiados. La sala principal, de planta circular, resulta especialmente interesante por los usos a que fue destinada, ya que se convirtió en una especie de lugar de memoria familiar, tanto por la decoración heráldica e histórica de sus muros como por los trofeos bélicos –de alto valor dinástico– que albergaba. Así, en un inventario de 1632 se cita con orgullo la presencia allí de

Unas armas del duque de Saxonía de seguir la guerra, con su peto y espaldar y escarcelones, medios brazales con sus manoplones, su gola y morrión blanco, tiene la collera y testuz de a caballo dorada y grabada por el oro, tiene sus ancas y medios pechos de cartón dorado por el canto.

Id. más la bota del duque de Saxonía.

*Id. más seis sayos del duque de Saxonía azules con pasamanos blancos y encarnados*³²⁰.

318 Ponz, *Viaje de España*.

319 Martínez de Irujo, *La batalla de Mühlberg*, 10-12.

320 Martínez de Irujo, *La batalla de Mühlberg*, 15.

Para la decoración de este salón representativo se combinaron todos los lenguajes pictóricos con capacidad persuasiva: de esta forma, arquitecturas clasicistas fingidas –de marcado simbolismo de por sí– sirven como marco a frescos narrativos, elementos heráldicos, figuras mitológicas y personificaciones de virtudes.



Fig.4.99. Cristoforo Passini y taller: *Decoración heráldica y mitológica de la bóveda*, 1562-1570, frescos, Colección ducal de Alba; castillo de Alba de Tormes, Salamanca.

Cabe destacar en este sentido la bóveda semiesférica, cuyo óculo central simulado es presidido por el escudo de los Toledo, rodeado por el Toisón y estandartes. Su diseño es muy similar al de la estampa heráldica presente en la segunda página de la relación anónima de 1547 –de la que ya hemos hablado–, fuente más que probable para el diseño de todo este constructo plástico y laudatorio. En torno a la abertura fingida aparecen dos niveles de figuras alegóricas: en el primero podemos ver a los cíclopes forjando las armas del Duque en los fuegos de Vulcano, dos Victorias, Marte armado y la Fama haciendo sonar su trompa; el segundo círculo lo conforman un grupo de angelotes con los estandartes capturados al Elector de Sajonia en Mühlberg –cuya apariencia coincide, de nuevo, con los reproducidos en el apéndice de la citada relación–.

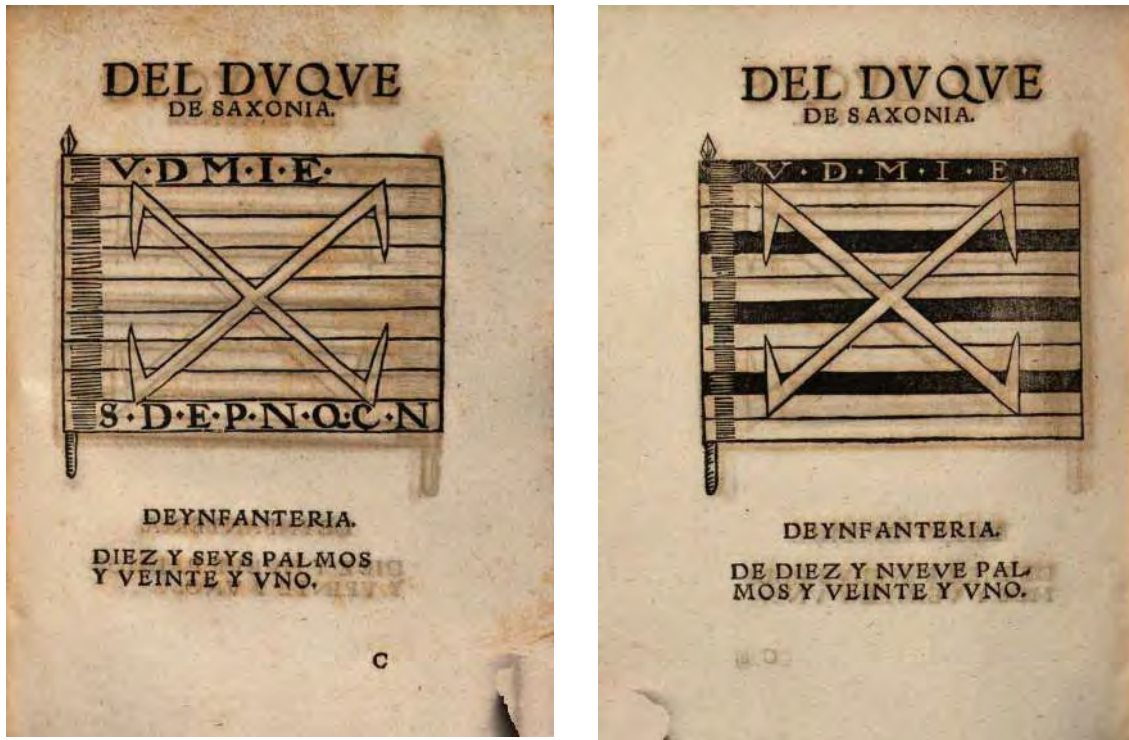


Fig.4.100. Anónimo (diseño) y Felipe Vhlardus (edición): *Estandartes tomados a los protestantes en la batalla de Mühlberg*, en Anónimo: *Sumario de la Iornada que la Sacra Cesarea Captolica magestad;* Österreichisches Nationalbibliothek, Viena, inv. 38.T.32.

Sobre los muros se trazaron pictóricamente tres grandes arcos triunfales de gusto anticuario; uno de ellos enmarca la puerta de acceso, mientras que en los otros se abren hornacinas ideadas para disponer panoplias de armas o los bustos del Gran Duque, Carlos V y Felipe II. La decoración de los frisos fingidos cuenta con trofeos militares y, lo que es más importante, el escudo de los Toledo y el anagrama «FM»: es decir, los mismos motivos que se repetían en las cenefas de los paños bosquianos y de *La guerra de Alemania*. Por lo que respecta a las ventanas, en ellas se ubicaron alegorías de las virtudes cardinales y del conocimiento—Astronomía y Lógica—, incidiendo en los elevados valores defendidos por el linaje; su símbolo por excelencia, el escudo heráldico familiar, preside el profundo intradós de la ventana abierta en el muro norte. Dicho espacio simula un techo de casetones en el que se repiten las armas ducales, completadas con estandartes y el Toisón, según el modelo ya visto en la bóveda central y la crónica de 1547.

Todo esta retórica arquitectónica y simbólica sirve de marco monumental para las grandiosas escenas narrativas, centradas—como venía siendo tópico común—en los tres momentos claves de la batalla de Mühlberg: el vadeo del Elba, el combate en la arboleda de Lochauer y la rendición de Juan Federico de Sajonia. Para su diseño se dejó de lado cualquier referencia mitológica o anticuaria, buscándose la apariencia de una realista crónica visual; de hecho, en una carta de 1527 el pintor Juan Mateo Sorlano informa al Gran Duque de la conversación que había tenido con Cristoforo Passini—su creador—, en la que le trasladó la voluntad del mecenas

de que «las figuras que habían de ser todas a la tudesca y no a la antigua»³²¹. Esta afirmación puede entenderse en un doble sentido; por un lado, el deseo para que el fresquista recreara a los soldados portando los equipos bélicos que singularizaban a los lansquenets y soldados alemanes; por otro, y desde una óptica más compleja relacionada con los modos de representación, se solicitaba a Passini que abandonase los modelos *all'antica* que, por su formación italiana, le podrían resultar más familiares, apostando en cambio por las formas realistas y contemporáneas tan comunes en el arte germánico.

En estas composiciones, y a diferencia del resto de representaciones del combate, todo el protagonismo orbita alrededor del III Duque de Alba y los miembros de su familia –Hernando de Toledo, su hijo natural; y su cuñado Antonio de Toledo, prior de la Orden de Malta–. Se repite, pues, la fórmula laudatoria en beneficio del linaje ya vista en los tapices y la crónica de autor desconocido, probable base literaria junto al escrito de Ávila y Zúñiga.



Fig.4.101. Cristoforo Passini y taller: *El paso del Elba*; 1562-1570, fresco, Colección ducal de Alba; castillo de Alba de Tormes, Salamanca

La pintura inicial recoge el vadeo del río (Cristoforo Passini y taller: *El paso del Elba*; 1562-1570, fresco, Colección ducal de Alba; castillo de Alba de Tormes, Salamanca). En primer plano aparece una escaramuza en la que participan Antonio de Toledo, reconocible por la cruz de Malta que ostenta en la banda sobre su lujosa armadura; y el joven Hernando de Toledo. Hacia este encarnizado combate se dirige,

321 Martínez de Irujo, *La batalla de Mühlberg*, 65.

desde la izquierda, un grupo de jinetes liderados por el mismo Alba. Éste es reconocible gracias a su inconfundible nariz y larga barba, además de la bengala de general y el Toisón. En segundo plano se ve el fluir del río Elba, con la villa de Mühlberg en el centro de la composición; a ambos lados se representan dos hechos claves para la resolución del lance armado: a la izquierda, Carlos V y su hermano Fernando de Habsburgo cruzan la corriente gracias a la guía de un campesino local; al superar las aguas se encontrarán con un crucifijo –presente en la imagen–, usado por los protestantes para ensayos de tiro y que tanto disgustó al Emperador. Al otro lado aparecen los peones españoles tomando el puente de barcazas. La representación se cierra con una amplia vista de los escuadrones dispuestos en una ribera salpicada con pequeños bosquecillos, todo ello iluminado por el rojizo y extraño Sol referido en las crónicas.



Fig.4.102. Cristoforo Passini y taller: *Combate en el bosque de Lochauer*; 1562-1570, fresco, Colección ducal de Alba; castillo de Alba de Tormes, Salamanca.

La segunda pintura representa la persecución de los sajones hacia el bosque de Lochauer y el consiguiente combate (Cristoforo Passini y taller: *Combate en el bosque de Lochauer*; 1562-1570, fresco, Colección ducal de Alba; castillo de Alba de Tormes, Salamanca). Siguiendo a las distintas relaciones, en el fresco apreciamos como la caballería imperial se dividió en dos grupos. Alba dirige el suyo en primer plano, alanceando a un peón luterano desde su caballo bayo. Le sigue un potente cuerpo montado bajo el estandarte de la Inmaculada, en plena carga hacia la masa forestal donde el enemigo, infructuosamente, intenta hacerse fuerte. En un segundo nivel se aprecia la embestida del otro destacamento, liderado por el César Carlos y el

Rey de Romanos. Ante ellos cabalgan *estradiotas* húngaros armados a la oriental, como evidencia de la atención prestada a la representación verista de los hechos y los participantes.

La tríada de frescos se cierra con la rendición del Elector rebelde (Cristoforo Passini y taller: *La captura de Juan Federico de Sajonia*; 1562-1570, fresco, Colección ducal de Alba; castillo de Alba de Tormes, Salamanca). En la parte izquierda —parcialmente perdida— aparece el Emperador, armado y a caballo, acompañado por otros dos poderosos jinetes, quizá Fernando de Austria y Mauricio de Sajonia. El Gran Duque es el encargado de presentarle al derrotado príncipe protestante, reconocible al llevar el rostro descubierto. Según las crónicas, y tal como aparece aquí, Carlos V le permitió no desmontar del caballo, evidencia de la clemencia imperial incluso frente a los traidores³²².



Fig.4.103. Cristoforo Passini y taller: *La captura de Juan Federico de Sajonia*; 1562-1570, fresco, Colección ducal de Alba; castillo de Alba de Tormes, Salamanca.

Por lo que respecta al creador del conjunto, Cristoforo Passini fue un fresquista vinculado a Giulio Romano y al amplio conjunto de ciclos murales patrocinado por los Gonzaga en Mantua y Sabbioneta. Fernando Álvarez de Toledo había sido gobernador de Milán y virrey de Nápoles entre 1555 y 1558, asegurando el dominio español ante la amenaza de Francia y el pontífice Pablo IV; es probable, de esta forma, que la mediación de los pro-españoles señores de Mantua le permitiera conocer al pintor, quien llegó a Toledo en 1560. La documentación publicada por Martínez de Irujo, consorte de la XVIII duquesa de Alba, nos posibilita rastrear su

322 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 263-268 y *Treasures from the House*, 69; Martínez de Irujo, *La batalla de Mühlberg*, 20-31.

trabajo al servicio ducal: así, en una carta fechada el 23 de enero de 1562 informa al noble castellano de su llegada a Alba de Tormes, excusándose por su retraso al haber tenido que cumplir con encargos para Antonio de Toledo. Ya hemos visto como el 28 de octubre de 1562 el pintor Juan Mateo Sorlano enviaba una misiva al III Duque donde, entre otras cuestiones, le explicó las indicaciones trasladadas a Passini acerca del espacio y el lenguaje visual elegidos para la realización de los murales. Cinco años más tarde, el 18 de febrero de 1567, el mismo Passini informaba en una carta dirigida al Gran Duque –poco antes de su marcha a Flandes– del estado de los trabajos, solicitándole además colores y retratos de los protagonistas. El 12 de marzo de 1571 el pintor escribía de nuevo a su mecenas pidiendo que le remitiera la apariencia de unos escudos para concluir definitivamente los frescos, puesto que «ya hace anno y medio que yo acabé de pintar la obra de la torre sino en dos escudos que quedan en blanco para poner unas empresas de V. Exa.»³²³. Las pinturas estarían finalizadas, pues, a principios de 1570, completando con ello un complejo artefacto espacial y plástico dedicado a la memoria de los Alba.

4.6.3. RAZONES POLÍTICAS PARA UNA AMBICIOSA COMISIÓN ARTÍSTICA

Según hemos visto hasta aquí, entre las décadas de 1560 y 1570 el Gran Duque de Alba encargó una serie de obras de arte destinadas a representar la guerra contra la Liga de Smalkalda, destacando su papel como principal general de Carlos V. A nivel tipológico iba a apostar por la realización de un ciclo de frescos y una serie de tapices, los formatos de mayor coste, magnificencia y capacidad narrativa. Y es que el noble español consideró siempre a la batalla de Mühlberg como la más importante en que había participado: así, en una carta dirigida en 1555 a Ruy Gómez de Silva deja entrever cierta tensión con María de Hungría motivada por razones artísticas, precisamente en relación con unas piezas textiles sobre la *Guerra de Alemania* que él había comisionado previamente a las aquí estudiadas. Según el III Duque, la reina viuda «Ha hecho cosas porque vio unos patrones de unos reposteros míos con las banderas que gané en la batalla de Saja (*sic*), que no se pensó que había de acabar jamás»³²⁴. Incluso en su testamento de 1580 ordenaba la celebración de una misa cantada a perpetuidad todos los 24 de abril, en recuerdo del ya lejano choque armado:

Y que asimismo han de desir y diran perpetuamente una misa cantada a veinte y quatro de Abril de cada un año, que es entre la fiesta del bien aventurado mártir san Jorge y del glorioso evangelista Sanct Marcos, dando gracias a Dios en memoria de aquella tan memorable e ymportantissima jornada en que el emperador Carlos quinto rey mio señor, de gloriosa

³²³Martínez de Irujo, *La batalla de Mühlberg*, 64-68.

³²⁴Fernández, *El Duque de Hierro*, 232.

memoria, siendo yo el dicho duque su capitán general sirviéndole como le serví en ella con el favor y ayuda de nstro. Sor. Se ganó la batalla al duque Juan Federico de Saxonia, cabeça de los herejes Lutheranos. Se revellaron en aquel tiempo contra nstra. Sancta madre Yglesia católica romana levantándose también con la mayor parte de la Germania contra su Md. En la qual fue presso el dicho duque Juan Federico y con su prisión se allanaron y pacificaron mucho las cosas de la religión y las que tocavan a la obediencia que en aquellas provincias tenían perdida a su M.d ³²⁵.

No obstante, y a pesar de la presencia constante de las *Jornadas* de Alemania en el imaginario ducal, la marcada distancia temporal entre los hechos bélicos y estos costosos conjuntos artísticos nos hacen preguntarnos aquí cuál fue la razón que llevó a acometerlos con veinte años de diferencia. Probablemente para entenderlo sea necesario fijarnos en el papel político y el vínculo que tenía Fernando Álvarez de Toledo con la Corte filipina durante la década de 1560. El traspaso de poderes entre Carlos V y Felipe II a partir de la abdicación imperial entre 1555 y 1556 no representó, en un primer momento, un relevo en la cúpula dirigente del estado; de esta forma, pudieron mantener su posición el cardenal Granvela, Fernando de Valdés –el inquisidor general–, o el mismo Duque de Alba. Pero paulatinamente esta situación empezaría a cambiar: Granvela no siguió a Felipe II a España, quedando en Flandes no ya como principal ministro, sino como simple delegado territorial. El III Duque de Alba pudo conservar su consideración como brillante general, pero no iba a participar en la guerra contra Francia culminada con la batalla de San Quintín (1557): su lugar estaba en Italia, para atender el delicado conflicto con el Papa Pablo IV Carafa. En paralelo se asistía, además, al ascenso de nuevas figuras de la misma generación que el joven rey, como Gonzalo Pérez, fray Bartolomé de Carranza, Luís de Requesens y –sobre todos ellos– Ruy Gómez de Silva, nombrado príncipe de Eboli por Felipe II³²⁶.

Alba siguió detentando un papel destacado en el entorno real: participó en las negociaciones de paz de Cateu-Cambresis (1559), fue clave en la relación con los ingleses durante los años de matrimonio entre el monarca y María Tudor, e incluso en las «Vistas de Bayona» de 1565 acompañó a Isabel de Valois en las reuniones con su madre, Catalina de Medici. Pero cada vez era más evidente que la Corte se había dividido en dos grupos de rivalidad creciente, polarizados alrededor de Fernando Álvarez de Toledo –al que apoyaban «Grandes» como el Duque de Alburquerque o los Toledo– y de Ruy Gómez; a éste le respaldaron los Duques de Medinacelli y Béjar, el Conde de Feria y destacados linajes como los Enríquez o los Mendoza, gracias a su matrimonio con la intrigante Ana de Mendoza en 1552. La amistad entre Felipe II y el portugués venía desde la infancia, y su carácter más sibilino y

³²⁵ Testamento del Gran Duque de Alba, Alcalá de Henares, 6 de marzo de 1580; ADA, c.344, exp.16, fol.12v.

³²⁶ Fernández, *Felipe II*, 311-317.

adulador paulatinamente fue ganando la partida al hosco Alba³²⁷. Los constantes devaneos amorosos del hijo de éste, don Fadrique, tampoco mejoraban la posición del Gran Duque: tras cortejar a una dama de la reina, Magdalena de Guzmán, el joven heredero no cumplió su palabra de matrimonio, por lo que el rey acabó deportándolo a Orán³²⁸.

En paralelo a estas intrigas cortesanas, las noticias que llegaban desde Flandes eran cada vez más preocupantes, desbordando completamente a la regente Margarita de Parma. El final del Concilio de Trento en 1563 y la voluntad de implantar un mayor rigorismo religioso por parte de Felipe II, introduciendo la Inquisición y modificando las diócesis, generaron creciente descontento, especialmente entre los cada vez más numerosos grupos calvinistas. La nobleza local, por su parte, veía peligrar sus tradicionales privilegios ante el creciente autoritarismo regio, creando una importante corriente crítica integrada por figuras como Guillermo de Orange, Luís de Nassau o Enrique de Brederode.

El fracaso de las negociaciones abiertas en 1565 por el Conde de Egmont en Madrid tuvo dramáticos efectos: el 5 de abril de 1566 los nobles de los Países Bajos firmaban el «Compromiso de Breda», exigiendo la libertad religiosa, mientras que el furor iconoclasta prendía en las principales ciudades: Ypres, Courtrai, Valenciennes, Tournai, Amberes...la gran rebelión había estallado. Esta grave coyuntura llevó a Felipe II a convocar el Consejo de Estado para el 29 de octubre, solventado en circunstancias poco claras. Al parecer, y frente a la posición más conciliadora planteada por el Príncipe de Éboli, Alba apostó por medidas contundentes, defendiendo la intervención militar. La medida finalmente acordada –ideada al parecer por Manrique de Lara–, pasaría por dos fases: una primera de dura represión militar, a la que seguiría la llegada del monarca, mostrando su magnanimidad y clemencia mediante un perdón general. El debate acerca de la figura que debía encabezar a los contingentes armados finalmente se cerró en favor del mismo Gran Duque, en detrimento del Duque de Feria –candidato de Éboli³²⁹–.

Es muy probable, no obstante, que esta medida final fuese vista con renuencia por Alba. Su marcha de Madrid aumentaría la influencia ejercida sobre el rey por parte de Ruy Gómez, capaz de maniobrar para dificultar la resolución exitosa de su misión; el resultado de la campaña era ciertamente incierto como sólo un veterano comandante de su talla podía conocer, y su salud tampoco era buena en aquel momento. De hecho, Fernández Álvarez llega incluso a cuestionar que el Gran Duque estuviese presente en la tensa reunión del Consejo de Estado, ya que algunas de sus cartas al cardenal Pacheco y a don García de Toledo parecen confirmar que estuvo

327 Fernández, *El Duque de Hierro*, 318-328; Maltby, *El Gran Duque*, 140-158.

328 Fernández, *El Duque de Hierro*, 321-322.

329 Fernández, *El Duque de Hierro*, 316-318; Kamen, *El Gran Duque*, 126-128; Maltby, *El Gran Duque*, 223-225



Fig.4.104. Jacques Jonghelinck: *El Gran Duque de Alba*, 1571, bronce; The Frick Collection, Henry Clay Frick Bequest, inv. 1916.2.61.

prostrado en esas fechas por un intenso ataque de gota³³⁰. Podemos afirmar, de esta forma, que a mediados de la década de 1560 la situación de Fernando Álvarez de Toledo era ciertamente compleja: a sus problemas de salud, familiares y políticos se sumaba ahora la inminencia de una difícil campaña bélica.

El mecenazgo artístico despegado por Alba en este momento debe entenderse, pues, como una medida de refuerzo personal y de su linaje ante las numerosas incertidumbres abiertas. Su objetivo fundamental era evidenciar de forma inequívoca el compromiso personal con Felipe II y la Casa de Austria frente a un advenedizo como Éboli; así pues, se quería explicitar y recordar su permanente e inquebrantable servicio en un momento cuya posición parecía zozobrar, y más aún ante un futuro poco claro. El uso

de un tema bélico como vía para trasladar estas ideas concuerda perfectamente con la ideología nobiliaria del momento: la principal obligación de un gran señor era la asistencia a su monarca, fundamentalmente a través de las armas. Y en este sentido, la actitud de los Alba había sido irreprochable: su bisabuelo García de Toledo luchó junto a los Reyes Católicos en la batalla de Toro (1476), asegurando a Isabel I el trono de Castilla frente a Juana «la Beltraneja»; su abuelo Fadrique estuvo en las conquista de Granada (1492) y Navarra (1512), además de encabezar el partido pro-Habsburgo en los difíciles años previos a la llegada de Carlos V, de cuyo Consejo de Estado formaría parte; y su padre, García, murió al servicio de la corona bajo el Sol africano en Djerba (1510). La hoja de servicios de Fernando Álvarez de Toledo era, igualmente, inmaculada: acompañó a Carlos V en la campaña del Danubio contra Solimán el Magnífico (1532), luchó en Túnez (1535), Argel (1541) y Alemania (1546-1547), convirtiéndose en el mejor general de la Monarquía Hispánica; e igualmente se entregó al servicio de Felipe II en momentos complejos, como los años ingleses o la disputa con el papa Pablo IV.

Teniendo en cuenta la gran cantidad de acciones bélicas en que había participado el Gran Duque y la diversidad de enemigos vencidos, la elección

330 Fernández, *El Duque de Hierro*, 318-322; Maltby, *El Gran Duque*, 224-226.

precisamente de la *Jornada* de Sajonia no puede entenderse como una decisión menor; y es que, en gran medida, era la que más se semejaba a la campaña que se disponía a acometer en aquel momento. A diferencia de los enfrentamientos contra los turcos o Francia, ahora el rival era un enemigo interior, liderado por un grupo de nobles y príncipes rebeldes –la Liga de Smalkalda era relevada por los firmantes del Compromiso de Breda–. E igual que entonces, a la traición política se sumaba un terrible agravante: el religioso, al comulgar la mayor parte de los sublevados con los principios de la Reforma –antes luteranos, ahora calvinistas–. Como veremos, la batalla de Mühlberg –a pesar del rotundo éxito bélico que representó en su momento– no tuvo a largo plazo los resultados religiosos y políticos esperados. Apenas cinco años después del combate, un humillado Carlos V debía huir a marchas forzadas de Innsbruck en mayo de 1552. Mauricio de Sajonia, quien luchó en 1547 codo con codo junto al Emperador, le había traicionado formando una nueva alianza protestante a la que se sumaba Enrique II de Francia. Incluso su hermano Fernando de Habsburgo, también protagonista en Mühlberg, se mantuvo esta vez en una sospechosa neutralidad...El resultado final sería el fracaso imperial ante los muros de Metz y la forzosa aceptación de la división religiosa en la paz de Augsburgo de 1555; Carlos V, agotado y fracasado, acabaría por abdicar ese mismo año. Se justificaba, con ello, la dura política represora que impulsó Alba en Flandes, culminada con la creación del Tribunal de los Tumultos y el tan contestado ajusticiamiento de los condes de Egmont y Horn: no debía haber segunda oportunidad para los traidores.

En conclusión, pues, el conjunto de obras encargadas por Alba acerca de la *Guerra de Alemania* debe ser entendido a partir de coordenadas tanto estrictamente artísticas como de emergencia política. En un momento realmente complejo para el Gran Duque como fue la década de 1560 –problemas físicos y familiares, división interna de la Corte filipina, incertidumbre ante el avispero flamenco–, éste optó por impulsar una campaña de prestigio personal y familiar, en la que el arte debía ocupar un papel fundamental. Como noble con amplia formación cultural, conocedor de la capacidad persuasiva de las artes, Alba entendió que la magnificencia y el valor narrativo de frescos y tapices eran el soporte ideal para explicitar, sin ninguna sombra de duda, su lealtad absoluta hacia los Habsburgo. Y es que, como el mismo Juan Federico de Sajonia reconoció durante su cautiverio en una misiva destinada al Gran Duque en 1548, el orgulloso noble se había convertido a ojos de todos en «vicario y jefe supremo de la guerra» –*vicario et Duci belli supremo*–³³¹.

331 Martínez de Irujo, *La batalla de Mühlberg*, 64.

4.7. TIZIANO Y LOS RETRATOS DE LOS PROTAGONISTAS

Los años posteriores a la batalla de Mühlberg coinciden con el desarrollo pleno de la imagen artística de Carlos V. El círculo imperial entendió que, una vez controlado el problema protestante, ningún poder hacía sombra en Europa al soberano Habsburgo, quien había conseguido implantar finalmente la anhelada *Pax Carolina* en la tan castigada Cristiandad. Esta convicción hegemónica derivó en la comisión de un importante número de obras por parte de la Corte, pudiéndose hablar por primera vez de una estrategia visual y política coordinada. El mismo Carlos V se convierte en protagonista central de estas representaciones, buscando en ellas perfilar al máximo un concepto de *Maiestas Imperial* que derivaría de la unión entre la virtud heroica y un estocisimo grave y trascendente. El lenguaje plástico elegido iba a partir, en la práctica, de los modelos renacentistas italianos, definiendo a través de ellos una imagen distante, autoritaria y magnífica del augusto soberano³³².

Los responsables de este programa visual de fuerte carácter laudatorio iban a ser, fundamentalmente, dos personajes claves del entorno carolino, María de Hungría y el cardenal Granvela. El papel de la hermana de Carlos V resulta básico para entender la relación establecida entre el mundo de las artes y la Casa de Austria, al ser capaz de ver las posibilidades que la imagen plástica ofrecía para la afirmación del príncipe. Heredera del gusto coleccionista de su tía Margarita, la reina viuda impulsó fuertemente los lazos de la Corte con artistas de la talla de Tiziano o los Leoni, además de otras figuras brillantes como Michael Coxcie, Jacques Dubroeuq o Vermeyen, a los que encomendaría pinturas, tapices y las reformas de los palacios de Coudenberg o Binche. Por su parte, Antonio Perrenot de Granvela –hijo del canciller Nicolás Perrenot y obispo de Arrás desde 1540– también desplegó un importante mecenazgo a través de la protección de Tiziano, Leoni, Antonio Moro o el músico Orlando di Lasso. Igualmente, iba a atesorar una importante colección formada por tapices, objetos lujosos, esculturas, antigüedades y, por supuesto, pinturas, fruto de los pinceles de Leonardo, Durero, Andrea del Sarto, Holbein o Bronzino³³³. De esta forma, gran parte de las más brillantes iniciativas artísticas patrocinadas por el círculo cesáreo durante las décadas de 1540 y 1550 llevaron la impronta de esta ambiciosa y culta pareja, quienes también se encargarían de la iniciación artística del futuro Felipe II.

Las obras comisionadas abarcan una gran amplitud de formatos artísticos. El tapiz fue el soporte seleccionado para exhibir el abrumador despliegue narrativo de las gestas bélicas carolinas, encargándose para tal fin dos juegos destinados a

332 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 291-292 y *Tiziano y las cortes*, 256.

333 Checa, *Carlos V, a caballo*, 13-14.

recrear la toma de Túnez y la batalla de Mühlberg –estos últimos nunca tejidos–. En ambas acciones bélicas el Emperador había estado presente dirigiendo a sus legiones –a diferencia de Pavía o Viena–, en defensa de la Cristiandad frente a musulmanes y protestantes. No debemos olvidar que la serie de *La conquista de Túnez*, aunque refiera a hechos acaecidos en 1535, se encargó en 1546 para tejerse entre 1548 y 1554. Su concepción visual y finalidad política debe enmarcarse, por tanto, en función de la coyuntura posterior al conflicto alemán, como ya hemos planteado. En paralelo, María de Hungría firmaba un contrato con Michael Coxcie en 1550 para el diseño de otro ciclo pañero que debía representar la *Guerra de Alemania*; de esta forma, en noviembre del mismo año el pintor flamenco informaba a la Cámara de Cuentas de Flandes de la existencia de los correspondientes cartones:



Fig.4.105. Tiziano: *Antonio Perrenot de Granvela*, 1548, óleo sobre lienzo; The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, inv. 30-15.

«Je, Michiel von Coxcyen, painctre de la royne douaigièrre de Hongrie, confesse avoir receu la somme de LVIJ livres, de XL gros de Flanres, à bon compte sur ce que me será deu à cause d'aucuns petiz patrons que sa Majesté ma ordonné faire pour l'empereur de sa victoire de Saxen. Le XXJe jour de novembre XVe cinquante»³³⁴.

Al parecer fueron realizadas nueve pinturas al óleo que debían servir como modelo para los frustrados tapices, además de dos patronos más pequeños. Probablemente estos cuadros llegarían a España en 1556, acompañando a la reina viuda en su regreso desde Flandes; documentados en Cigales, posteriormente fueron legados a Juana de Austria en 1558³³⁵. En 1580 –según Gonzalo Argote de Molina– había pinturas sobre el conflicto luterano en el palacio del Pardo, debidas en su opinión a Vermeyen. Quizá realmente fuesen las mismas, ya que la confusión entre los dos creadores resultaba posible: al fin y al cabo, Vermeyen ya había diseñado los tan admirados tapices de la conquista tunecina. En el inventario de dicha residencia regia, alzado en 1591, se citan «ocho lienzos de la toma del Duque de Xaxonia» sin indicar autor, los cuales aún colgaban en 1614 junto al «Carlos V a caballo armado» –probablemente la obra tizianesca– y dos

334 Brassat, *Tapisseries und Politik*, 171-172.

335 Jordan, «Dotes regias», 297-298.

cuadros grandes de «cuando se prendió al rey de Francia en Pavía» y del «Saco de Roma en 1527». Posteriormente se les iba a perder el rastro ya de forma definitiva³³⁶.

Estas tapicerías bélicas, de haberse finalizado el conjunto, hubieran contado con un complemento perfecto en la serie de *La historia de Escipión* adquirida por la misma María de Hungría en 1544. Se trataba de una versión simplificada a siete paños –frente a los veintidós de la *editio princeps* tejida para Francisco I de Francia a partir de 1532–, cuyo tema se ajustaba perfectamente a la imagen imperial: al igual que hizo su antecesor romano, Carlos V había liberado a Italia de la amenaza norteafricana, definiendo así un *continuum* entre el pasado clásico y las gestas contemporáneas del nuevo César Habsburgo (Giulio Romano (diseños) y Balthazar van Vlierden (tejido): *La historia de Escipión*, c.1544, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. TA-26).³³⁷



Fig.4.106. Giulio Romano (diseños) y Balthazar van Vlierden (tejido): *La batalla de Zama*, de la serie *La historia de Escipión*, c.1544, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. TA-26/5.

Estos ciclos textiles se acompañaron, además, por una amplia serie de retratos en forma de óleo y escultura. Para la realización de las efigies pintadas se confió en Tiziano, cuyos pinceles ya habían demostrado anteriormente su capacidad para integrar de forma feliz la distancia y severidad exigida por los Austrias con la inmediatez y frescura del «modo véneto». De las esculturas iba a encargarse Leone Leoni y su taller, apostando en este caso por el bronce y el mármol como base para una imagen de clara inspiración anticuaria. Vamos a estudiar estos trabajos a continuación.

336 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 29-30.

337 Checa, *Tesoros de la Corona de España*, 201-203; Diana Urriagli, «Tramas políticas y magnificencia. Carlos V en Mantua y los tapices de la *Historia de Escipión*», en Checa, *Museo imperial*, 116-117.

4.7.1. CARLOS V, A CABALLO, EN MÜHLBERG

Con toda solemnidad, un exultante Carlos V abría las sesiones de la Dieta alemana convocada en Augsburgo el 1 de septiembre de 1547. La incontestable victoria alcanzada frente a la Liga de Smalkalda no debía empañar, no obstante, el análisis de la realidad por parte de los ministros imperiales; siguiendo a Blockmans, en Mühlberg se había ganado una batalla, pero no la paz³³⁸. Importantes territorios como Bremen o Magdeburgo se mantenían rebeldes y, además, la intervención militar –acompañada por la dura represión posterior– alimentaba la firme oposición popular contra el gobierno de los Habsburgo, acusado de tiránico. Tanto el Elector de Sajonia como Felipe de Hesse estaban prisioneros –éste último tras su sumisión ante Carlos V en Halle, durante el mes de junio de 1547–, y hasta veinticinco burgos como Augsburgo o Ulm habían sufrido el *Fussfall*, es decir, la suspensión de sus fueros y relevo de los gobiernos locales: era necesario, pues, abrir ahora la vía conciliadora para evitar un alzamiento general en Alemania. Las relaciones con el papado tampoco pasaban por el mejor momento después del traslado de las sesiones conciliares de Trento a Bolonia, ciudad bajo el dominio de la Santa Sede y, por tanto, inaceptable para los representantes germanos. Las tiranteces se habían incrementado aún más tras el asesinato en septiembre de 1547 del duque de Parma, Pierluigi Farnesio –hijo de Pablo III–, y la ocupación del feudo farnesiano de Piacenza por el gobernador de Milán, Ferrante Gonzaga.

Dada la situación, resultaba vital asegurar la concordia religiosa que permitiese pacificar el Imperio, de forma que a principios de 1548 se nombraba una comisión formada por dieciséis miembros para abrir la vía negociadora en busca del consenso espiritual. La solución planteada fue el conocido como *Interim* de Augsburgo, redactado por los teólogos Pflug, Helding, Billick, Soto, Malvenda y el capellán protestante Agrícola. El documento –de más de veinte puntos– consistía en una regulación provisional que incluía varias concesiones teológicas, como el matrimonio de los clérigos o la comunión bajo las dos especies. Buscando atraer a los señores territoriales, admitía igualmente las confiscaciones de bienes eclesiásticos ya realizadas. Finalmente la propuesta era presentada de forma pública el 15 de marzo de 1548, para ser votada como ley imperial el 30 de julio. Más allá de su aprobación, y aunque contó con la aquiescencia de los príncipes electores Federico del Palatinado y Joaquín de Brandenburgo, ciertamente la propuesta no acabó de convencer a nadie: dentro del bando católico, los príncipes religiosos e importantes linajes como la Wittelsbach bávaros mostraron su rechazo; por lo que respecta a los protestantes, Juan Federico de Sajonia no la aceptó a pesar de estar prisionero, su primo Mauricio sólo lo hizo a nivel personal pero sin voluntad de forzar su imposición en sus dominios, mientras que otros cabecillas como Hans de Brandenburgo-

338 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 194.

Kustrin se opuso con rotundidad. Así pues, sin resultados definitivos a nivel político ni religioso, las sesiones de la Dieta se alargaron durante diez meses para cerrarse en falso el 30 de junio de 1548³³⁹.

Mientras se mantenían estas arduas negociaciones, Tiziano era llamado a Alemania. El artista cadorino y Carlos V se vieron cuatro veces: la primera en Bolonia entre 1529 y 1530, sin efectos artísticos claros; de nuevo en Bolonia se reencontrarían en enero de 1533, cuando se pintó *Carlos V con un perro* (óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P409); entre enero y octubre de 1548 lo harían en Augsburgo con la consiguiente creación de importantes retratos –como vamos a ver a continuación–; finalmente, el último encuentro se dio de nuevo en la ciudad germana ya entre noviembre de 1550 y agosto de 1551, cuyo resultado plástico más destacado sería *La Gloria* (1551-1554, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P432)³⁴⁰.

A partir de mediados de la década de 1540 –y especialmente tras el encargo del perdido retrato de la emperatriz Isabel–, la actividad pictórica de Tiziano se consagró casi que preferentemente al servicio de la Casa de Austria: este hecho iba a resultar decisivo para su carrera, pero también para el desarrollo de modelos retratísticos de distanciada gravedad que se convertirían en imagen por excelencia de los Habsburgo. De hecho, la simbiosis artística entre Carlos V y Tiziano fue tan intensa que Pietro Aretino, en una de sus epístolas dirigida en 1552 a Antonio Anselmi –secretario y humanista al servicio del igualmente culto cardenal Pietro Bembo–, no dudó en afirmar que «se ven dos Carlos Quintos en el mundo, uno hecho por la naturaleza y el otro por el estilo de Tiziano»³⁴¹.

Los contactos para su primer viaje más allá de los Alpes se iniciarían durante los últimos meses de 1547; así se desprende de una carta remitida por el augusto soberano a Juan Hurtado de Mendoza, embajador en Venecia, donde muestra su deseo de que el pintor marchase al norte para retocar el citado retrato de Isabel de Portugal: «Direis a Ticiano que nos querríamos que se llegase aquí para aderezar el retrato de la Emperatriz, que haya gloria, que llevo un poco gastado del camino»³⁴². La partida del artista aún se retrasaría bastante, de forma que el diplomático escribió varias veces a Carlos V hasta diciembre refiriendo sus constantes excusas³⁴³; mientras, Tiziano preparaba su tan anhelada cumbre con el monarca trabajando en varias pinturas para regalarle –un *Ecce Homo* y una *Venus*–: con ellas buscaba mostrarle otras capacidades de sus pinceles, más allá de sus dotes como retratista.

339 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 196-196; Fernández, *Carlos V. El César*, 700-702; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 344-347; Parker, *Carlos V*, 407-413

340 Checa, *Natura Potentior Ars*, 182.

341 Checa, *Natura Potentior Ars*, 172.

342 Mancini, *Tiziano e le corti*, 165.

343 Mancini, *Tiziano e le corti* 166-167.

Quizá se refiera el Emperador a dichos óleos cuando, en la citada misiva a Hurtado de Mendoza de octubre de 1547, solicita que el cadorino «de camino traiga los quadros»³⁴⁴. Por su parte Aretino, gran amigo de Tiziano, escribía a éste en diciembre celebrando su llamada por los Austrias; en enero del año siguiente enviaría otra de sus misivas al cardenal Granvela, ensalzando al César Carlos en relación con el viaje del pintor:

Ni Aníbal contra Roma, ni Alejandro contra el mundo, ni los gigantes contra el cielo mostrarán jamás una valentía que iguale a la que demuestra el emperador, no con las personas ni con los aparejos ni las armas, sino con el haber mandado llamar sin más dilación a Tiziano para que lo retrate. ¡Oh! ¿No es este un acto de tremenda consideración?»³⁴⁵.

Finalmente Tiziano abandonaría la Serenísima a principios de 1548, acompañado por siete miembros del taller como sus hijos Orazio y Cesare Vecellio o el alemán Lambert Surtrís. Parece evidente, atendiendo a esta cuestión, que el objetivo del viaje trascendía más allá de la simple restauración del retrato de la Emperatriz, para atender a encargos de mucha mayor enjundia³⁴⁶.

En febrero habría llegado ya Alemania, como confirma una carta de Aretino al artista en la que muestra su alegría por que «habéis llegado a Augsburgo sano y salvo, lo que es una gracia propia de Dios en una estación de tiempo tan perverso y de tan incierto acechar de peligros». En el mismo escrito introduce uno de los tópicos más recurrentes en cuanto a la relación entre Tiziano y Carlos V, equiparándola a la mantenida entre Alejandro y Apeles:

De la acogida que os dispensó el emperador no hablo, pues para querer comprender la manera en que los afectos de su clemencia recibieron a las virtudes que os acompañan y el placer que vos, virtuoso, recibisteis de su gran caridad, basta saber cómo acogía Alejandro a su Apeles y como se ofrecía Apeles a su Alejandro»³⁴⁷.



Fig.4.107. Pieter de Jode II: *Isabel de Portugal*, según original perdido de Tiziano, 1651, estampa calcográfica; Royal Collection, Londres, inv. RCIN 612916.

344 Mancini, *Tiziano e le corti* 165.

345 Checa, *Natura Potentior Ars*, 149-150 y 152.

346 Checa, *Tiziano y las cortes*, 248.

347 Checa, *Natura Potentior Ars*, 153-154.

Durante los nueve meses que residió en la villa germana el pintor iba a llevar adelante una intensa actividad, poniendo sus pinceles al servicio de Carlos V y los miembros más significativos de la Corte allí presentes, como María de Hungría, Fernando I, Granvela o el Duque de Alba. Su partida tuvo lugar finalmente el 16 de septiembre, hospedándose en Füssen el 1 de octubre en la residencia del cardenal Otto Truchsess; el 20 de dicho mes alcanzaba Innsbruck, de donde partiría hacia Venecia. La documentación que nos ha llegado permite afirmar que, hacia el 6 de octubre el cadorino ya estaba de nuevo en su amada Venecia³⁴⁸.

Quizá el mejor resumen de esta primera estancia en Alemania la hizo el mismo Tiziano en la correspondencia que cruzó con el cardenal Granvela durante aquellas fechas. Así, el 1 de septiembre de 1548 escribía al religioso lamentándose por la escasa atención prestada por Carlos V, sobre todo en relación con el endémico retraso en el pago de varias rentas concedidas, frente a los grandes sacrificios que él había hecho:

Yo le digo que temo que mis cosas se alarguen mucho, pues he recibido aviso de mi casa de que, hasta el momento, el señor Fernando no ha dado nada de la pensión pasada (con cuyos ingresos yo pensaba que viviría mi familia), aun cuando yo no he tenido respeto de mi vieja vida al traer por orden de su Majestad Cesárea el cuadro del Cristo y el de Venus en una carreta hasta aquí, Augsburgo, en mitad del invierno, como me fue ordenado en nombre de Su Majestad, y a pesar de haberle estado sirviendo a mis expensas durante ocho meses, ya que entre los gastos para mantener siete bocas y un caballo y el alquiler de mi hospedaje se me ha ido la mitad de los mil escudos con que me obsequió Su Majestad.

En la misma carta refiere a varios trabajos realizados para el Cardenal, ya listos para entregar a uno de sus sirvientes, y –componiendo una cita de gran importancia– finaliza enumerando las obras que estaba pintando para el mismo Emperador:

Me quedaré aquí seis días más para enviar el cuadro de Su Majestad a caballo (que lleva más tiempo del que me pensaba), y los seis cuadros para Su Majestad Cesárea se los entregaré a los Fugger. El primero es el de Cristo que Su Majestad se llevó consigo, después el de la Venus, el de la emperatriz sola, después el de Su Majestad con la emperatriz, y después el grande de Su Majestad a caballo (todos juntos son en total seis piezas)³⁴⁹.

Estas pinturas serían el *Ecce Homo* y la Venus que llevó consigo desde Italia; el perdido retrato de Isabel de Portugal que, realizado en 1545, había retocado; el

348 Ferino-Pagden, «Il Ritratto di Giovanni Federico», 74.

349 Checa, *Natura Potentior Ars*, 189-191.

retrato de la pareja imperial que conocemos por una copia de Rubens hoy en el palacio de Liria (*Retrato de Carlos V e Isabel de Portugal*, 1628, óleo sobre lienzo; Casa ducal de Alba, Palacio de Liria, Madrid); y, sobre todo, el retrato ecuestre expuesto en el Museo del Prado.



Fig.4.108. Tiziano: *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, 1548, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P410.

Sin duda alguna esta representación a caballo es el retrato más importante del Emperador, en el que el concepto de *Heroica Maestà* ideado por Dolce alcanza su plasmación más lograda (Tiziano: *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, 1548, óleo

sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P410). Partiendo de una tipología dotada de por sí de clara lectura regia y prestigio anticuario, Tiziano creo un prototipo de inmensa influencia posterior al poder rastrear su estela en Velázquez, Rubens, Van Dyck o Goya; pero su valor no se limita a lo estrictamente artístico, ya que desde el punto de vista simbólico y representativo la pintura devino en imagen por excelencia del poder de la Monarquía Hispánica; así, como veremos, ocupó siempre un lugar preferente entre las colecciones reales, dado su carácter como el más brillante icono de los Habsburgo³⁵⁰.

A pesar de la importancia del lienzo Tiziano empezó tarde a trabajar en él, ya que las intensas obligaciones políticas y los paralizadores ataques de gota de Carlos V le llevaron a posponer reiteradamente las sesiones de posado; gracias a Aretino sabemos, no obstante, que el cuadro ya estaba en proceso en el mes de abril de 1548, pues así lo refiere en una de sus *lettere* dirigida al pintor —sobre la que volveremos—³⁵¹. Tras finalizar la Dieta, el Emperador abandonaba Augsburgo el 12 de agosto en dirección a Bruselas; por su parte, el artista siguió unas semanas más en la población germana. De esta forma, en la carta ya analizada que Tiziano envió a Granvela el 1 de septiembre, le explicaba su intención de permanecer seis días más allí para terminar el retrato ecuestre, pero un inesperado accidente iba a retrasar aún más su marcha: según correspondencia cruzada entre el pintor Christoph Amberger y el Obispo de Arras, la pintura cayó y sufrió un fuerte desgarro

*Acaeció que habiendo el Tiziano expuesto al sol para que se secara el lienzo grande en que está retratada S.M. cesárea a caballo, un soplo de viento lo tumbó (y cayó) contra un palo, haciéndose un siete grande; sin embargo sólo fue afectada la parte trasera del caballo*³⁵².

En ese momento el genio de Cadore ya tenía preparado su equipaje para marchar, de forma que la reparación del castigado lienzo recayó en dicho pintor alemán. Amberger ya había representado al mismo Emperador en otros óleos, con ejemplos como las pinturas conservadas en Berlín (*Retrato de Carlos V*, c. 1532, óleo sobre tabla; Staatliche Museen, Berlín, inv. 556) o en Breslavia (*Retrato de Carlos V*, 1548, óleo sobre tabla; Muzeum Narodowe, Breslavia, inv. 7)³⁵³. No debe extrañarnos, pues, que se confiara en sus piceles para la restauración. Finalmente Tiziano salía de Augsburgo el 16 de septiembre, según una misiva enviada a Granvela desde Füssen —ya de camino hacia Italia—³⁵⁴.

350 Checa, *La restauración de El emperador*, 13-14 y 44.

351 Checa, *Natura Potentior Ars*, 158-159.

352 Beinert, «*Carlos V en Mühlberg*, de Tiziano», 19, 73, p.16.

353 Agradezco a mi compañero y amigo Carlos Campos y su esposa Tania Vivó que me facilitaran información sobre este retrato, muy poco conocido hasta el momento.

354 Beinert, «*Carlos V en Mühlberg*, de Tiziano», 3; Checa, *Natura Potentior Ars*, 192-193.

del medio pictórico³⁵⁸. El artista había recibido consejos de su amigo Aretino para la realización de la obra, quien le sugirió en una de sus hiperbólicas *lettere* fechada en abril de 1548 que superpusiera símbolos alegóricos a la representación realista del César Carlos:

A la imagen de él que vos retratáis sobre el mismo caballo y con las mismas armas que tenía el día que ganó la jornada en Sajonia, querría que le viniesen al encuentro, parándose o moviéndose (según se mueva o se pare el corcel que cabalga), la Religión y la Fama; la una con la cruz y el cáliz en la mano, que le señala el cielo; la otra con las alas y las trompetas, que le ofrece el mundo. Y es que por la adquisición de aquel y este el deificado monarca combate y se afana tanto en invierno como en verano, de día igual que de noche; tolerando la guerra de las malvadas indisposiciones que lo afligen con un tipo de constancia que mayor no se advierte en un cuerpo sin detrimento ni desazón. De este modo, el tiempo y la muerte se apenan y duelen, puesto sólo la providencia de tal hombre anula con el elogio la edad fugaz de aquel y apaga con la gloria el fin inexorable de aquella. Y esto extrae de su semblante quien bien lo considera en los retratos de este Tiziano, reservado por Dios a su siglo para que el mundo se complazca de semejantes retratos, en virtud de vuestro estilo indudablemente divino. Y es que no sería ilícito que una mano mortal pintase al inmortalísimo capitán³⁵⁹.

Aretino plantea, de esta forma, una compleja composición en la que se hibridaba el lenguaje alegórico con la representación realista e histórica del hecho concreto. Finalmente Tiziano desecharía esta propuesta debido a diversas razones, tanto por su concepción personal del género pictórico como por la dinámica artística y política de la Corte imperial. Llegado el momento de acometer la obra recurrió a las fórmulas pictóricas que mejor dominaba, es decir, las propias de una «manera véneta» comprometida con el empirismo sensitivo, la inmediatez y la atención extrema al color y los componentes atmosféricos, la luz, brillos, etcétera. Estos parámetros –interés por el color y similitud verista de la representación– son los que, precisamente, Ludovico Dolce trazó como coordenadas fundamentales del estilo de Tiziano, quien «trovò una maniera di colorito morbidissima, e nelle tinte cotanto simile al vero, che si puo ben dire con verità, ch'ella va di pari con la Natura»³⁶⁰. Gracias a ello, y siguiendo a su contemporáneo Aretino en una de las cartas que dirigió al polígrafo veneciano Sebastiano Fausto en abril de 1548 –precisamente en paralelo con la creación del cuadro–, Tiziano tendría «en su pincel la idea de una nueva naturaleza»³⁶¹.

358 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 269; *La restauración de El emperador*, 65-66; *Tiziano y las cortes*, 256; Mancini, «La elaboración», 225.

359 Checa, *Natura Potentior Ars*, 158-159.

360 Arroyo y Vázquez, «Imagen de regia majestad», 38.

361 Checa, *Natura Potentior Ars*, 156-157.

El pintor era consciente, además, de que el trabajo para la Corte de los Habsburgo necesariamente debía partir de modelos distintos a los utilizados para los más modestos príncipes italianos. A la condición imperial se tenían que sumar las distintas vías plásticas convergentes en el más internacional círculo carolino; allí el aprecio cierto por el lenguaje veneciano se combinaba con la tradición pictórica nórdica –Antonio Moro, Seisenegger, Vermeyen–. Este gusto estético cabía imbricarlo, además, con formas de religiosidad distintas y un pensamiento muy influido por el estoicismo de influjo erasmista. Ya hemos visto como el mismo Carlos V nunca fue partidario de una imagen excesivamente retórica de su figura, evidente en la frialdad mostrada ante el cuadro de *Parmigianino* pintado en 1530; igualmente, cronistas y diplomáticos como Pedro Mexía, Alvise Mocenigo, Badoer o Gaspare Contarini insistieron sistemáticamente en su carácter flemático y moderado. Así, las hipérboles laudatorias de Aretino difícilmente podían seducir a un Carlos V cercano a Erasmo de Rotterdam o Fray Antonio de Guevara, los cuales –partiendo de Cicerón o Plutarco– advertían de los peligros de las siempre interesadas alabanzas y llamaban a la moderación del gobernante³⁶². Esta apuesta plástica también resultaba la más interesante desde un punto de vista político; la revuelta protestante había sido sofocada, pero inclinarse por un arte excesivamente triunfal que insistiera en aspectos religiosos podía ser contraproducente en el complejo avispero germánico y europeo del momento. Desde la Corte se iba a optar, finalmente, por unas formas artísticas autoritarias y clásicas, pero capaces de trasladar una imagen integradora, autocontenida, de un poder imperial clemente y misericordioso. Para atender a todos estos parámetros el estilo de Tiziano, sobrio pero grandioso, basado en una figuración de la majestad ajena al alegorismo tan común en el manierismo italiano, iba a encajar a la perfección³⁶³.

Y, ciertamente, la pintura no iba a ser destacada por sus admiradores contemporáneos y posteriores por los valores simbólicos que podía contener, sino fundamentalmente por su capacidad para sugerir la realidad. Lo podemos ver en el opúsculo en forma de *Vita* que el pintor Tizianello dedicó en 1622 a Aletheia Talbot, la mujer de uno de los grandes coleccionistas del siglo XVII como fue el Conde de Arundel. En su texto data erróneamente la realización de *Carlos V, a caballo, en la batalla de Mühlberg* en la década de 1530, cuando el cadorino pintó sus primeras obras para el Emperador. Buscando dignificar la actividad artística refiere al elevado trato ofrecido por Carlos V al pintor, otorgándole el título de caballero e importantes dadas económicas, razones que estimularon aún más la capacidad creativa de Tiziano:

Pero sobre todo fue querido y amado por el invictísimo emperador Carlos V, quien, imitando las heroicas operaciones de Alejandro Magno,

362 Miguel Falomir, «Tiziano, el Aretino y las “alas de la hipérbole”», en Checa, *La restauración de El emperador*, 76-79.

363 Checa, *La restauración de El emperador*, 66.

quiso también imitarlo en el amar la pintura, y si aquel deseó un Homero y tuvo un Apeles, este tuvo a Tiziano; el cual, en tiempos del sumo pontífice Clemente VII, fue a reunirse con él el año 1533 a Bolonia, donde Su Majestad se encontraba para establecer la paz en Italia, aunque no pudo acudir a reverenciarlo el mismo día en que llegó. Al saber Su Majestad de su llegada, le mandó buscar con toda diligencia durante todo un día por la ciudad, y cuando llegó por fin a su presencia al día siguiente, le recibió con increíble alegría y honor, le nombró caballero y le concedió un estipendio anual, como puede verse en su auténtico privilegio de nobleza. Por tanto, para mostrarse merecedor de tal honor a ojos de los mayores príncipes del mundo, o mejor dicho, de la flor y nata del mundo que se había reunido en Bolonia, hizo un retrato del susodicho Carlos con armadura blanca sobre un ferocísimo caballo y lo colocó en una galería baja. En él se apreciaba la majestad del emperador, y tan bien extrajo del natural la usual gallardía del retratado y la elegancia en el movimiento del caballo que sólo les faltaba el espíritu vital. Y todo aquel que quería confiar en sus ojos se engañaba a sí mismo al creer que ambos estaban allí delante. Así, si Zeuxis engañó al pájaro al hacer la uva y él mismo fue engañado por Parrasio con el velo, Tiziano, que no fue inferior ni a ellos ni a otros que jamás existieran, engañó a casi todos los barones principales y caballeros de Carlos V que, pasando por la sala donde estaba el cuadro, lo reverenciaban, confundiéndo-lo verdaderamente con el emperador vivo y verdadero. Esto acrecentó tanto la gloria de Tiziano que no sorprende que fuera querido, reverenciado y solicitado por todos³⁶⁴.

Vemos aparecer aquí, junto al ya referido tópico clásico de la amistad de Alejandro con Apeles, al de la disputa entre Zeuxis y Parrasio: como es sabido, ambos pintores griegos compitieron entre sí por ver quien era capaz de realizar una obra más cercana a la verdad empírica, engañándose uno al otro. Así pues, la genialidad de los pinceles de Tiziano había sido capaz de emular a estos artistas clásicos, confundiendo igualmente pintura y realidad a ojos de los espectadores. Esta misma fórmula fue utilizada por Carlo Ridolfi en su libro *Le maraviglie dell'arte*, que publicó en 1648. Siguiendo al referido Tizianello —y cayendo en la misma equivocación cronológica— en su biografía explica que

Tiziano sabía el valor de sus obras. Como estas no obtenían un premio acorde a su esfuerzo, se lamentaba de la mala fortuna con el amigo Parenio (Aretino), quien, deseoso por serle de utilidad, empleaba a amenudo su pluma para que volase e hiciese evidente su valor en las cortes de los grandes príncipes. Cuando el año 1530 Carlos V emperador fue a Bolonia

364 Checa, *Natura Potentior Ars*, 408.

para recibir de manos del pontífice Clemente VII la corona imperial, predicó de tal forma el valor del amigo en torno a César que este, seducido, lo hizo llamar a prisa a la Corte. Y se dice que, cuando el emperador supo de la llegada de Tiziano, ordenó que se presentase ante él en seguida, recibéndole con gestos de mucho honor. Quiso que sin demora pusiese manos a su retrato, y este lo representó con majestad elegante, adornado con lucientes armas sembradas de preciosos ornamentos sobre un caballo bayo estrellado en la frente y dotado de ricas bridas que, digno de tan noble peso, con porte soberbio y resoplando por los ollares generoso valor, mordía el freno dorado y paseaba con actitud altanera. Tan vivamente representó a aquel glorioso monarca que, al colocarse el cuadro en la cabecera de un pórtico, fue tomado a primera vista por el propio emperador. Ello, así como el hecho de verse estupendamente pintado del natural por las manos de Tiziano, sorprendió a César, que se complació de que su imagen fuese reverenciada por todos. Un respeto y un temor parecidos sobrevinieron al capitán Casandro al mirar la efigie de Alejandro pintada por el famoso Apeles³⁶⁵.

Igualmente Marco Boschini, en su obra poética *La carta del navegar pittoresco*, dedicada en 1660 a un coleccionista de la talla del archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo, valoraba el retrato ecuestre de Carlos V a partir de su sugestivo realismo:

*¡Oh, gran pintor, al que no se puede imitar!
acerca de lo bien que imitó la naturaleza
bastaría decir que él hizo una figura
con un retrato del mismo Carlos
a caballo y de cuerpo entero, con armas blancas,
que engañó a quien pasaba por donde estaba,
tan bien lo hizo en gesto y apariencia
que siquiera un detalle o un pelo le faltaba³⁶⁶.*

Resulta evidente, pues, que la feliz integración entre el naturalismo inmediato de la representación y las bien diluidas –pero latentes– referencias simbólicas de origen cultural, político y religioso, propiciaron en gran medida el éxito de la pintura. Estas cuestiones han sido estudiadas ya por importantes historiadores³⁶⁷, por lo que aquí vamos a centrar nuestra atención únicamente en

365 Checa, *Natura Potentior Ars*, 471.

366 Checa, *Natura Potentior Ars*, 518.

367 Checa, *Carlos V. La imagen del poder y Carlos V, a caballo*; Hope, *Titian*; Humfrey, *Tiziano*; Pallucchini, *Tiziano*; Panofsky, *Problems in Titian*; Wethey, *The paintings of Titian*.

cuatro aspectos que creemos fundamentales para entender la obra: el recurso a la representación a caballo, la importancia del paisaje, el valor de las armas y la misma efigie del César Carlos.

Como es sabido, el retrato ecuestre es un tipo figurativo de clara relación con el poder del príncipe, legitimado tanto por su vínculo con el pasado clásico como con la tradición medieval cristiana y caballeresca. En la Italia renacentista la recuperación de este modelo anticuario tuvo su origen en el interés puesto en el retrato escultórico del emperador Marco Aurelio (anónimo, 160-180 dC, bronce fundido; Museos Capitolinos, Roma, inv. MC 3247). Este grupo se alzó durante toda la Edad Media junto a San Juan de Letran y, al confundirse con Constantino, se salvó de ser fundida; en 1498 fue identificada definitivamente con el César Antonino, trasladándose al Capitolio en 1538 por parte de Miguel Ángel durante el pontificado de Pablo III, precisamente tras la entrada de Carlos V en Roma, en un ambiente de *Renovatio Imperii*. Desde la óptica humanista, dicho emperador antiguo no sólo era uno de los más grandes gobernantes de Roma por su gestión política: su interés por la filosofía estoica lo vinculaba además con los orígenes del cristianismo, según el pensamiento del momento.

Esta estatua clásica pasó a servir de inspiración, por tanto, para muchas

de las representaciones de militares y gobernantes desde finales del Medievo, con ejemplos tan destacados como los retratos murales pintados por Simone Martini (*Guidoriccio da Fogliano*, 1328, fresco; catedral de Siena), Paolo Uccello (*John Hawkwood*, 1436, fresco; catedral de Florencia) y Andrea del Castagno (*Niccolò da Tolentino*, 1455-1456, fresco; catedral de Florencia); o la escultura dedicada al *condottiero* Erasmo de Narni por Donatello (*Il Gattamelata*, 1447-1453, bronce; Padua). Ya en siglo XVI se idearían visiones más dinámicas, como las propuestas nunca realizadas –más allá de los bocetos previos– por Antonio Pollaiuolo y Leonardo da Vinci para el señor milanés Francesco Sforza. Probablemente estas obras formaban parte del imaginario visual de Tiziano, al igual que otras presentes en la misma Venecia; podría ser el caso



Fig.110. Michele Giambono: *San Crisógono*, c.1450, óleo sobre tabla; San Trovaso, Venecia.

de la la escultura del *condottiero* Bartolomeo Colleoni, fundida por Verrochio para que finalmente la alzase Alessandro Leopardi en 1506 frente a la iglesia de Santi Giovanni e Paolo (*Il Colleoni*, 1483-1488, bronce); o la *pala* de altar pintada por Giambuono para la iglesia de San Trovaso, donde se representaba a san Crisógono como guerrero sobre un corcel al trote³⁶⁸.

Además de estos referentes artísticos es posible que el cadorino también conociese el *Emblematum Libellus* de Andrea Alciato, editado por primera vez en Augsburgo en 1531. Precisamente el emblema treinta y cinco –*In adulari nescientem*– muestra a un fogoso caballo encabritado cuyo jinete intenta domar; los versos que lo acompañan establecen un paralelismo con la orgullosa ciudad de Tesalia, que expulsaba constantemente a sus gobernantes al no ser capaces de dominarla:

*Scire cupis domines toties cur Thessalis ora
Mutet, et ut varios quaerat habere duces?
Nescit adulari, cuiquamve
obtrudere palpum.
Regia quem morem Principis omnis habet.
Sed veluti ingenuus sonipes,
dorso excutit onmem.
Qui moderari ipsum nesciat Hippocomom.
Nec saevire tamen domino fas; ultio sola est.
Dura ferum ut iubeat ferre lupata magis.*

La imagen del príncipe a caballo pasaría a ser sinónimo, de esta forma, del buen estadista hábil en el control de sus vasallos y enemigos, tal y como había demostrado Carlos V en el caso de Alemania³⁶⁹.

368 Checa, *Carlos V, a caballo*, 40 y 47-49; Walter Liedtke, *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800* (Nueva York: Abaris Books, 1989); Víctor Mínguez, «*Domus Austriae*. Iconografía de un linaje imperial», en Pablo González, *Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma* (Castellón: Universitat Jaume I, 2013), 103-105.

369 Traducción castellana: «¿Quieres saber por qué la región Tesalia/ cambia constantemente de señores y procura/ tener diversos jefes? No sabe adular ni/ lisonjear a nadie, costumbre que tiene toda/ corte real. Por el contrario, como un caballo/ de buena raza, arroja de su lomo a todo/ aquel jinete que no sabe gobernarla./ Pero no es lícito al señor ser cruel: el único/ castigo permitido es obligar a soportar un/ freno más duro», en Alciato, *Emblemas*, 68-69.



Fig.4.111. Anónimo: *In advlari nescientem*, en Andrea Alciato: *Emblematum liber*, Augsburgo, 1531.

En el norte de Europa las representaciones ecuestres habían perdurado durante toda la Edad Media, fundamentalmente en relación con relatos caballerescos y el culto de santos guerreros como san Jorge. El interés que mostró Maximiliano I por la tradición de la caballería como hito de nobleza y dignidad regia le llevó a introducir en Alemania esta tipología de retrato; es el caso de una estampa de Hans Burgkmair (1518, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG 1934/65), los relieves debidos a Hans Daucher conservados en Viena (c.1522, relieve sobre caliza; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. HD) y Londres (c.1513, plomo; Victoria & Albert Museum, Londres, inv. 78-1867), o las entalladuras presentes en sus relatos autobiográficos. Llegó incluso a comisionar una estatua según estos modelos a Gregor Herhart para la iglesia de San Ulrich y Afra en Augsburgo, cuyo proyecto conocemos gracias a un dibujo de Burgkmair (1508-1509, dibujo a la tinta; Albertina, Viena, inv. 22447).

Dicho interés no debe extrañarnos, pues en el medio nórdico fue común la representación de san Jorge como ideal del caballero cristiano, modelo rastreable en obras como una pintura de Leonhard Beck (*San Jorge venciendo al dragón*, c.1513-1514, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 5669) o

las estampas trazadas por el buril de Lucas Cranach (*San Jorge a caballo*, c.1507, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG 1929/100). En el marco de la guerra contra el Turco Maximiliano I también recurrió a esta figura religiosa, impulsando la confraternidad militar de San Jorge en 1494. Se vinculaba, de esta forma, el concepto teológico del *Miles Christi* –derivado de los escritos de san Pablo– con la llamada a la Cruzada frente al enemigo otomano, cuya presión en Europa oriental era creciente tras la caída de Constantinopla.

Esta tradición del retrato ecuestre tuvo continuidad durante el gobierno de Carlos V, quien fue representado en actitud caballeresca desde edad muy temprana. Podemos verlo, con apenas quince años, en una miniatura presente en la relación de su entrada en Brujas que redactó Rémy du Puys (*Solemnelle entrée faite sur l'advenement de Charles Archidux d'Autriche en Bruge 1515*, 1515, manuscrito iluminado; Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. Cod. 2591 HAN MAG). Ese mismo año Erasmo de Rotterdam le dedicaba su *Educación del príncipe cristiano*, en el que recuperaba ideas de otro libro anterior, el *Enquiridion o manual del caballero cristiano*, escrito en 1503 para su publicación ya en 1525. En sus páginas planteaba la idea de la vida como una lucha, no contra enemigos exteriores, sino contra las ansias de poder y placeres de uno mismo. Frente a dichas tentaciones, el ser humano –y especialmente el gobernante– debía apostar por una vida de contención guiada por la razón y la paz, valores que marcaron a Carlos V desde su niñez. No debe extrañarnos, pues, que las representaciones del Emperador como caballero virtuoso fueran reiteradas, pudiendo citar aquí los relieves tallados por Hans Daucher conservados hoy en Innsbruck (*El emperador Carlos V a caballo*, 1522, relieve sobre caliza; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck) y Nueva York (*Encuentro entre Carlos V y Fernando I*, relieve sobre caliza; The Morgan Library & Museum, Nueva York, inv. AZ051), o el grabado que ideó Cornelisz Anthonisz para una serie de retratos ecuestres de gobernantes editada entre 1542 y 1544, muy poco antes de la *Guerra de Alemania* (Cornelisz Anthonisz (diseño) y Hans Liefrinck el Viejo (impresión): *Carlos V*,



Fig.4.112. Anónimo: *Carlos V caballero*, 1515, miniatura sobre pergamino, en Rémy du Puys: *Solemnelle entrée faite sur l'advenement de Charles Archidux d'Autriche en Bruge 1515*, Österreichische Nationalbibliothek, Viena, sign. Cod. 2591 HAN MAG.

a los estereotipos germanos de pintores como Jacob Seisenegger, quien ya había retratado al augusto monarca de cuerpo entero, con traje negro y forro de pieles (1530, óleo sobre lienzo; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. 10199682). De hecho, se ha sugerido la posibilidad de considerar como principal inspiración directa del cuadro de Mühlberg a una de las xilografías talladas por Hans Burgkmair o Leonhard Beck para el poema autobiográfico de Maximiliano I *Theuerdank*, preparado para su publicación en 1517 por el capellán e intelectual Melchior Pfintzing. Dicha entalladura muestra un paisaje por el cual el protagonista avanza acompañado por su escudero Ehrenhold en busca de su enemigo, Fürwittig. El caballero Theuerdank aparece sobre un rocín al galope, y porta armadura y una larga lanza (Hans Burgkmair o Leonhard Beck: *Ilustración once del Theuerdank*, 1517, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG2012/ 128/11)³⁷¹. Atendiendo a todos estos factores, pues, resulta claro lo acertado de apostar por el retrato ecuestre como modo por excelencia para evidenciar el carácter incontestable del poder imperial.



Fig.4.114. Hans Burgkmair o Leonhard Beck: *Theuerdank y Ehrenhold a caballo*, 1517, xilografía; Albertina, Viena, inv. DG2012/ 128/11.

371 Oberhadaicher, «Zu Titian Reiterbildnis», 88-90.



Fig.4.115. Tiziano: *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, 1548, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P410 (detalle).

Para conseguir ese realismo pictórico –tan valorado por las fuentes contemporáneas– resulta vital fijarnos en el tratamiento que Tiziano ofreció al paisaje; es decir, a ese oscuro bosque y brumosa ribera que, presididos por un cielo iluminado por luces crepusculares, sirven de telón de fondo a Carlos V y su montura. Las diferentes crónicas explican los particulares condicionantes naturales y orográficos presentes en la zona donde aconteció la batalla de Mühlberg, ya que éstos definieron en gran medida el devenir del choque. Ávila y Zúñiga –en cuyo texto se inspiró Tiziano– describe como el lugar donde había acampado el ejército protestante «era difícil cosa pasar, por el anchura y profundidad del río, y por ser la

ribera que él tenía ocupada muy superior a la nuestra, y guardada de una villa cercada y un castillo, que aunque no era tan fuerte que bastase guardarse a sí, eralo para defender el río»³⁷². De esta forma, la mayor parte de obras artísticas –desde la estampa de Enea Vico a los tapices tejidos para el Duque de Alba– otorgan gran protagonismo al medio físico, reproduciendo el Elba, la boscosa ribera baja y las construcciones cercanas, especialmente el torreón que protegía a la pequeña población y un molino de agua.

Tiziano ofrece un planteamiento muy diferente, sugiriendo tan apenas la presencia de estos destacados accidentes. Su objetivo era centrar todo el peso de la obra en la imponente figura de Carlos V, pero al mismo tiempo la genialidad de sus pinceles consigue recrear un escenario perfectamente asumible como el propio de la batalla. Los recursos para hacerlo, una vez más, serían los propios de la pintura, gracias a su hábil dominio de la pincelada y el color; así, la poderosa imagen del César Habsburgo parece emerger de una densa masa arbórea, quizá ese bosque de Lochauer donde se produjo el momento culminante del choque. Al fondo, disolviéndose entre las nieblas, podemos reconocer el fluir del Elba y, cerca de su orilla, una construcción

372 Ávila y Zúñiga, *Comentario*

cúbica que probablemente representa al molino o el castillo de Mühlberg. Todo el lugar aparece bañado por una luz dorada que se filtra a través de densas nubes de apariencia plomiza: tampoco esto es casualidad, pues coincide sin lugar a dudas con el comportamiento extraño que las crónicas indican a propósito de la atmósfera y el Sol durante aquella jornada. Estos rayos «ferruginosos» —en expresión de Ulloa— impactan de forma tamizada sobre la naturaleza y la armadura del Emperador, transmutando su apariencia: Carlos V se convierte en el bíblico Josué, aquel a quien el mismo Dios también favoreció en su lucha contra los enemigos del Pueblo Elegido deteniendo al astro solar.

Otro aspecto fundamental para entender la obra es la atención extrema otorgada por Tiziano a la representación de la armadura. Este tipo de piezas eran por sí mismas símbolos del poder regio, al actuar como la evidencia exterior más clara de los valores nobiliarios y caballerescos propios de las élites sociales del momento, al mismo tiempo que como vector inseparable del mundo ideológico y figurativo de la Antigüedad. En el caso del *Arnés de Mühlberg*, como ya hemos visto, esta valoración fue aún más allá, al convertirse en un ícono para Carlos V desde la óptica de su condición guerrera: dicha guarnición protegió al Emperador en dos campañas tan relevantes como la emprendida contra Francia en 1544 y también en el castigo, tanto tiempo esperado, de los rebeldes príncipes alemanes luteranos. El cadorino venía demostrándose como un consumado maestro en «*saper fingere il lustro delle armi*» —tal como afirmaría Ludovico Dolce en 1557—. Buena muestra de ello eran, al parecer, obras perdidas como la serie de los *Doce césares* pintado para los señores de Mantua en 1529, o el retrato armado de Federico II Gonzaga, pintura que probablemente espoleó la creación de los primeros retratos de Carlos V de la



Fig.4.116. Tiziano: *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, 1548, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P410 (detalle).

década de 1530; e igualmente podemos certificarlo hoy en día al contemplar los retratos de *Alfonso de Avalos* (1533, óleo sobre lienzo; The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, inv. N204), *Francesco María della Rovere* (1536-1537, óleo sobre lienzo; Museo de los Uffizi, Florencia, inv. 1890/926), y también en *La alocución del Marqués del Vasto* (1540-1541, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P417). Aretino alabó a Tiziano por el sublime tratamiento dedicado a las armas en estos óleos; así, en una misiva dirigida en 1537 a la poetisa Veronica Gambara describe, en relación con el retrato de Francesco María della Rovere, como «en el lustre de las armas que lleva se refleja el bermellón del terciopelo que se ha colocado detrás como ornamento. ¡Qué buen efecto hacen los penachos de la celada, que con sus reflejos aparecen vivamente en lo pulido de la corza de tan gran duque!»³⁷³. Igualmente, en 1540 escribía al Marqués del Vasto acerca de la pintura tizianesca en la que el noble italiano aparece arengando a sus tropas en Milán; sus líneas subrayan de nuevo

*Ese hierro con el que tan buen pintor os arma y que es tan parecido al hierro que ni la misma verdad sabría distinguir el natural del fingido, puesto que los reflejos de tales planchas relampaguean y fulguran: y fulgurando y relampagueando dañan de tal manera los ojos que la miran que, más que fulminados, qudean ciegos*³⁷⁴.

Tiziano forzó al máximo sus habilidades pictóricas en la representación del equipo bélico presente en *Carlos V, a caballo, en la batalla de Mühlberg*, conjugando los brillos y cegadores reflejos de su brillante superficie con la atención detallista de los elementos decorativos que individualizaban al arnés. Es tan puntillosa esta recreación que el Conde Valencia de Don Juan o Álvaro Soler la han identificado sin ningún tipo de dudas con la conservada hoy en la Real Armería; así, Carlos V aparece en la pintura armado a la manera de la caballería ligera, de forma similar al nuevo tipo de combatientes que aparecieron en aquel momento usualmente conocidos como «herreruelos». Protege su cuerpo con varias piezas, como un peto de ir a caballo con ristre abatible, espaldar, escarcelas, medios guardabrazos con codales «a la alemana» y cota de malla, además de un morrión de tres crestas en la cabeza; por su parte, de la seguridad de su montura se encarga una gualdrapa listada en oro de terciopelo rojo –similar a la banda de general y los penachos de plumas– y media testera metálica. Se reprodujeron igualmente los elementos que permiten montar al rocín y dirigir su bravura, tales como la cabezada completa, freno y silla de armas con estribos. Por lo que respecta al armamento, Carlos V cuenta para combatir con una media pica y –en el arzón delantero de la silla de montar– una pistola de rueda, similar a ejemplares conservados en la armería madrileña (Peter Pech: *Pistola*, 1540-1550, acero, madera y hierro cincelado, burilado y con incrustaciones; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. K-51)³⁷⁵.

373 Checa, *Natura Potentior Ars*, 92.

374 Checa, *Natura Potentior Ars*, 109.

375 Soler, *La imagen del poder*, 95-102; Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo*, 60-62 y 309-310.

Además de estos aspectos estudiados, el carácter mayestático de la imagen deriva fundamentalmente de la misma apariencia de Carlos V; él es el auténtico protagonista de la obra, por encima de la realidad de un choque bélico que –según acabamos de analizar– apenas es sugerido. Para recrear la figura del Emperador Tiziano partió de la descripción realizada por Ávila y Zúñiga en su *Comentario*:

*Iba el Emperador en un caballo español castaño oscuro el cual le había presentado mosiur de Rin, caballero del orden del Tusón, y su primer camarero, llevaba un caparazón de color carmesí con franjas de oro, y unas armas blancas y doradas y no llevaba sobre ella otra cosa sino la banda muy ancha de tafetán carmesí listado de oro, y un morrión tudesco, y una media asta, casi venablo, en las manos. Fue como la que escriben de Julio César cuando pasó el Rubicón, y dijo aquellas palabras tan señaladas*³⁷⁶.



Fig.4.117. Desiderius Helmschmid: *Armadura de Mühlberg*, 1544, acero grabado, repujado y dorado, Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid, cat. A-164, A-165, A-166.

Como hemos visto Aretino estuvo muy pendiente de la creación de este retrato, intentando incluso influir en su estilo; de hecho, en una de sus *lettere* dirigida hacia 1548 al mismo Ávila y Zúñiga expone la perfecta sinergia establecida entre su descripción escrita y la recreación plástica debida al pintor cadorino: «Cierto es que vuestros comentarios sin par no son imágenes menos naturales de sus gestos de lo que las pinturas del único Tiziano son vivos ejemplos de su semblante»³⁷⁷. Pero Tiziano consigue en el cuadro ir más allá de la semblanza literal dada por el cronista, sublimando la imagen de Carlos V en icono. Precisamente la satisfacción de los miembros de la Casa de Austria por su trabajo se debió, en gran medida, a la capacidad para concentrar la esencia de la autoridad regia en la misma efigie del retratado y su *facies melancolica*, en su imponente y distante porte, sin necesidad de complejos aparatos alegóricos. En esta pintura dicho talento llega a su plenitud: la rigidez monumental y digna del cuerpo de Carlos V –en contraste con la oblicua lanza–,

³⁷⁶ Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

³⁷⁷ Checa, *Natura Potentior Ars*, 145.



Fig.4.118. Tiziano: *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, 1548, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P410 (detalle).

su hieratismo frente a la fogosidad de la montura, así como la mirada altiva y distante dirigida fuera del campo pictórico, acaban generando el ejemplo por excelencia de la «*Heroica Maestà*» definida por Ludovico Dolce.

El mismo Dolce, en la biografía de Carlos V que publicó en 1561, plantea a la perfección como una apariencia física distanciada y majestuosa era – según la visión de la época– claro reflejo de la contención moral y virtud elevada:

«Ne' puerili anni diede manifestissimi segni di quel gran Carlo, che doveva riuscire nella età matura. Percioche oltre la bellezza Heroica del Corpo, et oltre l'aspetto degno dell'Imperio di tutto il mondo, appariva in lui una maravigliosa índole di Reale animo, et un simulacro vivo d'ogni virtù, in guisa, che destava nelle menti di ciascuno una incredibile aspettatione di gran fatti, e tirava tutte le genti a maraviglia d'ogni suo atto»³⁷⁸.

Precisamente, la imagen ideal de Carlos V buscada desde la Corte como un César poderoso, pero clemente y autocontenido al tiempo, sería el gran logro alcanzado por Tiziano en sus retratos: en ellos la «*bellezza Heroica del Corpo*» resultaría, pues, «*simulacro vivo d'ogni virtù*». De esta forma, cualquier recurso mitológico o alegórico resultaba redundancia vana. El cuadro de *Parmigianino* no había gustado en los círculos imperiales porque en él eran los atributos que incluye los que hacían a Carlos V César; en las pinturas de Tiziano, en cambio, Carlos V es César por sí mismo, por sus propios valores personales: el *fatum* le había hecho merecedor de una herencia inmensa y del título imperial, que él había aceptado cumpliendo con todos los ritos simbólicos de coronación y, sobre todo, al asumir su obligación como cabeza de la Cristiandad en la lucha contra infieles y herejes. En la pintura, como el «caballero determinado» de su admirado Olivier de la Marche, Carlos V cabalga de esta forma más allá –*Plus ultra*– de la realidad contingente, avanzando imperturbable hacia la gloria y la trascendencia histórica³⁷⁹.

³⁷⁸ Ludovico Dolce, *Vita dell'inuittiss. e gloriosiss. Imperador Carlo Quinto* (Venecia: Gabriel Giolito, 1561), 10-11.
³⁷⁹ Arroyo y Vázquez, «Imagen de regia majestad», 39; Checa, *Carlos V, a caballo*, 67; Pnaofsky, *Tiziano. Problemas de iconografía*, 93-94.

Ya hemos dicho como la obra devino, desde muy pronto, en expresión visual por excelencia de los Habsburgo y la Monarquía Hispánica. Comisionada por María de Hungría, tras permanecer en Bruselas –donde la reina viuda ejercía el cargo de gobernadora de Flandes– en 1556 acompañaría a su propietaria en su regreso a España. Ya en su inventario *post mortem* de 1558 se describe como

*Vn rretrato grande del Enperador don Carlos nuestro señor, a cauallo, armado con vn morrión en la cabeça y descubierto el rrostro. Esta de la suerte que yba contra los rrebeldes quando prendió al duque de Sajonya. La qual esta en vn lienço grande metido en una caxa larga, rredonda. Hecho el dicho rretrato por Tiçiano*³⁸⁰.

Su sobrino y heredero Felipe II ubicó el icónico lienzo en el Alcazar madrileño, conociéndose su presencia en la Casa del Tesoro de dicho edificio palatino hacia 1600, donde colgaba junto a *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* (Tiziano, 1573-1575, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P431). El heredero del emperador emparejaba de esta forma dicha imagen alegórica de su reinado con *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*; en ellas se refería a las dos victorias más importantes alcanzadas por cada uno de ellos frente a los enemigos de la fe –Mühlberg y Lepanto–, actuando el arte de Tiziano como elemento unificador entre dos imágenes tan diferentes pero que se querían emblemas de la Monarquía³⁸¹. En 1604 ambas pinturas fueron trasladadas al remozado palacio del Pardo, tras sufrir un intenso incendio. Se dispusieron en la «Sala donde se abre para su Magestad» en compañía de otras representaciones de las Virtudes Cardinales y diferentes batallas, generando un espacio cláramente orientado a exaltar los valores morales y militares de la dinastía. La presencia del retrato de Carlos V allí puede rastrearse posteriormente en los inventarios del Pardo alzados en 1614 y 1617³⁸².

El 18 de mayo de 1623 la pintura retornaría al Alcazar de Madrid para encontrar ubicación en uno de sus espacios más solemnes: el «Salón Nuevo» –conocido como «de los Espejos» a partir de 1659–. Junto a él colgaron las «Furias», también de Tiziano, y otras imágenes altamente simbólicas que, encargadas por sus herederos, fueron construyendo una fastuosa galería regia de los Habsburgo: el citado *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*; la ya desaparecida escena firmada por Velázquez acerca de la *Expulsión de los moriscos*, como acción más destacada del gobierno de Felipe III; retratos a caballo de Felipe IV –el primero lo pintó Velázquez hacia 1625, siendo sustituido tres años más tarde por otra composición debida a Rubens, ambas perdidas–; y, como colofón, la representación ecuestre que Luca Giordano haría de Carlos II (finales del siglo XVII, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P2761)³⁸³.

380 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, 2913.

381 Falomir, «Tiziano, el Aretino», 82; Mancini, «I restauri di Tiziano», 27.

382 Falomir, «Tiziano, el Aretino», 82-83; Mancini, «I restauri di Tiziano 27.

383 Falomir, «Tiziano, el Aretino», 83.



Fig.4.119. Tiziano: *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*, 1573-1575; óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P431.

El retrato del César Habsburgo fue contemplado en dicha ubicación por Cassiano del Pozzo en 1623, quien habla en la relación de su visita a la residencia real de «un gran retrato al natural de Carlos V armado a caballo en actitud de cabalgar con un bellísimo país al fondo»³⁸⁴. Posteriormente se cita en el inventario regio de 1636

*Un lienzo grande al olio con moldura dorada y negra de un retrato del Señor emperador Carlos V a caballo con una lanza en la mano con banda y plumas rojas. El caballo es castaño y paramentos de carmesí. Esse retrato se trujo del Pardo poner en esta pieza y de mano del tiziano*³⁸⁵.

E igualmente en los posteriores fechados en 1666, 1686 y 1734. Tras el incendio sufrido por el Alcázar en este último año la pintura se trasladó provisionalmente al convento de San Gil, muy afectada por el efecto devorador de las llamas: «Otro sin marco ni bastidor de tres varas y quarta de ancho y quatro varas de alto maltratado en sumo grado retrato a Caballo del Señor Carlos Quinto original del Tiziano». En 1776 Ponz lo vería en el nuevo Palacio Real, siendo transferido a la Academia de San Fernando en 1816 antes de entrar definitivamente en el Museo del Prado, ya en 1827³⁸⁶.

Los fuertes componentes simbólicos y dinásticos de la obra ticiniana propiciaron la realización de varias copias y versiones, de forma que este retrato devino en la imagen más tópica de Carlos V. No debe extrañarnos, en este sentido, que pocos años después de su muerte el Conde de Olivares –uno de los nobles españoles presentes en la *Jornada de Túnez*– escribiera al duque de Parma Octavio Farnese solicitándole que mandara

384 Checa, *Natura Potentior Ars*, 525.

385 Checa, *Carlos V, a caballo*, 43.

386 Mancini, «I restauri di Tiziano», 28.

Sacar una pintura de quando el emperador pasó el río Albis armado, que sus criados es justo que no estemos sin un tan bien retrato. El Tiziano entiendo que tiene el patrón de ella, y pues está tan cerca, suplico a Vuestra Excelencia mande me saque una copia [...] Y cierto todo el mundo tiene obligación de tener memoria de los hechos de tan valeroso príncipe y buen aventurado emperador³⁸⁷.

El mismo Tiziano recibió posteriormente otros encargos de retratos ecuestres, dado el prestigio alcanzado en dicho género. Resultan especialmente sugerentes, en este sentido, unas cartas cruzadas entre el pintor y el cardenal Ercole Gonzaga, con referencias a una representación a caballo del más grande rival de Carlos V: Solimán el Magnífico. Al parecer este singular encargo partió del diplomático veneciano Marino Cavalli, quien estuvo al servicio de la Serenísima en Francia, Alemania y, desde 1557, en Constantinopla. Así, en una misiva enviada por Tiziano al religioso el 13 de septiembre de 1561, el artista explica que

Hace unos pocos días el clarísimo míser María di Cavalli, mi queridísimo señor y patrón, al volver de la delegación de Francia me encargó en nombre de Vuestra Señoría Reverendísima e Ilustrísima que le hiciese una pintura con la efigie del gran sultán a caballo y vestido con el hábito que acostumbra ponerse, tal como me hizo ver en un papel hecho en Constantinopla, cuando este magnífico y singular gentilhombre estaba allí en calidad de bailío de la República³⁸⁸.

Medio año más tarde Tiziano, el 4 de marzo de 1562, escribía de nuevo al cardenal Gonzaga unas líneas a partir de las cuales podemos inferir que la imagen de Solimán el Magnífico estaba terminada y enviada: «Creo que vuestra Señoría Ilustrísima habrá recibido ya el retrato del gran sultán que usted me encargó y que yo le envié a través del reverendísimo legado de Venecia»³⁸⁹.



Fig.4.120. Anónimo: *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, c.1640, óleo sobre lienzo, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Hospital Tavera, Toledo.

387 Parker, *Carlos V*, 589.

388 Checa, *Natura Potentior Ars*, 358

389 Checa, *Natura Potentior Ars*, 360.



Fig.4.121. Anónimo flamenco: *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, óleo sobre tela, Museés Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruselas, inv. 1396

los efectos atmosféricos (Anónimo: *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, c.1640, óleo sobre lienzo: Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Hospital Tavera, Toledo)³⁹¹. Por su parte, la Herzog August Bibliothek atesora un códice iluminado en el que, entre las muchas miniaturas destinadas a representar personajes y hechos bíblicos y seculares, podemos ver otra versión de la pintura a pequeña escala; la imagen de Carlos V se libera aquí de todos los elementos referenciales a la batalla, de forma que se advierte más que nunca su transformación en icono (Anónimo: *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, post. 1547, miniatura; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, inv. Cod. Guelf. 1.11.2 Aug. 2).

De esta forma, y según hemos referido, se realizaron varias copias de *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, algunas de las cuales nos han llegado hasta hoy. Es el caso de un lienzo anónimo y de calidad modesta conservado en Bruselas (Anónimo flamenco: *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, óleo sobre tela; Museés Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruselas, inv. 1396)³⁹⁰; o el de otra copia –muy superior– propiedad de los duques de Medinaceli. Se trata de la versión más fidedigna del lienzo tizianesco, tanto por su nivel pictórico, tamaño y, sobre todo, por la comprensión que el copista tuvo de sus valores simbólicos, al prestar éste –se ha hablado de Alonso Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Martínez del Mazo o Carreño de Miranda– gran atención a la reproducción del paisaje y



Fig.4.122. Anónimo: *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, post. 1547, miniatura; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, inv. Cod. Guelf. 1.11.2 Aug. 2.

390 Bahlcke y Dudeck, *Welt-Macht-Geist* 287; Checa, *Carlos V, a caballo*, 77.

391 Checa, *Carlos V, a caballo*, 82; Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 276-278.

A estas copias pictóricas podríamos sumar otras versiones, que se apoyan en formatos distintos al lienzo; es el caso de obras ya vistas como la medalla de Castel Bolognese dedicada a las victorias de Túnez y Mühlberg, para cuya acuñación tomó literalmente el busto de Carlos V de la pintura de Tiziano (Giovanni Bernardi da Castel Bolognese: *Medalla conmemorativa de Mühlberg y Túnez*, c.1548, medalla ovalada; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 16ss); o del escudo de estilo morisco y origen americano conservado hoy en la Armería Real (Anónimo mexicano: *Adarga con escenas bélicas*, c.1580, cuero, seda y plumas; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. D-88). En su superficie, con una delicada técnica basada en el uso de plumas de colibrí, los indios amantecas representaron triunfos de las fuerzas cristianas sobre el enemigo infiel, tales como la batalla de las Navas de Tolosa, la conquista de Granada o Lepanto. El último de los cuarteles representa la *Jornada de Túnez*, pero en la escena Carlos V aparece según el modelo ticianesco.



Fig.4.123. Anónimo mexicano: *Adarga con escenas bélicas*, c.1580, cuero, seda y plumas; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. D-88

Además de estas versiones conocemos la existencia de otras copias de las que se ha perdido el rastro, como la que tenía Antonio Pérez –secretario plenipotenciario de Felipe II– en su palacete de La Casilla, según el inventario de sus bienes fechado en 1585: «otro quadro del Retrato del enperador Carlos quinto armado y a cauallo». Unos años antes, en 1553, se tasaba una réplica propiedad del mariscal Claudio Cilli, e igualmente gracias a referencias documentales se sabe la existencia de otra copia más en manos de los Farnesio en su palacio de Parma, ya en el siglo XVII³⁹². En la misma centuria la importante patrona artística Cristina de Suecia contaba con una versión de tamaño bastante inferior al original, según aparece en las entradas del inventario de su colección alzado en Amberes en 1656, y en el *post mortem* que se realizó en Roma ya en 1689³⁹³. Especialmente interesante resulta el envío en 1580 de una copia debida a Sánchez Coello al emperador de China; la pintura, vinculada al parecer a una misión diplomática, se acompañaba por otro retrato ecuestre de Felipe II, el del infante Diego –heredero en aquel momento–, y una Inmaculada. Por

392 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 276-278.

393 Mancini, «*El Emperador Carlos V*», 110.

diferentes avatares este presente artístico no llegó al lejano Oriente, conservándose finalmente en la Sala del Real Acuerdo del palacio virreinal de México. Dicho espacio era el aula más noble del edificio, actuando como núcleo de la vida pública y de marcado simbolismo para el gobierno novohispano. Isidro Sariñana -en *El llanto de Occidente* de 1666, escrito con motivo de las exequias de Felipe IV- describe el que era el mayor salón oficial del continente: en su cabecera destacaba un gran baldaquino de brocado encarnado y áureo con el escudo de las armas reales, destinado a proteger el gran retrato del monarca vigente; también tenía gran relevancia representativa la galería de retratos de los virreyes, que recorría la parte superior de sus muros. En la pared derecha pendía el retrato ecuestre del César Habsburgo, con marco dorado y negro, fácilmente identificable en la relación del religioso mexicano al describirse como «un retrato original del señor emperador Carlos V, de mano del Tiziano, a caballo, armado, con lanza en ristre, penacho carmesí y banda roja». Su presencia en este magno lugar resulta, de esta forma, evidencia insuperable del carácter universal del retrato por excelencia de Carlos V³⁹⁴.

4.7.2. LOS OTROS RETRATOS DE CARLOS V: DEL CÉSAR GUERRERO AL GOBERNANTE PACIFISTA

Tiziano aún iba a pintar durante su estancia en Augsburgo tres retratos más del Emperador; en el primero, hoy desaparecido pero conocido por distintas copias, el monarca Habsburgo aparecía de cuerpo entero y recubierto por el arnés de guerra usado en Mühlberg (*Carlos V en armadura*, 1548, óleo sobre lienzo; desaparecido). La obra, muy exitosa, iba a convertirse en modelo fundamental para definir los tipos representativos propios de la Casa de Austria, así como hito clave para el desarrollo del retrato de aparato como género visual. El artista ya había retratado a Carlos V anteriormente tanto con armadura como de cuerpo entero, integrando aquí ambos modelos. El Emperador se mostraba en el lienzo con el distanciamiento y solemnidad que Tiziano estaba convirtiendo en rasgo propio y evidencia más clara de la majestad habsbúrgica. Carlos V era portador, además de toda una serie de elementos que evidenciaban su autoridad cesárea y militar: el bastón de mando muy marcado en primer plano, espada al cinto, el casco sobre un bufé y, sobre todo, un arnés que ya se había convertido en marca de poder –como hemos visto– al usarse en las campañas contra Francia y los protestantes germanos. Si en *Carlos V, a caballo, en Mühlberg* el monarca guerrero se protege con las piezas de guarnición propias de uno de los recién creados «herreruelos», aquí portaría una imponente armadura completa de guerra o

394 Juan Chiva, «La Sala del Real Acuerdo de México en el siglo XVII. La red de palacios virreinales del imperio hispánico», en *América: cultura visual y relaciones artísticas*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch y Guadalupe Romero (Granada: Universidad de Granada, 2005), 389-39; Juan María Cruz, «Vivir en la corte», *Descubrir el Arte*, n. 211 (2016): 24; Lucía Varela, «El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español», en Portús, *El linaje del Emperador*, 111.

campo abierto, propia de la caballería pesada³⁹⁵. Aunque en las copias conservadas Pantoja de la Cruz recurrió a una técnica de pincelada corta y marcado detallismo muy distinta a la del cadorino, sí que iba a considerar importante la reproducción de los potentes brillos del metal o los reflejos rojos de las plumas de la celada y el terciopelo tan propios del estilo ticianesco. Además, sobre el peto se reconocen perfectamente el medallón grabado con la Virgen y el collar del Tosi3n como referencias claras al compromiso del Emperador con la lucha por la defensa de la Cristiandad; así pues, la majestuosa y autoritaria apariencia del mismo retratado, junto al valor simb3lico de la armadura y de los otros atributos que la acompañan, consiguen transmitir una imagen de triunfante majestad her3ica permitiendo prescindir del recurso al lenguaje al3gorico tan propio de la 3poca³⁹⁶.



Fig.4.124. Juan Pantoja de la Cruz: *El emperador Carlos V*, 1605, 3leo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid, inv. P1033.

395 Soler, *La imagen del poder*, 60; Valencia de Don Juan, *Cat3logo hist3rico-descriptivo*, 62.

396 Checa, *Tiziano y las cortes*, 271-273; Garc3a-Fr3as, *Carlos V en Yuste*, 214; Soler, *La imagen del poder*, 60.

Este lienzo sirvió de base al mismo Tiziano para una pintura posterior e igualmente clave en la definición del retrato de poder, tal y como es *Felipe II con armadura* (1551, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P411). Como muestra de su relevancia también podemos citar aquí el papel de este lienzo en uno de los relatos literarios más conocidos acerca de la relación entre el pintor y Carlos V: aquel en el que el Emperador, posando para él, se digna a recoger un pincel caído. Este episodio –muy significativo para el proceso de dignificación del trabajo artístico, tan propio del momento– fue narrado por Ridolfi en los siguientes términos:

Hacia finales de ese mismo año, por petición de Carlos V emperador, fue a la corte imperial con un honorable cortejo de jóvenes y siervos, llevando a Su Majestad la imagen del Cristo muerto pintada sobre piedra y la excelente figura de Venus de vivo aspecto. Allí lo retrató por tercera vez, en edad senil y con armas bruñidas decoradas con trabajos áureos, tal como se ve en las copias. Y se cuenta que, al retratarle, se le cayó un pincel y que aquel se lo recogió, por lo que Tiziano, postrándose, le dijo: «Señor, ningún siervo suyo merece tal honor». A lo que él le dijo: «Tiziano es digno de ser servido por César»³⁹⁷.

Dada su importancia, los avatares del óleo pueden rastrearse en los inventarios de la Casa de Austria; aparece de esta forma en el alzado en Yuste tras la muerte de Carlos V en 1558 –«vn retrato del enperador en tela armado fecho de mano de Tiçiano»³⁹⁸, y también otra versión en el de su hermana María de Hungría, donde se cita «el rretrato del Enperador Carlos V nuestro señor, en lienço, armado con vn vaston hecho por Tiçiano»³⁹⁹. El elevado simbolismo dinástico del óleo propició que Felipe II mandase que lo colgaran en la galería de retratos de El Pardo, de forma que los condicionantes espaciales forzaron a que Alonso Sánchez Coello le cortara las piernas para ajustarlo al lugar deseado; la parte inferior del cuadro se conservaría de todas formas en la Casa del Tesoro, dependencia administrativa del Alcázar madrileño. Al estar encastradas en la pared en marcos de estuco estas efigies regias no pudieron ser salvadas del terrible incendio desatado en el palacio el 13 de marzo de 1604, de forma que el original ticianesco desapareció, devorada por las llamas.

Su apariencia la conocemos, no obstante, gracias a las numerosas versiones realizadas, entre las cuales destacan las tres debidas a Juan Pantoja de la Cruz. La primera de sus copias, realizada en 1599, formaba parte de una nueva galería que Felipe III mandó disponer en la sacristía de El Escorial. Se trataba de un conjunto volcado en la exaltación dinástica, pues estaba constituido por replicas pictóricas de los grupos que Leoni estaba fundiendo para ser ubicadas en el altar mayor (Juan

397 Checa, *Natura Potentior Ars*, 477.

398 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, vol. I, 299.

399 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, vol. III, 2913.

Pantoja de la Cruz: *Esculturas orantes de Carlos V, Felipe II y sus familias*, 1599, óleo sobre lienzo; Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014042 y 10014043); árboles genealógicos (Fabricio Castello y Juan Pantoja de la Cruz: *Genealogías de Carlos V y Felipe II*; Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014038 y 10014041); y los retratos de medio cuerpo de Felipe II –desaparecido, probablemente también inspirado en la representación armada de Tiziano– y Carlos V. Esta versión se conserva hoy en dicho monasterio escurialense; en ella la imagen del Emperador, de tres cuartos, se dispone detrás de un petril verde en cuyo centro aparece una cartela identificativa con la inscripción *CAROLO V. AETATIS SVAE XXXXVII. M.D.XXXXVII* (Juan Pantoja de la Cruz: *Retrato de Carlos V*, 1599, óleo sobre lienzo; Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014145)⁴⁰⁰.

Posteriormente se le encargó una nueva copia para ser ubicada en la biblioteca del gran monasterio alzado por deseo de Felipe II. En este caso la pintura debía representar al César Habsburgo de cuerpo entero, de forma que el artista probablemente se inspiraría en las piernas originales que, como hemos visto, aunque cortadas se habían conservado. La obra no pudo ajustarse al hueco dispuesto en el mueble, de forma que se mantuvo como un cuadro exento (Juan Pantoja de la Cruz: *El emperador Carlos V*, 1605, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P1033). Finalmente, pues, en este espacio se dispuso una última versión, conservada aún hoy *in situ* (Juan Pantoja de la Cruz: *Retrato de Carlos V*, 1608, óleo sobre lienzo; Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10034482).

El cuadro de Tiziano también fue versionado, además, por Peter Paul Rubens durante su estancia española entre 1603 y 1604 (Rubens: *El emperador Carlos V*, 1603-1604, óleo sobre lienzo; Colección Goepel, Detmold)⁴⁰¹. Previamente Sanchez Coello había copiado la pintura en 1586 para acompañar –junto a otro retrato de Felipe II en armadura– la galería de cuarenta reyes de Aragón que Felipe Ariosto pintaba para la Sala Real de la Diputación de Zaragoza. Cada uno de los lienzos se complementó con una inscripción latina debida al cronista Jerónimo de Blancas, probable ideólogo de toda la decoración del espacio⁴⁰². Esta serie, que el mismo Ariosto versionó parcialmente para el Real Alcázar de Madrid y la Generalitat de Barcelona –en este caso de medio cuerpo–, iba a desaparecer durante la Guerra de la Independencia. En 1634 Felipe IV encargó una nueva copia de este ciclo, ya ampliado a cuarenta y dos reyes, para instalarla en las salas del nuevo palacio del Buen Retiro. Dichos trabajos recayeron sobre los pintores Francisco Camilio, Pedro y Andrés

400 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 214-5.

401 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 214-215; Soler, *La imagen del poder*, 60-63.

402 Carmen Morte, «Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid», *Boletín del Museo del Prado*, vol.11, n. 29 (1990): 19-36 y vol.12, n. 30 (1991): 13-28.

Urzanqui, y Vicente Tío, y se conservan hoy entre los fondos del Museo del Prado⁴⁰³. El exitoso retrato del augusto monarca con armadura también fue versionado por Antonio Ricci para el patriarca Juan de Ribera, quien lo utilizaría para ennoblecer el aposento regio de su palacio del Huerto en Valencia (Antonio Ricci: *Retrato de Carlos V*, c.1600, óleo sobre lienzo; Real Colegio Seminario del Corpus Christi, Valencia)⁴⁰⁴. Podemos sumar a este listado otras pinturas a las que se les ha perdido el rastro, como un retrato doble en el que la figura del Emperador acompañaba a su camarero mayor, Íñigo Fernández de Velasco (Anónimo: *Carlos V y don Íñigo Fernández de Velasco, III condestable de Castilla*, c.1550-1600, óleo sobre lienzo; paradero desconocida, fotografía conservada en la Biblioteca Nacional, Madrid, inv. I.H. 1709-168); o las conocidas documentalmente y que fueron propiedad de Francisco González de Heredia –comendador de la villa de Puebla, en México–, Íñigo López de Mendoza –duque del Infantado– o el artista Pompeo Leoni⁴⁰⁵.

El lienzo de Tiziano fue imitado igualmente en otros países, evidencia clara de la eficacia visual de dicha imagen. En Italia sirvió de base al busto que pintó Cristofano dell'Altissimo destinado a la galería de Cosme I de Florencia (Cristofano dell'Altissimo: *Carlos V*, c.1552-1560, óleo sobre lienzo; Museo de los Uffizi, Florencia), o el bastante modesto conservado en Mantua (Anónimo: *Carlos V*, siglo XVII, óleo sobre lienzo; Palacio Ducal, Mantua)⁴⁰⁶. En el medio alemán la obra también fue versionada, pudiendo enumerar ejemplos como el retrato de tres cuartos conservado en la colección Hubertus Fürst Fugger (Anónimo alemán: *Retrato de Carlos V con el arnés de Mühlberg*, c.1550, óleo sobre lienzo; Colección Hubertus Fürst Fugger, Babenhausen)⁴⁰⁷, o la pintura similar del Museo de Bellas Artes de Viena (Anónimo alemán: *Carlos V con armadura*, c.1550, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 8060). Esta misma institución posee otro retrato de Carlos V como parte de una serie dinástica, en el que el Emperador –armado y de medio cuerpo– se complementa semánticamente con otros emblemas cesáreos como la capa, la corona, el cetro o su escudo personal acompañado por las columnas de Hércules y el collar del Toisón (Anónimo neerlandés: *Carlos V en armadura con los atributos imperiales*, post. 1550, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena; inv. KK 4496). Esta representación de Carlos V se aprovechó incluso para soportes distintos al pictórico; podemos encontrar el mismo busto, por ejemplo, en un mosaico sobre joyel acompañado por otras ricas efigies de sus sucesores, Fernando I y Maximiliano II, según un formato similar (Valerio y Vincenzo Zuccherini: *Retrato de Carlos V, Fernando I y Maximiliano II*, c. 1550, mosaico sobre joyel; Kunsthistorisches Museum, Castillo de Ambras, Innsbruck, inv. KK 3054)⁴⁰⁸.

403 Morte, «Pintura y política», 24-25.

404 Varela, «El rey fuera», 111.

405 Varela, «El rey fuera», 111.

406 Beinert, «*Carlos V en Mühlberg*, de Tiziano», 10.

407 Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 442.

408 Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 533.



Fig.4.125. Anónimo neerlandés: *Carlos V en armadura con los atributos imperiales*, post. 1550, óleo sobre tabla; Kunsthistorisches Museum, Viena; inv. KK 4496.

Junto a esta pintura –especialmente interesante para el tema que aquí tratamos– los pinceles de Tiziano produjeron otro retrato de Carlos V, distinto pero complementario, en el que aparece sentado con traje de civil (Tiziano: *El emperador Carlos V, sentado*, 1548, óleo sobre lienzo; Alte Pinakothek, Múnich). El artista italiano parte aquí de otra tipología de gran relevancia en la representación del poderoso: la imagen entronizada, muy vinculada al retrato papal según los modelos creados por Rafael (*Julio II*, 1511-1512, óleo sobre tabla; National Gallery, Londres, inv. NG27) o el mismo Tiziano (*Pablo III*, 1543, óleo sobre lienzo; Museo de Capodimonte, Nápoles, inv. Q 130). Pero aquí el cadorino desarrolla aún más la magnificencia del formato, mostrando a Carlos V de cuerpo entero ante un paisaje, una columna y un cortinaje –elementos que pronto devendrían, además, en tópicos representativos del poder en numerosas pinturas del Renacimiento y el Barroco–. El augusto monarca se recrea parcialmente ladeado y con su mirada dirigida hacia el espectador; viste de negro, con una pelliza negra y boina cuadrada. Su apariencia destila una gran sensación de distante majestad, basada en la grave apariencia física del retratado, el suntuoso y rico traje –aunque poco colorista–, y el símbolo discreto pero evidente del Toisón, refulgente en dorado sobre el oscuro tejido.

El tratamiento del espacio también resulta clave para generar tan imponente imagen: su formato –alto y estrecho– no aporta sensación de constreñimiento, al liberar todo el tercio superior de la superficie pictórica, abierto además a un amplio paisaje; la rica cortina en damasco amarillo y la recia columna refieren a la condición



Fig.4.126. Tiziano: *El emperador Carlos V, sentado*, 1548, óleo sobre lienzo; Alte Pinakothek, Múnich.

imperial del retratado, reforzando la sensación de autoridad incontestable. Para su realización el cadorino contó con el apoyo de su ayudante alemán Lambert Surtrits ya que la obra –aunque encargo imperial– estaba destinada a servir como regalo para los Fugger; es conocida la larga vinculación económica entre los Habsburgo y esta familia de banqueros, lazos que se estrecharon aún más durante estos años al quedarse Carlos V en su mansión de Augsburgo. Tiziano también residió en ella, por lo que sería en esta casa palaciega donde se produjeron los contactos entre artista y gobernante, al igual que las sesiones de posado⁴⁰⁹.

La importancia de *El emperador Carlos V, sentado* se refuerza aún más atendiendo a su relación con la conocida representación ecuestre. Así pues, y una vez derrotada la rebelión protestante, se quería incidir en la clemencia imperial y en la voluntad por buscar la paz y la justicia en plena negociación del *Interim* de Augsburgo. De esta forma, si en *Carlos*

V, a caballo, en Mühlberg el soberano aparecía como un invencible César triunfador en la guerra justa por la defensa de la fe, en el retrato sedente cristaliza visualmente la otra vertiente propia del príncipe renacentista: la del soberano estadista, justo y atento a sus súbditos. Más allá de los intereses concretos de la Corte imperial en el contexto de la *Guerra de Alemania*, esta representación doble del César Carlos debe verse en relación con la teoría política del momento y su recuperación de modelos políticos y jurídicos clásicos; podemos fijarnos en este sentido en las propuestas de Justiniano en su *Corpus Iuris Civilis*, en cuya primera edición impresa realizada en Ginebra por Dioniso Godofredo en 1583 podemos leer como

Es conveniente para todo emperador estar presto a afrontar estos dos tiempos, o sea la guerra y la paz. Esta es la razón: si de verdad el emperador está preparado para esos dos tiempos puede gobernar rectamente en ambos, el de la guerra y el de la paz. En particular, en tiempo de guerra,

409 Checa, *Carlos V, a caballo*, 64 y Tiziano y las cortes, 269; Mancini, «La elaboración», 226-227; Von Sonnenburg, «The Seated Portrait», 99-100.

*por medio de las armas y con el uso de las armas, y como consecuencia se convertirá en un conquistador y alcanzará la victoria. En el tiempo de paz, por el contrario, gobernará a través de las leyes y con el uso de las leyes: de este modo castigará a los delitos de los malhechores y se convertirá en un hombre muy devoto y santo gracias al castigo de las fechorías, en cuanto es obra muy devota y santa condenar los delitos y castigar a los malhechores*⁴¹⁰.

De esta pintura existe una copia modesta en Viena (Anónimo italiano: *Carlos V, sentado*, final del siglo XVI, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 105); sirvió, además, como base para un tercer retrato, en este caso una representación doble del Emperador junto a su esposa Isabel de Portugal. La obra original ha desaparecido, pero se conoce su apariencia gracias a la ya citada copia posterior debida a Rubens, propiedad de la Casa de Alba (Rubens: *Carlos V y la emperatriz Isabel*, 1628, óleo sobre lienzo; Palacio de Liria, Fundación Casa de Alba, Madrid, inv. P489). Para su realización el artista partió, en el caso del Emperador, del retrato sedente ideado para los Fugger; aparece de esta forma vestido de negro, con guantes, gorra y el único pero muy relevante detalle de color representado por el collar del Tosi6n. La efigie de Isabel de Portugal, igualmente con traje oscuro, se inspira seguramente en el retrato perdido que pint6 en 1545. Cabe recordar adem6s que, durante esta primera estancia en Augsburgo, Tiziano produjo un nuevo retrato p6stumo de la emperatriz; la princesa portuguesa se nos muestra sentada y con un lujoso traje de corte en tonalidades doradas y rojizas, complementado con un joyel de piedras preciosas. A diferencia del anterior este lienzo s6 que ha llegado hasta hoy, estando expuesto en el principal museo matritense (*Isabel de Portugal*, 1548, 6leo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P415). En el caso del retrato doble, la riqueza de los vestidos se complementa con el cortinaje rojo del fondo, abierto a un paisaje, que dota a la obra de gran suntuosidad regia. Ambas figuras destacan por su apariencia envarada y hier6tica, sin contacto entre ellos ni con el espectador. Para entender estas actitudes no debemos olvidar que la escena es un constructo imaginario –la emperatriz hab6a fallecido en 1539–, pero debemos atender igualmente a la opci6n formal elegida por la Corte y el pintor, seg6n la cual esta distante frialdad se deb6a entender como marca de noble grandeza⁴¹¹. Adem6s de esta versi6n conocemos documentalmente la existencia de otra posible versi6n, pues en el inventario del genov6s Juan Jacopo Doria, muerto en Valladolid en 1604, aparece «un lienço de dos retratos del emperador Carlos Quinto y la emperatriz su muger»⁴¹².

410 Mancini, «La elaboraci6n», 226-227.

411 Checa, *Tiziano y las cortes*, 275-276 y Checa, *Los inventarios de Carlos V*, 74-75.

412 Varela, «El rey fuera», 112.



Fig.4.127. Rubens: *Carlos V y la emperatriz Isabel*, 1628, óleo sobre lienzo; Palacio de Liria, Fundación Casa de Alba, Madrid, inv. P489.

Así pues, con estas pinturas Tiziano establecía los principales arquetipos para el retrato aulico, abarcando desde la imagen ecuestre al retrato familiar, pasando por la representación de cuerpo entero armado –a la que habría que sumar la civil ya experimentada en el *Carlos V con un perro* del Museo del Prado– o entronizado. Su valor resulta, pues, fundamental en la definición de la imagen del gobernante durante el Renacimiento y el Barroco.

4.7.3. LA GALERÍA DINÁSTICA DE LOS HABSBURGO

Tiziano también puso sus pinceles al servicio de María de Hungría. Bajo su mecenazgo emprendió la creación de una galería de retratos que, en función de los datos documentales conservados, alcanzaba como mínimo los diecinueves lienzos. Estas pinturas –junto a otros trabajos de Antonio Moro y Michel Coxcie– compondrían una recopilación de los principales miembros de la Casa de Austria, sus aliados y también sus enemigos. Muy probablemente, se dispusieron en un primer momento en el palacio bruselense de Coudenberg, para trasladarse a España al renunciar la reina viuda al gobierno de Flandes. En opinión de Hope el conjunto es interpretable como un ciclo completo de valor fundamentalmente dinástico⁴¹³, e incluso se ha

413 Hope, *Titian*, 113.

llegado a plantear la sugerente teoría de que actuarían como una especie de gran cortejo triunfal, complemento del retrato ecuestre del César Carlos⁴¹⁴. Sea como sea conocemos que posteriormente las pinturas pasaron a manos de Felipe II, quien las utilizaría como núcleo básico de la galería de retratos que impulsó en el palacio de El Pardo; el incendio que en 1604 destruiría esta residencia regia afectó en gran medida al conjunto, de forma que la mayor parte de los lienzos ha desaparecido. Según hemos dicho el principal responsable artístico fue Tiziano, con destacada participación de su *bottega* atendiendo a la calidad de algunas de las obras conservadas y a su amplitud numérica. En cuanto a la cronología, la realización de estos lienzos suele ubicarse en el marco de los viajes del cadorino a Augsburgo en 1548 y 1551; probablemente el número más amplio se pintaría durante la segunda estancia, cuando la convocatoria de la Dieta reunió de nuevo a los principales miembros del linaje en la ciudad⁴¹⁵.

Por lo que respecta a las piezas que componían este ciclo, ya hemos referido como la pintura *Carlos V, a caballo, en Mühlberg* probablemente fue comisión de María de Hungría, pues aparece en el inventario *post mortem* de sus bienes alzado en Cigales en 1558, al igual que una versión de la efigie del Emperador armado. Este inventario refiere igualmente a la presencia del retrato de Felipe II, descrito como «el retrato del rey don Felipe nuestro señor, armado el medio cuerpo, con clacas blancas y çapatos blancos, quytado el morrion e la vna manopla. Hecho por Tiçiano, en lienço»⁴¹⁶. Evidentemente, la efigie de la misma María de Hungría formaba parte de este conjunto; la apariencia de la obra, desaparecida, la conocemos gracias a una versión de taller en la que la hermana de Carlos V aparece de negro con toca de viuda, el mismo modelo que —como veremos— repetería Leoni en formato escultórico (Taller de Tiziano: *María de Hungría*, c.1551, óleo sobre lienzo; Musée des Arts Décoratifs, París, inv. PE243). Igualmente estaban presentes en esta galería retratística Cristina y Dorotea de Austria, hijas de la otra hermana de Carlos V, Isabel, casada con Cristián II de Dinamarca.

Por supuesto no podía faltar Fernando I, Rey de Romanos y hermano del Emperador. Esta pintura resulta muy interesante para nuestro estudio,



Fig. 4.128. Taller de Tiziano: *María de Hungría*, c.1551, óleo sobre lienzo; Musée des Arts Décoratifs, París, inv. PE243.

414 Schweikhart, «Tizian in Augsburg», 21-42.

415 Checa, *Carlos V, a caballo*, 14-15 y *Tiziano y las cortes*, 286-287.

416 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, vol. III, 2913.

ya que aparecía protegido por un arnés como *pendant* del retrato de Carlos V en armadura⁴¹⁷. La alianza entre ambos había resultado fundamental para aplastar la revuelta protestante, luchando codo con codo en Mühlberg por la unidad de la fe y el Imperio. Probablemente la pintura se ideó –tal y como sugiere Ferino-Pagden– como pareja de una versión del Carlos armado, pues los dos hermanos estarían dispuestos uno en dirección al otro y en una actitud muy similar: una mano sobre el yelmo –quitado para poder identificar al personaje– y la otra cogiendo la espada envainada. En la pintura Tiziano aplicó todos los principios del retrato de aparato habsbúrgico, con el rostro hierático y ensimismado, pero filtrando la representación por su técnica luminista; este proceder encuentra campo ideal en la refulgente armadura de marcadas hombreras que, quizá, –y siguiendo el modelo de Carlos V– podría ser la misma que usó en Mühlberg⁴¹⁸.

El lienzo se describe en el inventario de María de Hungría de 1558 como «el retrato del rey Hernando de romanos, que al presente es Enperador, armado e sin morrion, hecho por el dicho Tiziano sobre lienço»⁴¹⁹, y en la actualidad sólo lo conocemos a través de copias como la de las Descalzas Reales –quizá proveniente de la importante colección artística de Juana de Austria, fundadora de la institución religiosa– (Anónimo:



Fig.4.129. Anónimo: *Fernando I de Hungría y Bohemia*, siglo XVI, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P453.

Fernando I, Rey de Romanos, c.1548, óleo sobre lienzo; Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, Madrid, Inv. 612062); la del Museo del Prado (Anónimo: *Fernando I de Hungría y Bohemia*, siglo XVI, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P453), o la presente en la colección alemana de Hubertus Fürst Fugger que, en ocasiones, se ha planteado como original –aunque muy probablemente sea la versión de Cristoph Amberger para dicha familia de banqueros– (Taller de Tiziano o Cristoph Amberger (?): *Fernando I, Rey de Romanos*, 1548, óleo sobre lienzo; Colección de Hubertus Fürst Fugger, Babenhausen). Existe, al parecer, otra copia conservada en una colección privada veneciana, que conocemos por fotografías⁴²⁰.

417 Ferino-Pagden, «Il Ritratto di Giovanni Federico»,74.

418 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 307-309; Portús, *El linaje del Emperador*, 296-297; Seipel, *Kaiser Ferdinand I*, 442.

419 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, vol. III, 2913.

420 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 307-309.

La galería se enriqueció con otros retratos que recreaban la estirpe fernandina del linaje, representando a algunos de sus hijos tales como el futuro emperador Maximiliano II, a Fernando II del Tirol también con arnés —«el retrato del archiduque Ferdinando, hijo del rey don Fernando Emperador, armado e descubierta la caueça e rostro, hecho por Tiziano», según el referido inventario de María de Hungría⁴²¹—, o a la archiduquesa Ana⁴²².

Pero esta amplia selección de personalidades iba más allá de la familia de la Casa de Austria, sumando también a destacados servidores y aliados. Es el caso del Gran Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo, principal general de la monarquía cuya magistral dirección permitió imponerse en la *Guerra de Alemania*. De esta forma, en el inventario de la reina viuda redactado tras su muerte se cita «el retrato del duque de Alba, armado eçebto la cabeça, con vna banda por el honbro»⁴²³. Aunque aquí no haya referencia explícita a Tiziano, la descripción de la pintura parece sugerir la repetición del modelo visual ya planteado en las imágenes de Carlos V y Fernando I. El documento también refiere a la presencia en la colección de otros de los héroes de Mühlberg como Mauricio de Sajonia, identificable como «el retrato del duque Mavriçio, armnado, quytado el morrion, hecho por el dicho Tiziano sobre lienço»; o Manuel Filiberto de Saboya —comandante de la retaguardia imperial en dicha jornada—, cuya representación se describe como «el retrato de Feliberte Manuel, duque de Saboya, en lienço hecho por Tiziano»⁴²⁴.

Pero Tiziano no sólo iba a retratar al Emperador y sus victoriosos generales, también acometió la representación pictórica de los vencidos. Varias citas tardías debidas a Francisco Pacheco y Vicente Carducho refieren a la existencia de un retrato desaparecido del landgrave Felipe de Hesse que, según el artista florentino, fue regalado por el Marqués de Leganés a Felipe IV⁴²⁵. A diferencia de esta



Fig.4.130. Taller de Tiziano: *Juan Federico de Sajonia, en armadura*, 1548, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P533.

421 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, vol. III, 2913.

422 Checa, *Carlos V, a caballo*, 14-15 y *Tiziano y las cortes*, 286-287.

423 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, vol. III, p. 2914.

424 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, vol. III, p. 2913.

425 Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid: Turner, 1979), 435; Checa, *Carlos V, a caballo*, 15.

pintura, sí que han llegado hasta hoy dos retratos de Juan Federico de Sajonia. El primero de ellos se conserva en el Museo del Prado, y representa al Elector en el momento en que fue capturado tras el combate (Taller de Tiziano: *Juan Federico de Sajonia, en armadura*, 1548, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P533). Este lienzo aparece en el inventario *post mortem* de María de Hungría, perfectamente reconocible al ser descrito como «el retrato del duque de Sajonia cuando fue preso, armado y en el rostro una cuchillada»⁴²⁶. Varias décadas más tarde Cesare Vecellio, sobrino de Tiziano, describiría la pintura en su obra *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del Mondo* (Venecia, 1590) utilizando los siguientes términos:

*«Et non taceró d'haver similmente veduto un ritratto del Duca di Sassonia fatto da Tiziano con questa armatura adosso, come l'aveva, quando combattendo sconosciuto rimase ferito dal soldati di questo Imperatore: et fu fatto prigione: vedendosi anchora in quel ritratto così ferito con la mano sopra lo stocco»*⁴²⁷.

Existe consenso en que esta pintura fue concebida por Tiziano durante su primera estancia en Augsburgo en 1548; la participación directa del pintor es, en cambio, más discutida dada su modesta calidad, por lo que se ha planteado que podría ser un original muy maltratado, obra de taller o una copia del original perdido⁴²⁸. La obra se define por un marcado realismo, ya que la corpulenta masa del príncipe rebelde se recrea tal y como iba armado en el día de la batalla de Mühlberg según lo describió Ávila y Zúñiga, cuya narración explica que portaba «una gran cota de malla vestida, y encima un peto negro con unas correas que se ceñían por las espaldas, todo lleno de sangra de una cuchillada que traya en el lado izquierdo»⁴²⁹. La recreación visual de las armas coincide igualmente con las entradas presentes en la *Relación de Valladolid*, listado incompleto de la armería imperial que se redactó en 1557. Este documento cita los trofeos tomados a los luteranos, subrayando especialmente las armas y protecciones utilizadas por el Elector:

Vna camisa grande de malla que fue del duque de Jasa con que fue preso; no esta goarneçida.

Vn estoque quadrado deste duque con vna goarniçion que parece de plata.

Vn peto negro al martillo con que fue preso.

*Y un morrion cubierto de terçiopelo negro deste duque*⁴³⁰.

426 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, vol. III, p. 2913.

427 Ferino-Pagden, «Il Ritratto di Giovanni Federico», 76.

428 Ferino-Pagden, «Il Ritratto di Giovanni Federico», 76.

429 Ávila y Zúñiga, *Comentario*.

430 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, vol. I, p. 275.

En contraste con este agresivo armamento la apariencia de Juan Federico de Sajonia destila melancolía y resignación, mirando al espectador con el rostro cruzado por una cuchillada aún sangrante; el gesto de sus manos parece indicar que se dispone a envainar su espada, como reconociendo su evidente derrota⁴³¹.



Fig.4.131. Tiziano: *Juan Federico de Sajonia*, c. 1550-1551, óleo sobre tela; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 100.

Posteriormente Tiziano retrataría de nuevo al príncipe Wettin, ya en 1551 cuando aún era prisionero del Emperador (Tiziano: *Juan Federico de Sajonia*, c. 1550-1551, óleo sobre tela; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 100). Aquí porta un riguroso traje civil negro, enriquecido gracias a la superposición de una pelliza. No lleva ningún atributo de poder, incidiendo en su condición de cautivo, por lo que toda la dignidad de la figura deriva de su resignada y distanciada apariencia física y del rostro, en el que se reconoce la herida ahora ya cicatrizada. Ciertamente, las descripciones de sus años en cautividad inciden en su refinado comportamiento cortesano, al punto de recibir varias visitas del mismo Carlos V en la casa de los Welser, en Augsburgo. A nivel artístico fue protagonista de otras obras en aquellos años, como el doble retrato en el que juega a las damas con un guardia o cortesano (Jan Cornelisz Vermeyen (¿): *Juan Federico de Sajonia encarcelado y jugando a las damas*, 1549, óleo sobre tabla; Castillo de Friedenstein, Gotha, inv. SG 705); al parecer el arte ocupó un papel destacado en sus intentos por conseguir la liberación, ofreciendo a un ávido coleccionista como Granvela la pintura de Durero *El martirio de los diez mil* (1508, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 835) si mediaba a su favor ante Carlos V⁴³².

431 Checa, *Tiziano y la Monarquía Hispánica*, 273, y *Carolus*, 495-496; Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 360-362.
432 Ferino-Pagden, «Il Ritratto di Giovanni Federico», 77-79.



Fig.4.132. Jan Cornelisz Vermeyen (¿): *Juan Federico de Sajonia encarcelado y jugando a las damas*, 1549, óleo sobre tabla; Castillo de Friedenstein, Gotha, inv. SG 705.

La autoría tizianesca de la obra ha sido, no obstante, cuestionada, en gran medida por la técnica de tradición germánica que presenta –fondo claro, pincelada prieta y atenta–, por lo que se ha hablado de un posible origen o influencia clara de Lucas Cranach; de hecho, sabemos que este pintor alemán se trasladó en 1551 a Augsburgo para retratar a Tiziano por expreso deseo de su gran mecenas, el elector Juan Federico de Sajonia⁴³³. Al igual que el retrato armado esta pintura se cita en el inventario de María de Hungría como «otro retrato del dicho duque de Sajonya quando estaua preso, hechos ambos en lienço por Tiçiano»⁴³⁴. Al parecer formaría parte de la colección real hasta mediados del siglo XVII, cuando ya era posesión del Marqués de Leganés. Posteriormente pasó a las colecciones de los Habsburgo de Viena, quizá al ser adquirido por algún diplomático interesado en el arte como podía ser el archiduque Leopoldo Guillermo –gobernador de los Países Bajos entre 1647 y 1657–, o el embajador Bonaventura Harrach; o en ocasión del retorno del archiduque Carlos a Austria durante la Guerra de Sucesión, a principios del siglo XVIII⁴³⁵.

Así pues, y entre las distintas perspectivas desde las cuales nos podríamos acercar a esta serie de retratos, cabe destacar aquí la importancia que iba a alcanzar dentro de ella el retrato con armadura, planteado como el modelo preferente para representar a los principales líderes. Además, muchos de ellos –Carlos V, Fernando I, el Duque de Alba, Manuel Filiberto de Saboya, los príncipes sajones o Felipe de Hesse– tuvieron un papel destacado en la *Guerra de Alemania* y la batalla de

433 Checa, *Carolus*, 496.

434 Checa, *Los inventarios de Carlos V*, vol. III, p. 2913.

435 Checa, *Tiziano y la Monarquía Hispánica*, 273; Ferino-Pagden, «Il Ritratto di Giovanni Federico», 77-79.

Mühlberg, componiendo casi un grupo propio dentro de la serie; al fin y al cabo, la apabullante victoria imperial había conseguido –en apariencia– cortar de raíz la fractura política y espiritual en Alemania, convirtiéndose en hito clave sobre el que construir la hegemonía cesárea y la tan largamente deseada *Pax carolina*.

4.8. LOS LEONI AL SERVICIO DE LA CASA DE AUSTRIA

Junto a las ya citadas series de tapices y las pinturas de Tiziano, el tercer eslabón del complejo artístico destinado a evidenciar visualmente la incuestionable hegemonía de Carlos V tras Mühlberg lo formaron los retratos escultóricos de Leone Leoni. Lienzos, paños y estatuas compartían un lenguaje plástico de pretensión trascendente, basado en la unión entre la *virtus* heroica y un grave estocismo; desde esta óptica, la escultura –género clásico por excelencia– resultaba el formato idóneo para hacer revivir la condición imperial en toda su plenitud, a través de unas formas de representación *all'antica* capaces de aportar al efigiado plena dignidad y una fama imperecedera. Leone Leoni, tras trabajar para poderosos italianos como el papa Pablo III, accedió al entorno de los Austrias a principios de la década de 1540, gracias a figuras como Granvela –cuyos primeros contactos datan de 1537–, Andrea Doria y Ferrante Gonzaga. Sus años al servicio del Sumo Pontífice, a partir de 1537, fueron bastantes complejos, enfrentándose a Benvenuto Cellini y a otras personalidades de la Curia romana; uno de estos altercados le costaría la condena a galeras, siendo liberado gracias a la mediación de Andrea Doria. En 1542 Leoni se trasladaba a Milán para trabajar en la ceca imperial ante la llamada del Marqués del Vasto, a la sazón gobernador de la capital lombarda. Allí iba a fundir las primeras medallas en honor del César Carlos: en las dos primeras la efigie clásica del gobernante se acompaña respectivamente con la personificación de la *Pietas* (Leone Leoni: *Medalla de Carlos V*, c.1542, plata; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 1993/80/155-I) y, en la otra, por la del río Tíber (Leone Leoni: *Medalla de Carlos V*, c.1542, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. 980); en la tercera, por su parte, el retrato civil del monarca aparece complementada con su divisa hercúlea (Leone Leoni: *Medalla de Carlos V*, c.1542, bronce; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 1993/80/149)⁴³⁶.

El año de 1546 resultaría fundamental en la carrera de Leoni, al consagrarse definitivamente al servicio de los Habsburgo. Los primeros contactos directos entre el artista oriundo de Arezzo y el Emperador fraguaron en el encargo de una medalla donde el rostro de Carlos V contaría en el reverso con el de su mujer, ya fallecida (Leone Leoni: *Medalla de Carlos V e Isabel de Portugal*, 1546, plata dorada; Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 1993/80-156 bis). Además, el nuevo gobernador de Milán, Ferrante Gonzaga, le ofreció una amplia residencia-taller –la conocida como

436 Urrea, *Los Leoni*, 175-176.

Casa degli Omenini— donde empezaría a trabajar en 1547 en un importante encargo nunca terminado: una escultura ecuestre del augusto monarca⁴³⁷. El artista iba a volcar todo su esfuerzo e interés en la realización de esta obra, llegando a instalar una réplica del retrato a caballo de Marco Aurelio en su casa, al tiempo que buscaba los bocetos y modelos ideados por Leonardo para el proyecto frustrado de Francisco I Sforza. Al parecer la idea de Leoni debería mostrar al César Carlos montado sobre un pedestal de orden dórico, con cuatro bajorrelieves acerca de sus victorias. Mientras el escultor trabajaba en esta obra Tiziano —con quien Leoni tuvo buena relación— estaba pintando *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*: de haberse terminado la escultura ambas podrían haber actuado como *pendant*, evidencia del éxito del retrato ecuestre como modelo por excelencia en la representación del poderoso.

En 1548 Leoni participó, además, en los trabajos para la entrada del príncipe Felipe en Milán, acompañándole hacia el norte en el marco del *Felicísimo Viaje*. Ya en Bruselas, el contacto directo con el emperador Carlos V y su Corte cristalizaría en un importante número de proyectos comisionados en 1549; en este sentido destacan varias medallas —como la ya estudiada, representando la lucha entre Júpiter y los titanes— y, sobre todo, un importante grupo de retratos escultóricos. Como vamos a ver esta amplia serie representaba la consagración plena de la imagen imperial desde una óptica anticuaria y solemne: si para Carlos V Tiziano fue su Apeles, Leoni iba a ser su Lisipo.

4.8.1. CARLOS V Y EL FUROR

Entre los distintos encargos que Leoni recibió brillan especialmente aquellos comisionados por el mismo Carlos V. Consistían en un ambicioso grupo de retratos familiares —« ocho piezas quatro de bronce, y quatro de marmol » según se desprende de una carta escrita por el soberano en 1554 a Ferrante Gonzaga—, en forma de esculturas de bulto redondo, relieves y bustos. Según Fernando Checa, se trata de un proyecto cuya significación artística, simbólica y política sólo es comparable a la del retrato ecuestre de Tiziano; para el artista, además, representaba un decisivo reto personal: eran las primeras estatuas monumentales que hacía y —según sus propias palabras— una oportunidad de mostrarse en «*un altro animo che da medaglista*», como era considerado hasta el momento⁴³⁸.

437 Arciniega, «Las esculturas», 89.

438 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 385; Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 384.



Fig.4.133. Leone Leoni: *Carlos V y el Furor*, 1551-1555, retocada hasta 1564, bronce fundido; Museo del Prado, inv. E-273.

Entre estas obras la de mayor complejidad formal e iconográfica iba a ser *Carlos V y el Furor*, grupo integrado por dos figuras distintas más otras piezas sueltas cuya concreción final resultó en una compleja *macchina*, parafraseando

al mismo Leoni (1551-1555, retocada hasta 1564, bronce fundido; Museo del Prado, inv. E-273). La estatua central es una representación idealizada y clasicista de Carlos V desnudo; con la mano derecha sujeta una lanza y, con la izquierda, una espada cuya empuñadura tiene forma de cabeza de águila. Este retrato puede complementarse, como aportación novedosa del artista, con una armadura integrada por un peto —decorado mediante un medallón de Marte en relieve, el collar del Toisón de oro y un tritón bajo el ristre— y espaldar. La coraza cuenta también con hombreras en forma de cabeza de león, en un guiño de claro gusto anticuario; y una banda de general que, cruzada, se anuda a la derecha. Gruegüescos y sandalias en las extremidades inferiores acaban de dar el toque clasicista al efigiado.

Por su parte, el Furor aparece personificado como un hombre desnudo y caído a los pies del César Carlos; sostiene en la extremidad derecha una tea encendida, en una actitud que integra tanto el odio y cólera como el abatimiento. Finalmente, todo el grupo reposa sobre una base circular cubierta por un montón de armas: morrión, coraza, espada, escudo, trompeta, maza, carcaj e incluso un haz de varas alrededor de un hacha —símbolo de los *lictors* romanos—. En dicho soporte, además, se pueden leer dos inscripciones, una de autoría —1564/ LEO. P. POMP. F. ARET. F.— y otra muy interesante, destinada a clarificar el tema representado —CAESARIS VIR/ TUTE DOMITUS FUROR—.

Como hemos dicho la gestación de esta obra representó para Leoni una elevada apuesta, que acabaría eternizándose y mutando en varias ocasiones. Tras recibir el encargo en 1549, el bronceista escribió una carta —sobre la que volveremos— a Granvela con fecha de 20 de diciembre de 1550. En ella expone que ya tiene finalizado el modelo; de sus palabras se desprende, además, un cambio conceptual respecto a la idea primera: en vez de incluirse a los pies de Carlos V una provincia vencida siguiendo los convencionales modelos de tradición romana —en este caso evidentemente habría sido Germania, por la cercanía cronológica con el conflicto luterano—, finalmente se iba a apostar por una representación del Furor.

Ya en 1551 Leoni escribe una nueva misiva al Obispo de Arrás, pidiendo su intercesión ante Carlos V para poder introducir la armadura desmontable, que el creador considera como «*il mio nuovo capriccio*». Esta novedad puede ser entendida como una concesión propia del bizarro gusto manierista pero, evidentemente, va más allá de un simple juego formal, al otorgar al conjunto de prestigiosas connotaciones anticuarias. Al sumar este nuevo componente, se unían en el grupo escultórico dos formulas representativas de gran valor clásico: el retrato armado helenístico y romano —vinculable además con valores de raíz medieval como el de la caballería o el *Miles Christi*—; con el desnudo heroico, reservado a dioses y emperadores⁴³⁹.

439 Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 384; Urrea, *Los Leoni*, 102.

Finalmente el 18 de julio de 1551 se fundía la primera de las estatuas, la del desnudo César Carlos, tal y como un eufórico Leoni relataba en sendas cartas a Granvela y a Ferrante Gonzaga –intermediario entre el aretino y el Emperador–. La segunda de las figuras, el Furor, vió la luz en 1553 según se informaba el 10 de noviembre a Ferrante Gonzaga; éste trasladaba la buena nueva a Carlos V ya en diciembre, describiendo las bondades del conjunto: «una de V.M. la cual es por la actitud, y por el artificio grande y tenida por cosa singular. Al pie de ésta sale la otra estatua hecha para el Furor la cual es más grande que el natural en una actitud muy contorsionada y horrible, llena de gran vivacidad». La respuesta del comitente –fecha el 26 de enero de 1554– no es tan halagüeña, pues no dudó en mostrar su desencanto con la tardanza en las entregas, insistiendo en que el escultor «no alce las manos dellas» y en suspenderle los pagos acordados como medida de presión⁴⁴⁰.

La finalización del conjunto, no obstante, aún iba a retrasarse; no sería hasta el 14 de agosto de 1555 cuando, en una carta a Granvela, Leoni informaba de que el grupo escultórico estaba prácticamente terminado. Ya en 1556 las distintas piezas eran enviadas del taller milanés hacia Flandes; allí fueron presentadas a Carlos V para, en principio, ser embarcadas con rumbo a España. Pero el proceso de entrega se retardaría de nuevo, ya que Pompeo Leoni –hijo de Leone– había sido condenado por la Inquisición, siendo recluido en un monasterio. El 9 de julio de 1558 un hastiado Carlos V cogía la pluma desde su retiro en Yuste para reclamar el traslado de las esculturas, que aún no habían llegado a su destino. La realidad es que el Emperador no las volvería a ver, pues murió dos meses después de escribir esta misiva. Una vez llegadas a Castilla, finalmente se custodiaron en el taller que Pompeo Leoni había establecido en Madrid; de esta forma, y según reza la inscripción presente en la base del grupo escultórico, éste no se vería finalizado de forma definitiva hasta 1564⁴⁴¹.

A partir de este momento *Carlos V y el Furor* nunca tuvo un destino claro; así, desde las bóvedas del Alcázar madrileño el bronce fue trasladado a Aranjuez por orden de Felipe III en 1620.



Fig.4.134. Leone Leoni: *Carlos V y el Furor*, 1551-1555, retocada hasta 1564, bronce fundido; Museo del Prado, inv. E-273.

440 Urrea, *Los Leoni*, 102.

441 Urrea, *Los Leoni*, 102-104.

Allí, en el «Jardín de la Isla», pudieron verlo Cassiano del Pozzo y Carducho, quien describe el conjunto como «el retrato del invicto Carlos V y a sus pies la heregia», dotándolo de una lectura de cariz religiosa. En 1634 se trasladaba al Buen Retiro y, tras pasar por muchos avatares –estuvo en el palacio de Buenavista de Godoy, también como remate de una fuente en la plaza de Santa Ana entre 1812 y 1825– finalmente este imponente monumento escultórico entraba en el Prado en 1830, donde aún se encuentra⁴⁴².

El proceso de realización de la obra generó gran expectación, llamando la atención de numerosas personalidades y artistas; es el caso del agente político Marco Antonio Patanella, quien en marzo de 1554 describía la obra al obispo de Arrás como una «*statua certamente maravegliosa e bella, non he visto altro*». Unos años antes, en enero de 1551, Primaticcio también había escrito a Granvela citando una visita al taller de Leoni, donde «*vidi molte sue cose fatte eccellentemente, tutte ad onore della Cesarea Maestá*». Por su parte, Vasari describe la escultura en su edición de las *Vidas* de 1568, incidiendo en el sugerente artificio que la dualidad entre el cuerpo desnudo y armado representaba:

«*E aquella poi con due gosci sottilissimi vesti d'una molto gentile armatura, che gli se lieva e veste fácilmente, e con tanta grazia, che vi la vede vestita non s'accorge e non puo quasi credere chiella sia ignuda; e quando e nuda, crederebbe ageralmente ch'ella potesse cosi bene armarsi gia mai*»⁴⁴³.

El exitoso modelo, pues, sería continuado por los mismos Leoni en otras esculturas, como *Ferrante Gonzaga venciendo a la Envidia* (1557-1564, bronce fundido; Piazza di Roma, Guastalla); o en el grupo de *La Fe y la Herejía* que Pompeo incluyó en el monumento funerario del inquisidor Valdés para la parroquia asturiana de Salas (1576, alabastro). E igualmente inspiró a otros escultores vinculados al entorno habsbúrgico, como puede ser Jacq Jonghelink, quien sin duda partió de *Carlos V y el Furor* para la odiada estatua del *Duque de Alba venciendo a la Mentira* que se alzó en Amberes en 1571 –para ser destruida en medio del clamor popular ya en 1577–⁴⁴⁴.

Por lo que respecta a la concepción del grupo bronceo, Leoni Leoni pudo inspirarse en varios ejemplos de esculturas monumentales que –partiendo de la recuperación de modelos clásicos– se venían haciendo desde el *Quattrocento*. Así, el interés por conjuntos en los que una figura domina o somete a otra a sus pies podía rastrearse en los trabajos de Donatello –*Judith y Holofernes* (1453–1457, bronce; Palazzo Vecchio, Florencia)–, Miguel Ángel –*El genio de la Victoria* (1532–1534, mármol; Palazzo Vecchio, Florencia)–, Bandinelli –*Hércules y Caco* (1525-1534,

442 Urrea, *Los Leoni*, 104.

443 Urrea, *Los Leoni*, 104 y 108.

444 Urrea, *Los Leoni*, 108.

mármol; Piazza della Signoria, Florencia)– o Cellini –*Perseo* (1545-1554, bronce; Piazza della Signoria, Florencia)–. Igualmente, desde la década de 1520 se puso de nuevo en valor la tradición helenística y romana de representar heroizados a grandes figuras contemporáneas mediante la escultura. Del primer ejemplo ya hemos hablado, y se relaciona con una personalidad muy vinculada con los Habsburgo: Andrea Doria. En 1529 se había encomendado a Baccio Bandinelli una estatua en bronce del almirante; aunque nunca fue fundida, un dibujo conservado en el londinense British Museum nos permite conocer la idea primigénea, según la cual Doria llevaba –de forma muy similar a *Carlos V y el Furor*– un tridente en una mano y, envainada, una espada con cabeza de rapaz. Este proyecto se sustituyó finalmente por una escultura en mármol que hoy, parcialmente devastada, preside la plaza de la catedral de Carrara. Montorsoli sí que llegaría a esculpir entre 1539 y 1540 un retrato en bulto redondo del marino genovés, conservada sólo en parte. También podríamos referir aquí a la propuesta de Cellini –igualmente fracasada– para erigir en Fontainebleau una estatua de Francisco I transmutado en un gigantesco Marte con lanza y espada, cuyo modelo pudo estudiar Leoni durante su visita a París en agosto de 1549. Estos ejemplos que pudieron inspirar al broncista de Arezzo no se limitan, no obstante, al medio italiano; durante su viaje hacia Flandes visitó el Tirol, de forma que probablemente estudió la tumba de Maximiliano I en Innsbruck, con retratos idealizados de grandes figuras contemporáneas, históricas o literarias representadas con sumo detalle y riqueza decorativa⁴⁴⁵. Indiscutiblemente, la cultura anticuaria del momento también era conocida por el artista toscano quien, para concebir el grupo escultórico, pudo apoyarse en el valor de otros ejemplos clásicos como el *Alejandro con la lanza* de Lisipo, que mencionó Plutarco en su *De Iside et Osiride*; o el *Alejandro triunfante con la Guerra encadenada* de Apeles, citado por Plinio⁴⁴⁶.

La suma de todas estas influencias cristalizó, en el caso de *Carlos V y el Furor*, en la creación de uno de los ejemplos culminantes de la escultura oficial manierista; de esta forma, en ella la solemnidad monumental se combinaba con un exquisito gusto por los detalles y un acabado refinado, muy cercano al de la orfebrería. Si volvemos al intercambio epistolar ya visto aquí entre el artífice y destacadas figuras de la época encontramos muchos términos que aluden, precisamente, al gusto caprichoso propio del momento. Así, Gonzaga utiliza términos como «*artificio grande*» y «*cosa singolare*»; el mismo Leoni se refiere a ella como «*quella mia macchina*» o «*capriccio*». Conceptualmente, el artista aretino revela en sus escritos la voluntad por romper con la visión monofocal renacentista de raíz albertiana, apostando por la multiplicidad de vistas: «*L'artificio è stato, ch'io ho accomodato le due figure in poca base, et l'una non toglie il vedere l'altra; et da tutte le quatro vedute che debbe haver la statua non occupa niente; ma la men bella è la migliore*»⁴⁴⁷.

445 Urrea, *Los Leoni*, 106.

446 Checa, *Carolus*, 262.

447 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 386.



Fig.4.135. Leone Leoni: *Carlos V y el Furor*, 1551-1555, retocada hasta 1564, bronce fundido; Museo del Prado, inv. E-273 (detalle).

Pero entender *Carlos V y el Furor* como un mero juego formal manierista sería limitarse a un análisis excesivamente reduccionista. Desde el punto de vista simbólico el tema de la obra no deja lugar a dudas, tal y como reza la inscripción presente en el basamento. Para su ideación se partió de conceptos literarios de profunda carga política, derivados de los textos de Ovidio; en los primeros versos de su *Eneida* se lee una profecía acerca de la fundación de Roma y del papel de la estirpe de Julio César, orginaria de Troya y que –algún día– iba a entrar en el Olimpo tras alcanzar incontables victorias en Oriente. Una vez en la morada de los dioses, la Fe, Vesta y Quirino dictarían leyes justas, posibilitando que se cerraran las puertas del templo de Jano –abiertas durante las etapas de guerra– para que allí quedara el Furor aprisionado:

*Saldrá de aquella sangre generosa
 Un claro César de nación troyano;
 Pondrá linde a su fama gloriosa
 El Cielo y a su imperio el Océano:
 Digo de Julio, el cual el nombre ilustre
 Del gran Julio dará más claro lustre.
 Verás subir a aqueste un tiempo al Cielo
 Cargado de despojos orientales;
 Ofrecéranle con piadoso celo
 Sus votos y oraciones los mortales;
 Pacificarse ha todo el ancho suelo
 Y de Belona cesarán los males;
 Gobernarán lo humano y lo divino
 Vesta, la blanca Fe, Remo y Quirino.
 Con cerrojos fortísimos cerradas
 Serán las puertas del antiguo Jano;
 Sobre armas de escabroso orín cargadas,
 Dentro se sentará el Furor insano:
 Con cien nudos de acero aherrojadas
 Atrás tendrá la una y la otra mano;
 Por sus labios, con rojo humor teñidos,
 Saldrán contino horrísonos bramidos⁴⁴⁸.*

Este texto latino se enmarca dentro de la hábil política propagandística auspiciada por Augusto tras llegar al poder, justificando su régimen autoritario mediante el mito de la restauración de la grandeza original de Roma⁴⁴⁹. Leoni pudo basarse perfectamente en este tema y la potencialidad política que tenía, pues ya había sido usado anteriormente en otras obras artísticas como una medalla que Cellini acuñó en 1534 para el papa Clemente VII. De hecho, en su autobiografía este mismo orfebre narra como

Yo me fui a mi casa y me puse a terminar la medalla, que ya había comenzado, con la cabeza del papa Clemente; la cual hacía un reverso en que figuraba una Paz, representada por una jovencita vestida de paños sutilísimos, ceñida, y una pequeña tea en la mano, con la que pegaba

448 Virgilio, *La Eneida* (Barcelona: Planeta, 1989).

449 Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes* (Madrid: Alianza Editorial, 2005).

*fuego a un montón de armas atadas juntas a manera de trofeo; y había también la pared de un templo en el cual estaba figurado el Furor, atado con muchas cadenas, y en torno había un lema que decía Claudentur belli portae*⁴⁵⁰.

Es probable que Leoni tuviera noticia de trabajos literarios como *Le imagini con tutti i riuersi trouati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi: libro primo*, publicada en Venecia por los humanistas Enea Vico y Antonio Zantani en 1548 –precisamente un año antes del encargo de la escultura–. Así, en una de las medallas reproducidas aparece Galba de pie, desnudo con lanza y la inscripción *VIRTUS*; y otra representa armado al César Domiciano sobre un vencido a sus pies⁴⁵¹. El tema iconográfico del Furor y el templo de Jano se había convertido, de hecho, en un tópico culto de la época; así, Juan Pérez de Moya explicaba en su *Filosofía secreta* de 1598 que

Era asimismo tenido Iano por dios de la guerra y de la paz; y estas dos cosas tenían estar de su mano, y a este fin edificó Numa Pompilio en Roma un templo a Iano. Y cuando se determinaba en el senado tener guerra, un consul abría las puertas deste templo, y estaban abiertas mientras duraba la guerra, y esto era por el buen agüero a los que hacían la vuelta. Y cuando estaban cerradas era señal de paz, denotando por ello que la guerra estaba encerrada y presa en aquel templo.

A nivel visual e iconográfico, Vincenzo Cartari describe el Furor en su *Le imagini degli Dei degli Antichi* de 1556, e incide en el relato virgiliano según el cual estaba prisionero en el santuario del dios bifronte. Estampas presentes en ediciones como la de 1626 representan al Furor, de hecho, de forma muy similar a la composición de Leoni⁴⁵². Además, este tema se venía vinculando con la figura de Carlos V desde las máquinas efímeras alzadas en 1530 durante su coronación imperial en Bolonia; y de nuevo aparecería el templo de Jano en las entradas triunfales del príncipe Felipe celebradas en ocasión de su *Felicísimo Viaje* en Génova y Mantua, o en el *Arco de los españoles* de Amberes⁴⁵³.

450 Benvenuto Cellini, *Vita di Benvenuto Cellini*, en *Vite di Uomini Illustri scritte da loro medesmi*, vol. II (Milán: Nicolò Bettoni, 1821), 201.

451 Juan Antonio Moreno y Juan Manuel Moreno, «De la medalla a la escultura: una aportación sobre las fuentes conceptuales e iconográficas de *Carlos V y el Furor*», *Archivo Español de Arte*, vol. XCII, n.367, (2019): 337.

452 José Manuel López, «Un ejemplo de arte efímero gallego: *El templo de Jano cerrado* de Miguel Ferro Cavaeiro», *Cuadernos de estudios gallegos*, t. XXIX (1991).

453 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 385.



Fig.4.136. Leone Leoni: Carlos V y el Furor, 1551-1555, retocada hasta 1564, bronce fundido; Museo del Prado, inv. E-273 (detalle).

En esta escultura se buscó, pues, establecer un evidente paralelismo entre Augusto y Carlos V, César que vendría a instaurar una nueva era de paz y prosperidad tras la derrota de los protestantes: la *Pax Carolina*. De esta forma, debemos entender la estatua de Leoni como una exaltación de la magnanimidad y bondad imperial, origen de un nuevo orden y de la tan ansiada de paz. Más que la victoria sobre un enemigo concreto, en ella se pretendió cristalizar visualmente un concepto: el aplacamiento de la guerra y las rivalidades que desagarraban a la Cristiandad gracias al liderazgo del soberano Habsburgo⁴⁵⁴. El objetivo de este grupo escultórico, por tanto, no era personificar el incontestable poder de un triunfador bélico, sino a un emperador estoico, autocontenido, virtuoso y vencedor de sí mismo –idea paralela a la mostrada en el cuadro de Tiziano, tal y como hemos analizado–. No debe extrañarnos, pues, el recurso al desnudo como hito visual de la *Virtus* heroica, igual que el inexpresivo rostro del César Carlos cuya *Facies melancolica* evidenciaría la estoica contención. Lo ajustado de esta interpretación queda meridianamente claro atendiendo a los planteamientos que el mismo Leoni dejó escritos; ya hemos visto como, en su carta de 1550 a Granvela, planteaba su rechazo a colocar una referencia clara a la fuerza militar, como podía ser la figuración de una provincia vencida, debido a «*la modestia grande di Sua Maestà*». La alabanza debía hacerse, pues, «*senza niuna adulatione, et volendo aludere ala modestia, a i costume, a la religione, ala pietà*» imperial. Siguiendo estos planteamientos era necesario marcar un claro contraste entre las dos piezas que compondrían el grupo, aplicando el principio retórico de la antítesis o yuxtaposición entre la figura grave y serena de Carlos V y la del Furor, contorsionada y de intenso *pathos* dramático: «*La quale statua, secondo che quela del Imperadore si dimostra benigna e grande, et in aspetto magnanimo, quela furibonda et ranichiata, con una facia orida, fremendo e minaciando, che casi mete paura a chi la mira*»⁴⁵⁵.

454 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 386, y *Carlos V, a caballo*, 286-287; Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 384.

455 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 387.

La idea de mostrar, a través de este grupo escultórico, el compromiso pacifista y la capacidad contemporizadora del Emperador se entendió desde muy pronto. Y es que, en su momento, la abdicación voluntaria de Carlos V y su retiro a Yuste fue visto como un hecho sin precedentes, efecto que sabrían aprovechar los panegiristas de los Habsburgo: llevando al máximo los principios estoicos, el augusto monarca no sólo había luchado permanentemente buscando la unidad de la Cristiandad, sino que incluso había sido capaz de vencer a sus anhelos personales, abandonando el trono. En este sentido deben entenderse lecturas de *Carlos V y el Furor* como la planteada por Diego de Villalta en su *Tratado de las estatuas antiguas* (1591), quien señala al describir la escultura que

*Pues quien assí como el Emperador domó el Furor y brabeza del Gran Turco [...] tiene rendida y puesta a sus pies la statua del Furor. Y sobre todo la mayor victoria y grandeza que se puede contar deste príncipe prudentísimo es, que supo vencerse a si mismo, reprimiendo y moderando su propio furor en lo postrero y último de su vida*⁴⁵⁶.

Resultaba difícil, pues, hacer mayor halago del César Carlos.

4.8.2. LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA DEL LINAJE

Según hemos visto, la escultura *Carlos V y el Furor* se enmarcaba dentro de un encargo mayor que el mismo Emperador formalizó a Leoni, integrado además por otros retratos. Entre ellos ocupó un papel preferente el *Busto de Carlos V* fundido en metal (c.1553, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. E-271). La obra aparece en la carta que Gonzaga remitía al soberano el 28 de diciembre de 1553, donde se citan «dos medias estatuas de V.M»; e igualmente se enumera en el listado que Leoni enviaba a Granvela el 14 de agosto de 1555, informándole del envío de las esculturas hacia Bruselas —concretamente «los bustos de mármol y de metal de Su Majestad Cesárea»⁴⁵⁷. El líder de la Casa de Austria aparece vuelto hacia la izquierda, buscando así romper la frontalidad; su rostro se recrea con un marcado realismo, filtrado no obstante por la idealización de los retratos ticianescos en que se inspiró Leoni. Distante y hierático, imbuido de estoicismo, Carlos V parece ser un nuevo Marco Aurelio cristiano. Porta una armadura sobre la que descansan el collar del Toisón de Oro y la banda de general; dicha defensa metálica deriva—al igual que en el caso de Tiziano— de la que, forjada por Desiderius Helmschmid, había portado Carlos V en Mühlberg. No obstante Leoni introdujo bastantes cambios en su apariencia final, enriqueciéndola en lo decorativo al tiempo que sumaba elementos iconográficos de valor marcial y cristiano. De esta forma, ensanchó sus bandas verticales para poder aplicar una rica ornamentación vegetal y de mascarones en bajorrelieve, ausentes en el peto original. También modificó el medallón sobre el pecho que, en el diseño de Helmschmid,

456 Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 387.

457 Urrea, *Los Leoni*, 110-112.

incorporaba a la Virgen, siendo sustituido aquí por un Cristo con la cruz –similar al que su amigo Miguel Ángel había tallado en 1520 para la iglesia romana de Santa Maria sopra Minerva–. En las hombreras sumó, además, medallones con Victorias portando palmas.

El uso del bronce, el formato de busto y la representación *toracata* son, evidentemente, guiños a la Antigüedad y, especialmente, a la tradición imperial romana. Estos valores se evidencian igualmente en su soporte *all'antica*, derivado con gran probabilidad del que apoya a un busto del César romano Comodo, hoy en los Museos Capitolinos. Leoni, tras abandonar Bruselas en dirección a Milán, visitaría París; allí pudo adquirir una serie de moldes de estatuas clásicas que Primaticcio había



Fig.4.137. Leone y Pompeo Leoni: *Carlos V*, c.1553, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. E-271



Fig.4.138. Leone y Pompeo Leoni: *Busto de Carlos V*, c.1553, mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E-264.

sacado para decorar con copias los jardines de Fontainebleau. Probablemente entre ellos estaría un molde del referido busto del último de los Antoninos, capaz de servir al bronceista aretino como inspiración. El basamento, de esta forma, cuenta con figuras de elevado simbolismo clasicista y cesáreo, concretamente el águila –emblema imperial romano, de Júpiter y de los Habsburgo– flanqueada por dos figuras desnudas y con casco que parecen sostener el resto del conjunto; es muy probable que representen a Marte y Bellona, como clara referencia a la gloria militar del efigiado⁴⁵⁸.

Esta representación de medio cuerpo tuvo una réplica en piedra noble, debida igualmente al obrador de los Leoni y que también se recoge en la misiva de Gonzaga como «Una otra media estatua

458 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 388; y *Carolus*, 264; Rosario Coppel, *Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII* (Madrid: Museo del Prado, 1998), 75-77; Soler, *El arte del poder*, 148; Urrea, *Los Leoni*, 110-112.

pero de mármol de Carrara de V. M.» (*Busto de Carlos V*, c.1553, mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E-264)⁴⁵⁹. El trabajo es bastante más somero, menos minucioso, que en su equivalente metálico. Dada su actividad artística anterior es evidente que Leoni tenía mayor habilidad en el uso del bronce que en el del mármol, por lo que estos encargos pétreos se retrasaron aún más. Muy probablemente llegaron a España en una fase de acabado inicial, pues apenas fueron esbozados para ser trabajados en su mayor parte por marmolistas de Carrara. De hecho, en el momento de ser enviadas a Flandes ni siquiera estaban en el taller milanés del artista, sino en Génova. En esta talla el rostro del soberano Habsburgo aparece aún más fría y distante y, en general, presenta leves modificaciones respecto a la obra anterior: el medallón del peto es sustituido por una cartela oval ocupada por imagen de la Virgen; por lo que respecta al basamento, aquí adquiere forma cúbica y se adorna con un mascarón de fauno, al tiempo que lo sostienen dos figurillas antropomórficas rematadas con colas de monstruo acuático.



Fig.4.139. Leone y Pompeo Leoni: *Carlos V*; c.1553-1554, mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E-267.

Resulta mucho más monumental otra escultura en piedra del Emperador, en este caso de bulto redondo y cuerpo completo (*Carlos V*; c.1553-1554, mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E-267). Al igual que las anteriores, también es citada en 1553 por Gonzaga como «una estatua de mármol, que ya va apareciendo en el bloque, en muy bella actitud y reproduciendo con mucho parecido el rostro de Su Majestad.» De tamaño mayor que el natural, el César Carlos aparece de pie, cubierto con media armadura que se completa con el collar del Toisón de Oro. A nivel iconográfico, coincide en lo fundamental con las ideas de tradición romanista que subyacen debajo de todo este conjunto de esculturas, tan común en la representación de los poderosos —especialmente en Italia— a mediados del siglo XVI. A diferencia de una obra más contemporizadora ideológicamente como *Carlos V y el Furor*, aquí se buscó evidenciar claramente al soberano Habsburgo como un César invencible en el campo de batalla. Así,

459 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 392; Coppel, *Catálogo de la escultura*, 78-79; Urrea, *Los Leoni*, 110.

y como máximo jefe de los ejércitos, se cubre con manto borlado y una banda cruza sobre su peto; además, su pierna derecha recae sobre un bizarro casco similar a los forjados por los Negroli, en referencia a sus triunfos sobre los enemigos vencidos. Detrás de dicha extremidad aparece, además, la consabida águila imperial como emblema césareo. Para complementar esta apariencia autoritaria y heroica Carlos V porta en la mano derecha una espada –hoy rota–, remarcando así su compromiso para combatir a aquellos enemigos y herejes que pudieran amenazar la paz de sus súbditos y la Cristiandad toda⁴⁶⁰.



Fig.4.140. *Relieve de Carlos V*, c.1550-1555, relieve en mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E-291.

La cuarta obra dedicada al César habsbúrgico tuvo forma de relieve, tipología de evidente lectura clasicista (*Relieve de Carlos V*, c.1550-1555, relieve en mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E-291). De formato cuadrangular, el centro de la composición se destina al busto perfectamente perfilado del Emperador, dispuesto mirando a la derecha. Al igual que en el resto del conjunto su imagen se declina *all'antica*, cubriéndose con una coraza enriquecida en su hombrera con un medallón –que cobija la imagen de Cristo–. Sobre la superficie del peto se dispone el pinjante del Toisón y la banda cruzada de general. La efigie cesárea aparece, además, enmarcada por elementos de claro gusto anticuario y tratamiento formal exquisito, según los preceptos renacentistas y del Manierismo. Así, dos hermas soportan el entablamento superior que remata el conjunto; se figuran como un sileno y una ninfa medio desnuda, terminando

460 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 389; Coppel, *Catálogo de la escultura*, 73-74; Morales, *La fiesta en la Europa*, 295; Urrea, *Los Leoni*, 114-116.

ambas en forma de estípite. La parte superior cuenta con una cornisa decorada con un mascarón grotesco, dotado de cuernos de carnero; de su boca emergen suspendidas guirnaldas con festones de frutos, flores y pájaros. Sobre ella se dispone un frontón segmental avolutado, con un águila de desplegadas alas en el vértice e hipocampos en los fragmentos del tímpano. Como complemento de esta rica decoración, en los ángulos superiores podemos advertir la presencia de esfinges. Esta talla –junto a una similar dedicada a la imagen de Isabel de Portugal– es citada igualmente en la carta que el gobernador de Milán envió a Carlos V en agosto de 1555, describiendo a ambas como «dos grandes y bellos cuadros de mármol casi terminados». Para su ideación Leoni se inspiró en algunas de sus obras anteriores, como las medallas dedicadas al Emperador y su esposa fundidas a mediados de la década de 1540, enriqueciendo el contorno con una fina decoración *alla romana*; gracias a ella se otorgaba a las piezas un fuerte componente antiquizante, tan presente en todo este grupo de obras y que aquí alcanza su máximo nivel⁴⁶¹.

Este conjunto de retratos escultóricos no se limitó, no obstante, a representar al augusto monarca; Carlos V quiso sumarle otras piezas de formato y espíritu similares, pero dedicadas a la difunta Emperatriz. Isabel de Portugal había muerto en 1539 y de ella sólo quedaban escasas representaciones de regular calidad, como pinturas del taller de Vermeyen o pequeños camafeos. A mediados de la década de 1540 el Emperador quiso compensar de alguna forma esta carencia, encargando a los mejores artistas disponibles la fijación de la imagen postrera de su amada esposa: el resultado serían los dos lienzos pintados por Tiziano en 1544-1545 –hoy desaparecido, aunque conocido por grabados– y 1548. Los encargos a Leoni respondían, pues, a esta voluntad personal de Carlos V, en un momento de fuerte interés por fijar la imagen visual del linaje.

Al igual que en el caso del soberano Habsburgo, también de la ya fenecida Emperatriz se realizaron esculturas de bulto redondo a escala mayor que el natural. La de mayor calidad cobraría forma mediante la fundición de bronce, el arte mejor dominado por los Leoni (*La emperatriz Isabel*, 1550-1555, bronce; Museo del



Fig.4.141. Leone y Pompeo Leoni: *La emperatriz Isabel*, 1550-1555, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. E-274.

461 Coppel, *Catálogo de la escultura*, 80-81; Soler, *El arte del poder*, 172; Urrea, *Los Leoni*, 116-117.

Prado, Madrid, inv. E-274). La soberana se representa de pie, con numerosas joyas y vestida con un ostentoso traje ricamente trabajado mediante mascarones, follajes, grutescos, etcétera. Su mano derecha sujeta el cordón del cinturón caído hasta el suelo, mientras que la otra recae delicadamente sobre la falda, al tiempo que recoge la manga. A nivel conceptual el escultor aretino se inspiró en los retratos ticianescos y, fundamentalmente, en la estatua de Margarita de Austria presente en la tumba de Maximiliano I en Innsbruck; las coincidencias son evidentes, tanto en la postura como en el detallismo y diseño del vestido, de anchas mangas. La figura desprende rigidez y distante contención, imagen adecuada a una obra de valor funerario y en perfecta sintonía con la etiqueta de los Austrias⁴⁶².

Esta representación monumental –de cuerpo completo y marcada apariencia ceremonial– también tuvo su equivalente en piedra, tal y como indicó Leoni al Obispo de Arrás: «y la estatua de tamaño natural, también de mármol, de la Emperatriz». Su concreción resulta de hecho muy similar, más allá del tratamiento más somero en la decoración del vestido (*La emperatriz Isabel*, 1550-1572, mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E-260)⁴⁶³. A este conjunto cabe sumar, además, un relieve que actuaba como *pendant* del dedicado a Carlos V; comparte con esta obra su fuerte carácter clasicista, apareciendo el busto de la princesa portuguesa –en este caso de perfil hacia la derecha– dentro de un marco muy similar, con delicado trabajo *all'antica* (*Relieve de la emperatriz Isabel*, c.1550-1555, mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E-269)⁴⁶⁴.

Además de Carlos V, otros importantes mecenas de la Corte –fundamentalmente María de Hungría y el cardenal Granvela– dipusieron de los servicios de Leone Leoni y su taller. La reina viuda se vio por primera vez con el bronzista en Bruselas, en 1548, reencontrándose posteriormente en Augsburgo en 1551 y, ya en 1556, en Bruselas, donde marchó Leoni para tutelar el traslado de sus realizaciones. Fruto de estos contactos, la gobernadora Habsburgo encargó la realización de varios retratos para adornar la galería del palacio de Binche, tal y como explica Vasari:



Fig.4.142. Leone y Pompeo Leoni: *María de Hungría*; c.1553, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. E-263.

462 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 391; y *Carolus*, 265; Urrea, *Los Leoni*, 121.

463 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 389; Morales, *La fiesta en la Europa*, 262; Urrea, *Los Leoni*, 136.

464 Urrea, *Los Leoni*, 120.



Fig.4.143. Leone y Pompeo Leoni: *Felipe II*, 1551-1553, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. E-272.

«Fece similmente di bronzo la testa della reina Maria; quella di Ferdinando allora re de Romani, e di Massimiliano suo figliuolo, oggi imperatore, quella della reina Leonora, e molti otro. Ue forono poste nella galleria del Palazzo di Brindidi da essa rena Maria, che le fe'fare»⁴⁶⁵.

Estas esculturas fueron entregadas en 1556, es decir, dos años después de que las tropas de Enrique II de Francia destruyeran dicha residencia. Así pues, nunca ocuparon su destino inicial, por lo que se trasladaron a España en compañía de su comitente. Algunas de estas piezas nos han llegado, como el bronce de bulto redondo y cuerpo entero en el que la misma María de Hungría porta la austera vestimenta de viuda que la caracterizaba y un misal entre sus manos (*María de Hungría*; c.1553, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. E-263)⁴⁶⁶; o un más modesto medio retrato en mármol (*Busto de María de Hungría*, c.1553-1555, mármol; Museo del Prado, Madrid, inv. E-262)⁴⁶⁷. Cabe destacar igualmente la estatua de cuerpo entero que representaba al príncipe Felipe (*Felipe II*, 1551-1553, bronce; Museo del Prado, Madrid, inv. E-272). Dicha fundición destila un profundo espíritu anticuario, tanto por su condición de imagen *toracata* como por su fría y distante presencia⁴⁶⁸. Debemos tener en cuenta que este bronce se modeló en un momento –como veremos– de fuertes tensiones internas entre los Habsburgo por la sucesión imperial de Carlos V; María de Hungría apostó por su sobrino frente al ya electo Rey de Romanos Fernando I, de forma que entre otras medidas de alcance político desplegó una importante campaña visual, en la que el joven Felipe aparecía bajo una imagen autoritaria y *all'antica* de marcada resonancia cesárea.

Leone Leoni también tuvo una intensa relación con Antoine Perrenot de Granvela, quien facilitó–junto a Ferrante Gonzaga– su acceso a la Corte de los Austrias. Los contactos entre ambas figuras se iniciaron hacia 1546, cuando el fundidor regaló varias medallas al obispo de Arrás en Venecia, intensificándose a partir de la estancia

465 Urrea, *Los Leoni*, 120.

466 Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 390; Urrea, *Los Leoni*, 124

467 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 396; Urrea, *Los Leoni*, 126.

468 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 393; Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 392; Urrea, *Los Leoni*, 128-130.

bruselense de Leoni en 1549. Fue en este momento cuando el Cardenal le encargó varias obras en bronce, concretamente tres bustos –de Carlos V, María de Hungría y de él mismo–, además de un relieve dedicado a la imagen de su augusto señor. Ciertamente el culto mecenas quedó muy satisfecho con el resultado final, pues en 1556 ordenaba a su agente Patanella obsequiarle con una medalla de oro valorada en doscientos cincuenta escudos⁴⁶⁹. Por lo que respecta a las referidas representaciones de Carlos V, cabe citar en primer lugar al busto bronce hoy en Viena (*Busto de Carlos V*, c.1555, bronce; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 5504). Esta fundición se asemeja en gran medida a la conservada en el Museo del Prado, diferenciándose en algunos detalles de la armadura como el medallón central; en este caso aparece la Virgen, en consonancia con la decoración real de las armaduras del soberano.



Fig.4.144. Leone Leoni: *Busto de Carlos V*, c.1555, bronce; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 5504.

La obra llegó en 1600 a la colección de Rodolfo II de Habsburgo, quien comisionó en Praga un busto suyo de concepción similar para hacer conjunto (*Adrian de Vries: Busto de Rodolfo II*, 1603, bronce; Kunsthistorisches Museum, inv. KK-5506)⁴⁷⁰.

Leoni aún realizara otro retrato del Emperador para Granvela, en forma de metálico relieve ovalado (*Relieve de Carlos V*, c.1555, bronce; Museo del Louvre, París). Así, en una misiva fechada en abril de 1552 el mismo Obispo de Arrás refiere al «*ovato Cesareo*»; tres años más tarde, el 13 de octubre de 1555, era Leoni quien informaba al ministro imperial de que había terminado sus obras, dotándolas con una pátina verde «*che somiglia l'antico*». También Vasari cita a esta pieza, describiendo como Leoni «*Al revendisimo d'Aras, oggi gran cardinale detto Granvela, ha fatto alcuni pezzi di bronzo in forma ovale, di braccia due l'uno, con ricchi partimenti e mezze statue dentrovi: in uno è Carlos V*»⁴⁷¹. Tal y como hemos dicho, el óvalo –derivado de los relieves en mármol comisionados por el mismo Carlos V– contiene el rostro del Emperador, en estricto perfil y mirando a la derecha. Su cara resulta realista, representándose la barba que disimula su marcado prognatismo, las arrugas en frente y ojos, venas, etcétera; y también la armadura sobre la que descansa el Toisón esta inspirada en la utilizada en Mühlberg, reconocible por sus

469 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 323; Urrea, *Los Leoni*, 130.

470 Kurznel-Runtscheiner, *Habsburgs Splendor*; Konrad Schlegel, *Die Kunstkammer Wien* (Viena: C.h. Beck, 2013), 89; Urrea, *Los Leoni*, 112.

471 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 323.



Fig.4.145. Leone Leoni: *Relieve con el retrato del emperador Carlos V*, c.1555, bronce; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 6028.

bandas dentadas. Todos estos rasgos veristas se subsumen en perfecta simbiosis bajo un disfraz de héroe clásico, aportado por la misma tipología del retrato armado, la disposición lateral o la cabeza laureada. Para complementar la apariencia anticuaria de la efigie, el italiano la enmarcó mediante una orla suntuosamente manierista, decorada de forma mitológica con grandes mascarones en los laterales y varias cabezas de sátiro⁴⁷².

Esta invención de Leoni tuvo mucho éxito, como evidencia la existencia de otras versiones; la de mayor calidad se atesora hoy en Viena –de hecho también se considera propiedad de Granvela, aunque su autoría se deba a algún miembro del taller, quizá Jacques

Jongelinck durante su etapa de formación– (*Relieve con el retrato del emperador Carlos V*, c.1555, bronce; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 6028)⁴⁷³. Otras piezas similares se encuentran hoy en Nueva York (Anónimo: *Relieve con el retrato del emperador Carlos V*, 1555-1560, bronce; Metropolitan Museum Nueva York, inv. 17.190.744) y en Bruselas, en este caso en fundición de hierro. Conocemos igualmente la existencia de otros ejemplares en las colecciones de Felipe II, aún presentes en 1790 en los inventarios de Carlos III, pero hoy ya desaparecidos.

Como hemos dicho, el encargo de Granvela se complementaba con dos bustos más; el primero del mismo clérigo –hoy perdido–, y el otro de la gobernadora de Flandes (*Busto de María de Hungría*, c.1555, bronce; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 5496). En él, y sobre una compleja base con hojas de acanto, volutas, arpías y delfines, se dispone su rígido y distante rostro cubierto por el tocado de viuda que portó desde la muerte de su esposo en 1526.

Otros miembros del entorno carolino, buscando imitar a la familia imperial, también se sumaron a este tipo de encargos a Leoni. Es el caso, por ejemplo, de Luís de Ávila y Zúñiga. Hombre culto y humanista, acumuló en su palacio familiar una importante colección de antigüedades y obras artísticas; algunas estaban dedicadas a exaltar la gloria de Carlos V, como un ciclo de batallas al fresco –ya referido– o un

472 Urrea, *Los Leoni*, 130-132.

473 Giménez y Calvo, *Todas las historias del arte*.

busto en mármol comisionado al obrador italiano. En él el Emperador se representa con barba y laureado, cubriendo su torso con una armadura enriquecida con el collar del Toisón de Oro y un crucifijo grabado (*Busto de Carlos V*, c. 1555, mármol; Palacio de los marqueses de Mirabel, Plasencia)⁴⁷⁴.

Entre estos encargos nobiliarios también resulta necesario citar el caso del Gran Duque de Alba quien, según Vasari, ordenó a Leoni que representara en tres bustos de bronce a Felipe II, Carlos V y a él mismo. El objetivo de Fernando Álvarez de Toledo fue disponerlos en su recién reformado castillo de Alba de Tormes, donde estaba creando una especie de museo-armería dedicado al culto familiar; Ponz aún pudo verlos en dicha fortaleza expuestos sobre pedestales, concretamente en la galería del lado del mediodía. Tras el incendio acaecido durante la Guerra de la Independencia se perdió la pista de estas esculturas, hoy integradas en la colección de la reina de Inglaterra⁴⁷⁵. La efigie de Carlos V se apoya sobre una base cuadrada, con la cartela identificativa *IMP. CAES. CAR.V. AUG.* Porta una armadura contemporánea trabajada con la exquisitez de un orfebre: así, en sus bandas verticales se reconocen róleos vegetales, motivos a *candelieri*, grutescos y panoplias militares. Destacan en ella los medallones tanto de las hombreras, donde aparecen hipocampos portadores de palmas, como sobre el pecho –de nuevo con la representación de Cristo apoyado en la cruz, en coincidencia con el busto del Prado–; en el peto también se reconocen el apotropaico *gorgoneion* y el pinjante del Toisón, así como una banda textil remarcando su condición como capitán general de los ejércitos. El rostro –aunque levemente idealizado– presenta los rasgos más reconocibles del César Carlos; su expresión resulta fría y ensimismada, en coincidencia con el resto de representaciones carolinas del momento (*El emperador Carlos V*, c.1555, bronce; Royal Collection, Buckingham Palace, Londres, inv. RCIN 35325).

Todas estas obras compartían entre sí el detallismo y rico trabajo propio del Manierismo, la apuesta por la rigidez y el distanciamiento expresivo como marca de majestad, así como claras referencias

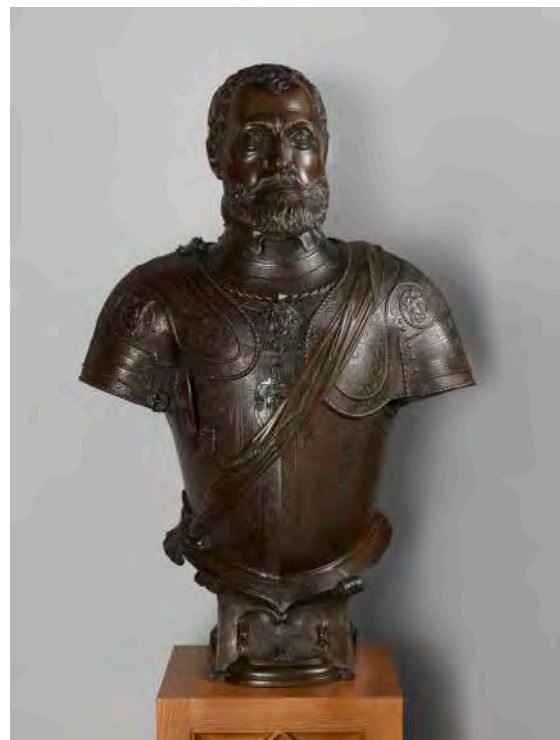


Fig.4.146. Leone Leoni: *El emperador Carlos V*, c.1555, bronce; Royal Collection, Buckingham Palace, Londres, inv. RCIN 35325.

474 Portús, *El retrato del Emperador*, 218.

475 Urrea, *Los Leoni*, 112.

anticuarias –en cuanto a materiales, temas y tipologías–; la unión de estos factores acabó definiendo un conjunto de fuerte valor heróico, clasicista e imperial. Como hemos visto, este grupo de esculturas –unido a los retratos de Tiziano y a conjuntos de paños como los dedicados a la *Jornada de Túnez*– representan el momento de plenitud definitiva en cuanto a la conceptualización icónica del soberano y de la Casa de Austria; así pues, desde la Corte se apostaba por unas formas autoritarias, distantes y plenas de dignidad según los principios estoicos, legitimadas además por el prestigio de la Antigüedad y la tradición imperial. La importancia de estas obras resulta, en conclusión, fundamental, pues representan la concreción más lograda de esta apuesta oficial por forjar visualmente la imagen de Carlos V según un formato y lenguaje artístico que, además, se convertiría en marca identificativa de todo el linaje de los Habsburgo.

4.9. CÉNIT Y OCASO

4.9.1. LA CULMINACIÓN DEL PROYECTO POLÍTICO DE CARLOS V Y SU REFLEJO ARTÍSTICO

En 1549 el poeta y soldado Jerónimo de Urrea traducía al castellano el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Entre los versos que introdujo de su propia pluma resultan especialmente interesantes aquellos que, en el canto XXV, describen la llegada de los caballeros de Claramonte a la fuente de Merlín: sus relieves narraban visualmente la lucha victoriosa contra los protestantes, liderada por «Carlo Quinto Máximo, en la tierra/ monarca, luz del mundo y de la guerra»; uno de los personajes es capaz de entender su mensaje, y los describe como la premonición de una nueva «Edad de Oro» que llegaría bajo el feliz reinado del emperador Habsburgo⁴⁷⁶.

Y es que, después de su incuestionable victoria en Mühlberg, el escenario parecía altamente favorable para los intereses de Carlos V. Tras su éxito militar y la captura de Juan Federico de Sajonia, las tropas imperiales alcanzaban el 30 de abril de 1547 la importante ciudad de Wittenberg, corazón de los dominios sajones y emblema del luteranismo. En ella se encontraba la esposa del derrotado Elector, Sibilia de Clevés, iniciándose de forma inmediata las tirantes negociaciones. Tras ser sometido a juicio, el Duque sajón era condenado a muerte, al tiempo que –como rebelde– se le confiscaban todos sus dominios y títulos. Finalmente el 19 de mayo se firmarían las conocidas como «Capitulaciones de Wittemberg», por las cuales cedía la dignidad electoral a su primo Mauricio, además de numerosos territorios; no aceptaba, eso sí, los decretos impuestos por el concilio de Trento en materia religiosa. En compensación se le conmutaba la pena de muerte por la cadena perpétua. De esta

476 Marías y Pereda, *Carlos V. Las armas*, 197-198.

forma la ciudad se rendía oficialmente el 23 de mayo, entrando Carlos V con gran solemnidad dos días más tarde; allí pudo conocer espacios como la *Schlosskirche* donde descansaban los restos del mismo Lutero, muerto quince meses antes: pocos gestos simbólicos podían evidenciar de manera más clara su rotundo triunfo sobre los rebeldes príncipes protestantes.

Como colofón definitivo de su éxito el otro gran líder de la Liga de Smalkalda, el landgrave Felipe de Hesse, también se rendía el 19 de junio. Aunque en un primer momento su pretensión era continuar la guerra, pronto abrió negociaciones con el cardenal Granvela y el vicescanciller imperial Georg Seld; para ello mediarían familiares suyos como el Elector de Brandenburgo o el mismo Mauricio de Sajonia –su yerno, al estar casado con Agnes de Hesse–. Las buenas condiciones ofrecidas le llevaron a aceptar finalmente la rendición; pero la realidad iba a ser muy distinta, de forma que –después de su *Fussfall* o acto de sumisión oficial– fue encarcelado por el Gran Duque de Alba, ante el estupor de su yerno y otros líderes germanos allí presentes.

Una vez cerrado el frente político y militar de forma victoriosa resultaba necesario solventar la fractura religiosa, por lo que Carlos V convocaba la Dieta imperial en Augsburgo. Tras desfilarse en un alarde de fuerza al frente de sus aguerridos escuadrones, el César Habsburgo abrió solemnemente las sesiones con fecha de 1 de septiembre de 1547. Ya hemos visto como, más allá de estas demostraciones de poder, el Emperador era consciente de hasta donde llegaban sus capacidades. La fractura con el papado era evidente, especialmente tras la cerrazón de Pablo III a que el concilio retornase de Bolonia a Trento; a nivel bélico no todo eran éxitos: unos meses antes el ejército católico que operaba en el norte de Alemania se vio forzado a alzar el sitio de Bremen, para ser aplastado el 23 de mayo en la batalla de Drakenburg por Albrecht von Mansfeld y sus contingentes protestantes. Así pues, era necesario apostar por la concordia religiosa en el Sacro Imperio, planteando como solución el conocido como *Interim* de Augsburgo.

El acuerdo confesional alcanzado por la Dieta se celebró a través de las artes, con destacados objetos como una espendida copa atribuida a Jochim Worz, cuyo rico recipiente se apoya sobre un mango con la forma de Cristo resucitado sobre el dragón (Jochim Worz (?): *Copa celebrativa del Interim de Augsburgo*, 1574, plata; Staatliche Museen, Berlín, inv. 1874,380)⁴⁷⁷. La realidad, no obstante, fue que la propuesta no contentó a nadie: linajes católicos como los Wittelsbach bávaros –tradicionalmente rivales de los Habsburgo– se mostraron reacios, al considerar que estas decisiones eran de talante cesaropapista; por su parte, la recepción entre los luteranos también fue fría. Finalmente, el 30 de junio de 1548 el *Reichstag* declaraba al *Interim* como ley del Imperio, pero la sensación general era que la crisis espiritual se había cerrado en falso⁴⁷⁸.

477 Syndram, Wirth y Wagner, *Luther und die Fürsten*, 127.

478 Fernández, *Carlos V. El César*, 699-702; Parker, *Carlos V*, 403-41; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 335-340 y 344-347.



Fig.4.147. Jochim Worz (atribuido): *Copa celebrativa del Interim de Augsburgo*, 1574, plata; Staatliche Museen, Berlín, inv. 1874,380.

Más allá de esta problemática, ciertamente la visión predominante en la Corte imperial era de éxito absoluto. Tras aplastar a los protestantes y encarcelar a sus principales líderes, ningún poder era comparable al de Carlos V en toda la Cristiandad. En enero de 1547 moría el monarca inglés Enrique VIII, al que seguiría Francisco I de Francia dos meses después, por lo que las otras grandes figuras del momento habían desaparecido. El concilio –por cuya convocatoria tanto había bregado– se había abierto finalmente, más allá de las tensiones con la Curia papal. En sus territorios centroeuropeos parecía establecerse una inestable pero necesaria paz política y confesional, y los últimos territorios bohemios rebeldes y afines al protestantismo estaban volviendo al redil gracias a Fernando I. Solimán el Magnífico, por su parte, se enfrentaba a importantes problemas bélicos en la frontera persa, por lo que el 19 de junio firmaba con los Habsburgo una tregua de cinco años: la ansiada *Pax Carolina*

parecía establecerse sobre la desgarrada y agotada Europa.

La plenitud política de Carlos V coincidió también con la madurez de su imagen visual. Ya hemos visto como los encargos de su círculo durante estos años mostraban al Emperador como el campeón de la Cristiandad, tal y como evidencian los tapices dedicados a loar la victoria de Túnez; en paralelo –en el marco de la Dieta de Augsburgo– Tiziano era convocado para cruzar los Alpes en 1548, igual que Leoni se dirigiría a Bruselas poco después. Estos paños, lienzos y esculturas representan sin duda la concreción más feliz de la imagen carolina, pero en paralelo se realizaron muchas otras obras artísticas de fuerte valor laudatorio. Un campo muy interesante en este sentido es el de la medallística, pues su formato de claro eco anticuario coincidía con el estilo visual elegido desde las instancias oficiales. Algunas de origen alemán, por ejemplo, inciden en la indiscutible dirección y legitimidad de Carlos V como cabeza del Sacro Imperio. Así podemos verlo en una acuñación de bronce anónima, pero que se ha querido vincular con la producción de Joaquim Forster o

Mates Gebel. En el anverso aparece un retrato civil del soberano Habsburgo, barbado y con su prominente mandíbula muy marcada; su contorno viene delimitado por la inscripción latina *LUMINA. ET. ORA. CAROLI. V. IMPERATOREIS GERMANIAE. MDXLVII*. En el reverso podemos contemplar el escudo del Imperio, coronado y con el águila bicéfala. Lo rodea el collar del Toisón, con las columnas de Hércules dispuestas en los laterales (*Medalla de Carlos V como emperador alemán*, 1547, bronce; Real Academia de la Historia, Madrid).

Por su parte, Hans Reinhart creaba una medalla en ocasión del aniversario de Carlos V, de clara lectura imperial y cristiana. En su cara delantera el César Habsburgo se muestra, bajo un arco de triunfo, con toda la pompa imperial: sentado en el trono porta la corona y el manto, al tiempo que sus manos sostienen el orbe y la espada. La inscripción que le acompaña –de acuerdo con el gusto medievalizante de la acuñación– no aparece en latín, sino en lengua alemana y recuerda su carácter celebrativo: *V. G. GNADEN. KAROLVS. DER. V. RO. KAISER. WART. GEBORN. IM. 1500*. El augusto dirigente era el vicario de Dios, su representante político en la Tierra, de forma que en la cara contraria aparece Cristo en una postura muy similar: sobre el trono, con la corona de espinas en la cabeza, la vara del martirio simulando un cetro y, de nuevo, el orbe con la cruz. La inscripción que lo rodea refiere a su condición de *Cosmocrator*: *–IHESVS. CHRISTVS. AIN. KYNIG. IN. HIMEL. VND. DER. ERDEN. 1550–* (Hans Reinhart: *Medalla conmemorativa de Carlos V*, 1550, bronce; Real Academia de la Historia)⁴⁷⁹.

Desde el medio artístico italiano, donde la representación del poder se filtraba más claramente a través de las formas anticuarias, también se hicieron importantes aportaciones en este campo. Ya hemos hablado del papel de Leoni Leoni como forjador de la imagen más clasicista del César Carlos; además de los retratos escultóricos, el artista aretino también ideó medallas, camafeos y magníficas joyas. Podemos citar aquí, por ejemplo, una medalla de fuerte valor dinástico en la que aparece Carlos V –para cuyo retrato utilizó el mismo troquel que en la acuñación con la Gigantomaquia– y María de Hungría. A diferencia de su tipo iconográfico más común, la hermana del Emperador cambia aquí sus rigurosos ropajes de viuda por un lujoso traje, collar de perlas y un ingenioso sombrero decorado con florones (Leone Leoni: *Medalla con los retratos de María de Hungría y Carlos V*, c.1550, plata; Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, inv. 9/880-6).

Esta pieza remarca la importancia dada por Carlos V a su linaje y la confianza que depositó en su hermana, en un momento de extremas dificultades familiares. Y es que, después de barrer a la alianza luterana, todos los esfuerzos del Emperador se centraron en determinar el futuro de su inabarcable herencia. A grandes rasgos, el tema de la sucesión parecía claro hasta ese momento: el príncipe Felipe recibiría los dominios hispanos, mientras que su hermano Fernando I –como Rey de Romanos– era el elegido

479 Almagro, *Medallas españolas*, 65-66.

para la corona imperial. En 1544 Carlos V incluso firmaba un codicilo a su testamento estipulando que, si Felipe moría antes que él, su hija María se casaría con su primo Fernando de Austria para gobernar España, mientras que a la infanta Juana se le encomendaban los Países Bajos. Pero la situación había cambiado radicalmente al tener el príncipe Felipe un descendiente, Carlos, en 1545; este hecho, unido a la hegemonía de los Austrias en Europa, propiciaron que Carlos V se plantease una nueva estrategia: unificar todo su legado en la figura de su hijo.

De esta forma, el día de Navidad de 1547 el Emperador –todavía en Augsburgo– escribía a su heredero para decirle que «nos hauemos resuelto en vuestra venida a estas partes, y que sea con la más brevedad posible»⁴⁸⁰. Así pues, en octubre de 1548, Felipe –con un séquito nobiliario integrado por figuras tan destacadas como el Gran Duque de Alba– se dirigía a Barcelona para embarcar en una flota de galeras con destino a Génova. Este *Felicísimo Viaje* del príncipe, narrado por Calvete de la Estrella, recorrió durante seis meses ciudades tan relevantes a nivel político –pero también desde la óptica de las artes– como Génova, Mantua, Milán, Trento, Innsbruck, Múnich, Augsburgo y Bruselas. Atendiendo a su vertiente artística y simbólica, dicho recorrido resulta de gran importancia, pues supuso la consolidación de un arte cortesano de formas ya claramente definidas como el propio de la familia y entorno imperial. Como hemos visto es el momento en que, bajo el liderazgo de María de Hungría y el cardenal Granvela, la imagen visual de Carlos V y su linaje alcanzaría la madurez, en gran medida gracias al genial trabajo de Tiziano y Leoni⁴⁸¹.

La marcha del príncipe heredero vino marcada por la sucesión de entradas triunfales, donde se sucedían las alusiones a la *Pax Carolina* y, por tanto, a la *Virtus Invicta* de Carlos V. Así, en la calle de san Cyro de Génova, la comitiva pasó por debajo de un arco coronado por la estatua entronizada del César Carlos; en él se recogían sus victorias en Alemania, Hungría, Túnez y América. En Milán, ante la catedral, el príncipe pudo gozar de la visión de una máquina efímera con el árbol dinástico de la familia y una imagen escultórica de Carlos V, de pie sobre dos turcos vencidos. Ya en Bruselas, la continuada presencia en las estructuras erigidas de figuras como Neptuno o Hércules venciendo a la hidra de Lerna, referían igualmente a su gloria militar. Finalmente, El 1 de abril de 1549 el futuro Felipe II entraba en Bruselas, para reunirse con su padre al que no veía desde seis años atrás.⁴⁸²

En paralelo, Carlos V negociaba con las distintas *Staten* –asambleas representativas de cada provincia flamenca– para que reconocieran como heredero a su descendiente. Una vez llegado Felipe a los Países Bajos, y buscando consolidar el acuerdo alcanzado, durante los meses de verano padre e hijo hicieron un recorrido

480 Parker, *Carlos V*, 496-497.

481 Fernando Checa: *Felipe II. Mecenas de las artes* (Madrid: Nerea, 1992), 71-84; y *Carlos V. La imagen del poder*, 291; Mancini, *Tiziano e Leone Leoni*.

482 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 292-293.

por los estados del sur –Flandes, Artois, Henao y Brabante– donde las autoridades locales fueron jurando al futuro soberano. En los principales burgos les recibieron con *Joyeuses Entrées*, en las que el príncipe pudo lucirse participando en los juegos de cañas de Gante o en la justa que aconteció en Amberes. Posteriormente –y acompañado por la gobernadora María de Hungría– el joven heredero también recibía pleitesía de las provincias del norte; ya en noviembre de 1549 se convocaban oficialmente los Estados Generales, ratificando todos la Pragmática Sanción sucesoria⁴⁸³.

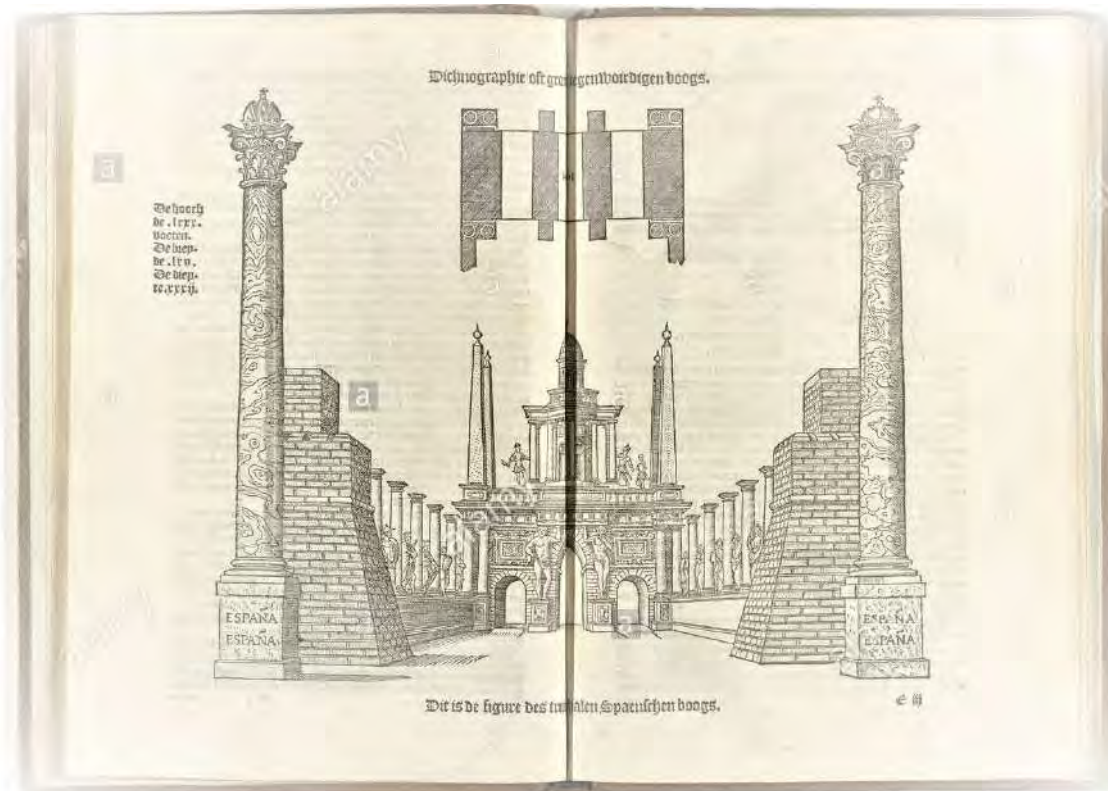


Fig.4.148. Pieter Coecke van Aelst: *Arco triunfal de la nación de España*, 1550, xilografía; en Cornelis de Schryver: *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Prin.* Amberes: Aegidius van Diest, 1550; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. E.R. 2919, Raros 22635.

Entre las entradas flamencas la más relevante desde el punto de vista de la propaganda política fue la de Amberes, donde de nuevo se sucedieron las citas visuales a la gloria bélica de Carlos V. Así, en el arco erigido en el puente Anlaict aparecía junto a su heredero, ambos armados, con personificaciones a sus pies de las provincias liberadas del yugo otomano; más adelante, en el arco patrocinado por los genoveses, el Emperador se representaba *all'antica* armado de coraza. La más monumental de estas estructuras efímeras fue el *Arco de los españoles*, grandiosa construcción formada por una avenida de columnas; las primeras, de mayor tamaño, figuraban la divisa imperial, mientras que las restantes servían como base a estatuas de los reyes de España. La perspectiva generada apuntaba a

⁴⁸³ Parker, *Carlos V*, 504-505.

un templete de espíritu bramantesco, recreación del templo de Jano; según hemos referido al hablar de la estatua de *Carlos V y el Furor*, representaría el santuario romano de la guerra donde el augusto monarca había logrado encerrar a este mal. A su derecha se dispuso una representación del soberano Habsburgo, portando a su hijo Felipe de la mano, al que enseñaba la construcción; a la izquierda aparecía Augusto, responsable de cerrarla según la virgiliana *Eneida*. La apariencia de estas estructuras triunfales la conocemos en gran medida gracias a las magníficas entalladuras diseñadas por Pieter Coecke van Aelst para acompañar la relación escrita por Cornelis de Schryver; editada en latín, neerlandés y francés, tuvo gran difusión, por lo que sirvió de inspiración para fastos posteriores (Pieter Coecke van Aelst: *Arco triunfal de la nación de España*, 1550, xilografía; en Cornelis de Schryver: *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Prin. Divi. Caroli V Caes. F. An. MDXLIX Antverpiae Aeditorum Mirificus Apparatus*. Amberes: Aegidius van Diest, 1550; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. E.R. 2919, Raros 22635)⁴⁸⁴.

El punto culminante de estas celebraciones fue, no obstante, el ciclo festivo que María de Hungría organizó en su palacio de Binche; parafraseando a Calvete de la Estrella, «Todo el deseo de la magnánima Reina de Hungría era de festejar y dar todo placer y recreación al Emperador y al Príncipe, y así por todas las maneras exquisitas que podía lo procuraba y hacía, con continuos saraos y regocijos que cada noche se tenían en la real sala del palacio». Y, efectivamente, las fastuosas celebraciones preparadas expresaron al máximo todos los modelos festivos existentes, integrando esquemas aún medievales y caballerescos con las nuevas y complejas formas manieristas: torneos, desfiles, bailes, banquetes, recreaciones teatrales y mascaradas iban a sucederse; se configuraba sí uno de los más brillantes ejemplos históricos del arte festivo, tan propio de la corte entendida como espacio representativo y de poder.

484 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 130-131.



Fig.4.149. Anónimo: *La Sala de Honor del Palacio de Binche: el baile de máscaras*, 1549, tinta, aguada y oro sobre papel; Bibliothèque Royale Albert 1er, Bruselas, inv. F12930, plano C.

Entre estos fastos fueron frecuentes las referencias al carácter triunfal y heroico del César Carlos. En el mismo arco de entrada al palacio se colocaron figuras mitológicas como Marte o Hércules, además de Minerva y Mercurio; y sus jeroglíficos también incidían en dichos valores: se dispusieron así unas águilas capturando a zorros que –según Calvete de la Estrella– simbolizaban «el vencimiento y prisión del duque Federico de Sajonia y el de Filippo Lantgrave de Hesia». Otro de estos jeroglíficos mostraba de nuevo a rapaces a la caza de liebres, como referencia a «la huida que el turco hizo de Hungría y la prisión del Rey de Francia»⁴⁸⁵. Durante aquellos días fueron alternándose ceremonias caballerescas con claras referencias marciales, tales como la «Aventura de la espada encantada», de la que salió vencedor el príncipe Felipe; ya hemos visto, además, como la cámara en la que residía el heredero se decoró con los paños de *La batalla de Pavía*.

La sala principal del palacio estaba engalanada con numerosas obras de arte de fuerte simbolismo político que, seguramente, sería entendido por todos

⁴⁸⁵ Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 296-297.

los presentes. A través de ellas se buscaba transmitir un mensaje muy claro: la incuestionable legitimidad del poder imperial de Carlos V, advirtiendo del contundente castigo que sufriría todo aquel que lo pusiera en cuestión. Así, al fondo de la gran aula había una de las monumentales chimeneas tan comunes en el norte de Europa, decorada con relieves clasicistas de Jacques Dubroeucq en forma de medallones con bustos de césares romanos. Sobre la balconada que remataba este testero se ubicó una pintura de Michel Coxcie representando la disputa entre Apolo y Marsias. Por lo que respecta a las largas paredes laterales, de una de ellas pendían los tapices de *Los siete pecados capitales*, diseñados por Pieter Coecke van Aelst; en el otro se dispusieron pinturas que figuraban los castigos infligidos por los olímpicos a quienes se atrevían a desafiarlos, tal y como encargara María de Hungría a Michel Coxcie y Tiziano.

El cadorino pintó –parafraseando a Granvela en una carta de junio de 1549– las «penas infernales», más conocidas como las «Furias»; según Calvete de la Estrella «en la una estaba Prometeo atado al Monte Cáucaso con un águila que el hígado le comía; en la otra Sísifo que subía el peñasco a la cumbre del monte; en la tercera estaba Tántalo, como el agua y las manzanas le huían». Estas creaciones acompañaron a su comitente a España, sufriendo mucho en 1734 durante el incendio del Alcázar de Madrid; el lienzo de Tántalo desapareció en aquel momento, aunque podemos conocer su apariencia gracias a un grabado de Giulio Sanuto (*Tántalo*, c.1565, buril; Szépművészeti Múzeum, Budapest, inv. 6770). Las otras dos pinturas se conservan hoy en el Prado, tanto la dedicada a *Sísifo* (1548-1549, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P426) como la que representa la fábula de *Ticio* (1548-1549, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P427), confundida por el cronista Calvete con el citado Prometeo⁴⁸⁶. En su relación el humanista reproduce, al describir este salón y sus obras, el verso de Virgilio «Aprended amonestados deste caso la Iusticia y escarmentad para no menospreciar a los dioses»: la admonición a todo aquel que desafiase la autoridad de los Austrias no podía ser más clara, como acababan de comprobar los derrotados príncipes protestantes en prisión.

486 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 296-297, y *Museo imperial*, 288-297; Falomir, *Las Furias*, 25-61; Mancini, «Los Condenados de Tiziano», 71-94.



Fig.4.150. Tiziano: *Ticio*, 1548-1549, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P427.

Según hemos visto, estas ceremonias tuvieron como trasfondo la voluntad de Carlos V por empezar la transición de sus cargos en beneficio del príncipe Felipe –epicentro de todas estas fiestas y rituales–. Desde Viena, Fernando I contemplaba dicho proceso con preocupación: la investidura del príncipe español como duque de Milán ya había truncado sus esperanzas de adquirir la Lombardía; en los Países Bajos también vio desvanecerse la promesa de convertir en regente a su hijo Maximiliano; y en aquel momento incluso su misma condición como futuro César parecía en cuestión. Y es que dicho rumor debía estar presente en los corrillos diplomáticos; de hecho,

en junio de 1548 el nuncio papal en Augsburgo comentaba al cardenal Farnesio que «muchos sospechan que su Majestad quiere que su hijo sea elegido Rey de Romanos y de este modo perpetuar la dignidad imperial en su familia»⁴⁸⁷.

En verano de 1549, desde Bruselas, el Emperador abría las negociaciones con el Rey de Romanos buscando fijar la forma mediante la cual los inmensos dominios familiares de los Habsburgo debían pasar a la nueva generación, encabezada por sus respectivos hijos –Felipe y Maximiliano–. El 31 mayo del año siguiente Carlos V –acompañado por su heredero– marchaba hacia Augsburgo, donde se había convocado la Dieta; el viaje iba a transcurrir por el Rin, momento que aprovechó para dictar sus *Memorias* a su ayuda de cámara Van Male. Pocos días antes de la marcha del augusto monarca, María de Hungría confirmaba a Fernando I la realidad de sus temores; en una misiva privada le explicaba como el príncipe Felipe «Muestra una gran inclinación por asumir la responsabilidad del Imperio después de vos, con argumentos de gran alcance como que parece un paso esencial para mantener nuestra dinastía. El Emperador ve razones a favor y en contra, y por tanto no tomará una decisión hasta reunirse con vos, para que podáis decidir juntos qué sería más beneficioso para nuestra dinastía y lo mejor para toda la Cristiandad»⁴⁸⁸.

Una vez en el burgo alemán, y en paralelo a las sesiones del *Reichstag*, se producía el agrio debate familiar para decidir el futuro de la Casa de Austria. La tensión llegó a su momento culminante cuando los dos hermanos discutieron abiertamente; la excusa fue la respuesta militar ante la posibilidad de un nuevo asalto otomano, pero se dejaron de hablar en aquel momento. Los delegados alemanes asistían expectantes al pulso familiar, cultivando un creciente desagrado hacia el príncipe Felipe; de hecho, el embajador veneciano llegó a afirmar en una carta que «muchos príncipes dicen que preferirían llegar aun acuerdo con el sultán antes que elegir al príncipe de España»⁴⁸⁹. Finalmente, la mediación de María de Hungría permitió llegar a un acuerdo en marzo de 1551: en una especie de decisión salomónica, la sucesión cesárea debía alternarse entre las dos ramas de la familia. En la práctica esto significaba que Fernando iba a ser el relevo de Carlos V, pero prometía conseguir la elección de su sobrino como futuro Rey de Romanos; posteriormente, ya como emperador, Felipe estaba obligado a realizar el mismo trámite con su primo hermano Maximiliano. Éste aceptó verbalmente el pacto, pero sin firmarlo; Fernando I sí que lo haría, pero su fiel seguidismo respecto a la política de Carlos V quedaba en suspenso, guardando un resentimiento que nunca le abandonaría⁴⁹⁰.

Estas capitulaciones familiares –inviabiles desde el primer momento– nunca se llevarían a la práctica, de forma que la corona imperial quedó monopolizada por

487 Parker, *Carlos V*, 510-511.

488 Parker, *Carlos V*, 511.

489 Parker, *Carlos V*, 513.

490 Fernández, *Carlos V. El César*, 732-738; Parker, *Carlos V*, 510-514; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 349-360.

la rama vienesa de los Habsburgo. Apenas dos años después el mismo Carlos V escribía una carta a su hijo reconociendo la imposibilidad del proyecto, e incluso le recomendaba que rechazase la coronación imperial si esta llegaba a ser posible algún día. La misiva se enmarca en las gestiones matrimoniales de Felipe II con María Tudor, y en ella recordaba al príncipe el compromiso de casarse con una de sus primas austríacas, aunque como «el término del cumplimiento desto está puesto para cuando seáis elegido y es cosa de que hay al presente poca esperanza, [...] demás de que no aclarándose no me determinaría en aconsejaros aceptádes el Imperio aunque se os diese»⁴⁹¹.

La crudeza y tirantez de este debate actúa como trasfondo del deslumbrante despliegue artístico que eclosionó en paralelo. Ya hemos insistido en la relevancia de los encargos de la Corte durante estos años, en gran parte impulsados por María de Hungría. La reina viuda –siempre fiel a Carlos V– prefería que fuese el príncipe Felipe su sucesor en el trono cesáreo. Este posicionamiento es evidente al acercarnos a obras como las esculturas de los Leoni, en las que se exhibe la continuidad del linaje representando a sus miembros más destacados mediante un lenguaje autoritario y antiquizante; obras como la escultura de Felipe II con armadura destilan una idea clara: si Carlos V consiguió revivir los ideales imperiales como un nuevo Julio César, su hijo debía ser el renovado Augusto. Este mismo concepto subyace debajo de otras importantes obras del momento, como el retrato del príncipe armado debido a los pinceles de Tiziano (*Felipe II*, 1551, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P411).

La voluntad por remarcar la lógica de la continuidad dinástica entre padre e hijo se evidencia en otros tipos de trabajo, como la joyería y la numismática –de gran valor simbólico en un momento en el que la imagen *all'antica* se veía como la mejor concreción visual del poder imperial–. Las producciones más



Fig.4.151. Tiziano: *Felipe II*, 1551, óleo sobre lienzo; Museo del Prado, Madrid, inv. P411.

491 Fernández, *Carlos V. El César*, 735.

brillantes de este tipo se deben de nuevo a Leoni Leoni, creador de piezas tan destacables como un camafeo en sardónice en el que los retratos de Carlos V y Felipe II se acompañan, en su reverso, por el de la difunta emperatriz Isabel de Portugal. De formato oval, los bustos superpuestos de perfil y evidente gusto romanista resaltan por su color blanquecino sobre el rosáceo fondo (Leone Leoni: *Camafeo de la familia imperial*, 1550, sardónice; Metropolitan Museum of Art, The Milton Well Collection, Nueva York, inv. 1938; 38-150-9)⁴⁹². Leoni se inspiraría en la imagen del Emperador y su hijo creada en esta joya para acuñaciones posteriores, como una medalla en cuyo reverso aparecen las columnas de Hércules rodeadas por el collar del Toisón (Leone Leoni: *Medalla de Carlos V y Felipe II*, c.1555, bronce; Museo del Prado, inv. 987)⁴⁹³; u otra complementada con una palmera, símbolo de la Virtud y la Justicia (Leone Leoni: *Medalla de Carlos V y Felipe II*, c.1555, bronce; Museo del Prado, inv. 988)⁴⁹⁴.

También podemos citar otros ejemplos acuñados en el norte de Europa, como una pieza de troquel anónimo –quizá atribuible a algún orfebre flamenco italianizado– que atesora el Museo del Prado. En el anverso aparece el busto *all’antica*



Fig.4.152. Leone Leoni: *Camafeo de la familia imperial*, 1550, sardónice; Metropolitan Museum of Art, The Milton Well Collection, Nueva York, inv. 1938; 38-150-9.

de Carlos V, con toga y corona de laurel. En el reverso nuevamente se representa al príncipe Felipe, a caballo y en actitud triunfal, por lo que se vincula con alguna de las *Joyeuse Entrée* que protagonizó motivadas por su juramento como heredero (Anónimo flamenco: *Medalla de Carlos V y Felipe II a caballo*, c.1548, Museo del Prado, Madrid, inv. 1037)⁴⁹⁵. Cabe citar aún a otra medalla de Hans Kels en la que el Emperador porta traje civil, mientras que en la cara posterior su hijo aparece vestido con un gabán sobre el que destaca el pinjante del Toisón –tan emblemático de la dinastía– (Hans Kels: *Medalla de Carlos V y Felipe II*, c.1553, bronce; Real Academia de la Historia)⁴⁹⁶.

La alta confianza del César Habsburgo en su propio poder, así

492 Checa. *Carlos V. La imagen del poder*, 280-281; Horcajo, «La imagen de Carlos V», 31-32; Anna Patrizia Valerio, «La medaglia a Milano: 1535-1565», en *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, ed. Mercedes Garberi (Milán: Electa, 1977), 132-133.

493 Checa, *Carolus*, 543; Almagro, *Medallas españolas*, 69; Urrea, *Los Leoni*, 184-185.

494 Urrea, *Los Leoni*, 184-185.

495 Almagro, *Medallas españolas*, 68; Portús, *El linaje del Emperador*, 288-289.

496 Almagro, *Medallas españolas*, 69.

como el ensimismamiento del linaje en los problemas internos, llevó a desatender preocupantes señales de alarma que empezaban a vislumbrarse: en Francia había llegado al trono Enrique II, el joven soberano que –durante su encierro como rehén tras Pavía– había jurado odio eterno a la Casa de Austria; mientras tanto, los príncipes luteranos germanos se reorganizaban de nuevo bajo la dirección de Mauricio de Sajonia, cuya fidelidad era cada vez más dudosa. En el territorio alemán, además, el papel de *alter ego* representado por la rama vienesa de la familia tampoco estaba claro, dada la frialdad del Rey de Romanos y su hijo tras los acuerdos sucesorios de Augsburgo. Ya en verano de 1551 el embajador inglés –capaz de seguir los acontecimientos en su condición de observador externo– destacaba en una carta como los súbditos alemanes y sus señores sentían que «una ofensa grave les ha hecho el emperador. Y no cabe duda de que su hermano Fernando, su sobrino Maximiliano [...] se sienten profundamente heridos por ella»: Carlos V iba a descubrir la realidad de forma brusca y dramática⁴⁹⁷.

4.9.2. EL DESPERTAR DE UN SUEÑO: DERROTA Y ABDICACIÓN

Como hemos dicho, el principal responsable de la reorganización protestante iba a ser Mauricio de Sajonia, el mismo que había combatido junto a Carlos V en Mühlberg. Varias decisiones tomadas por el mando imperial le habían desagradado, ya que no colmaban sus ansias de poder y expansión territorial: aunque había recibido la dignidad electoral arrancada a su primo Juan Federico, no consiguió hacerse con la totalidad de los dominios ernestinos en la zona de Turingia. Su frustración también crecía por la permanencia en prisión de Felipe de Hesse; además del vínculo familiar –era su suegro–, a nivel político el prestigio del nuevo gobernante de Sajonia estaba en jaque, ya que los restantes príncipes luteranos pensaban que el encarcelamiento del Landgrave era fruto de su traición.

Finalmente, ya en 1549, Mauricio decidía pasar a la acción; en agosto intentaba un golpe de mano fracasado para liberar a Felipe de Hesse, al tiempo que se abrieron negociaciones secretas con el rey de Francia, Enrique II. En paralelo, en el norte de Alemania se creaba la Liga de Königsberg ya en febrero de 1550, integrada por señores protestantes como Juan Alberto de Mecklemburgo, Alberto de Prusia o Hans de Kustrin, a la que se sumaron Alberto Alcibiades de Brandemburgo y, posteriormente, el mismo Mauricio de Sajonia. La rebelión se incubaría de forma definitiva en octubre de 1551, cuando en el castillo de Lochau se reunieron Jean de Fresse –emisario del monarca galo– y varios príncipes germanos. Francia se comprometía a financiar económicamente una posible revuelta a cambio del vicariato sobre los importantes enclaves fronterizos de Cambrai, Metz, Verdún y Toul; el 15 de enero de 1552 dicho acuerdo era suscrito en Chambord por Enrique II, paladín

497 Parker, *Carlos V*, 514.

del nuevo frente anti-habsbúrgico. A nivel militar, y de forma hábil, el príncipe Wettin siguió sirviendo a Carlos V, quien le encomendaba reducir la ciudad rebelde de Magdeburgo —ya que no aceptaba el *Interim*—; la villa se rendía finalmente, pero jurándole a él como su nuevo señor en secreto. De esta forma el Elector no sólo incrementaba su liderazgo, sino que podía seguir manteniendo a un ejército en activo.

Carlos V no fue capaz de ver la cruda realidad hasta febrero de 1552, cuando María de Hungría le envió una prueba irrefutable de la traición en marcha: sus espías habían interceptado unas cartas de Mauricio de Sajonia a sus aliados con detalles de la operación e instrucciones militares. Pero ya era tarde para ahogar la trama, de forma que a principios de marzo terribles noticias empezaron a llegar a Innsbruck, donde el Emperador había trasladado la corte en noviembre de 1551 para seguir de cerca las sesiones abiertas en Trento. La conocida como «rebelión de los príncipes» había estallado: así, mientras un ejército de treinta mil hombres encabezado por los señores germanos alzados en armas marchaba hacia Augsburgo, las tropas galas irrumpían en Lorena para tomar sin oposición Metz, Toul y Verdún⁴⁹⁸.

El 1 de abril de 1552 las columnas protestantes alcanzaban Augsburgo, que les habría las puertas con gran alborozo. A continuación se procedió a asediar —sin éxito— Ulm y Frankfurt. De este último cerco nos ha quedado una estampa de altísima calidad, definida a partir de una espectacular vista de pájaro de la ciudad. Sus barrios se disponen a ambos lados del río Meno, que divide la escena en dos mitades; protegidos tras unas murallas retratadas con gran atención, los habitantes organizan la defensa ante los agresores protestantes. El campamento de éstos se alza en la parte izquierda de la composición, y desde allí disparan la artillería —con las parábolas de las bombas perfectamente trazadas—, al tiempo que sus cuerpos de combatientes avanzan a través de los viñedos para estrellarse infructuosamente bajo los muros del burgo fortificado (Hans Graav y Conrad Faber: *Asedio de Frankfurt, 1552*, xilografía; British Library, Londres, Maps K Top C24-g18)⁴⁹⁹.

498 Fernández, *Carlos V. El César*, 740-750; Parker, *Carlos V*, 517-524; Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 360-363.

499 Pollack, *Cities at War*, 134-135.

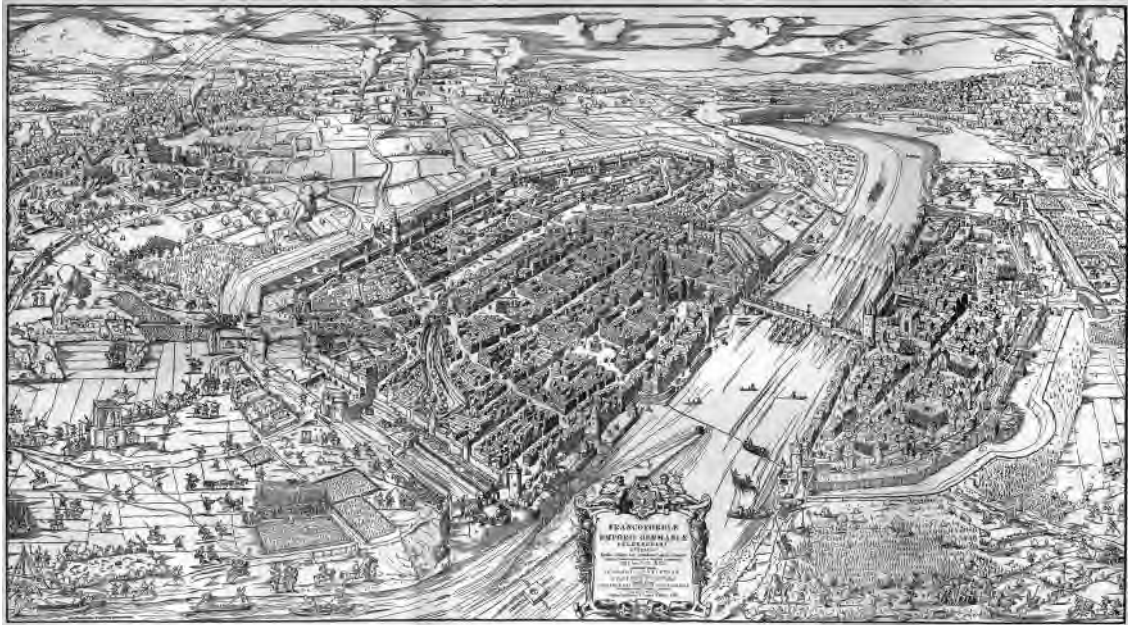


Fig.4.153. Hans Graav y Conrad Faber: *Asedio de Frankfurt*, 1552, xilografía; British Library, Londres, Maps K Top C24-g18.

En paralelo se abrían negociaciones en Linz con la participación de Mauricio de Sajonia, Alberto de Baviera y Fernando I, a quien el Emperador había nombrado intermediario. Tras dos semanas de tiras y aflojas las conversaciones se rompieron ya que Carlos V, aunque dispuesto a liberar a sus prisioneros, no aceptaba la intromisión de Francia en la política germana y tampoco relajaba su intransigencia religiosa. El Rey de Romanos era consciente de la necesaria ayuda de los gobernantes luteranos en su eterna lucha fue el Turco, y mantenía su irritación tras el debate por la herencia imperial; todo ello le llevó a inclinarse por una postura de distanciamiento respecto a su hermano, a quien siempre había apoyado anteriormente: la soledad de Carlos V era cada vez más manifiesta. Como respuesta, las columnas rebeldes continuaron su imparable avance, irrumpiendo el 18 de mayo de 1552 en el campamento imperial en Reutte –en las cercanías de Füssen– para tomar al día siguiente la ermita de Ehrenberg, la llave del Tirol. Esa misma noche el Emperador se veía obligado a huir de su tradicionalmente inexpugnable feudo familiar; tal y como narró posteriormente el embajador de Ferrara, la situación no podía ser más humillante: «Cabalgamos casi toda aquella noche bajo el viento y la lluvia, y en la más absoluta oscuridad que se haya visto», viéndose forzados tras alcanzar «una pequeña e incómoda aldea» a requisar «un par de sábanas en las que su Majestad pudiera dormir, porque su equipaje aún no había llegado»⁵⁰⁰. Finalmente, y tras una agotadora marcha nocturna sintiendo el aliento de los enemigos, gotoso y en litera, un hundido Carlos V llegaba a la segura localidad de Villach, para permanecer allí durante dos meses.

⁵⁰⁰ Parker, *Carlos V*, 527.

Desde esta base el líder de los Austrias se preparó para devolver el golpe. En el frente alemán el 1 de junio de 1552 se abrían negociaciones en Passau, prolongadas hasta el 24 de dicho mes. Allí acudieron Fernando, Rey de Romanos; el señor de Balançon y el vicenciller del Imperio Seld en representación de Carlos V; los duques Mauricio de Sajonia, Alberto de Baviera y Guillermo, el heredero del Landgrave de Hesse; delegados de los electores de Brandemburgo, Palatinado, Colonia, Maguncia y Tréveris; además de príncipes eclesiásticos como el arzobispo de Salzburgo o los obispos de Wurzburg y Eichstadt; y Juan de Fresse, enviado por Enrique II. Tras las conversaciones se acordó el final de la alianza entre los protestantes y Francia –con la consiguiente marcha de su embajador– y la liberación de los cautivos más importantes en manos del soberano Habsburgo. El tema más difícil de solucionar era, de nuevo, el religioso; Mauricio de Sajonia pactó con sus correligionarios presentar a Carlos V la avenencia entre los distintos credos. En respuesta éste sólo ofreció aplazar la cuestión confesional hasta la siguiente Dieta, como finalmente acabaría acordándose⁵⁰¹.

Una de las consecuencias más relevantes del pacto fue el final de la prisión a que habían estado sometidos durante más de cinco años los líderes de la antigua Liga de Smalkalda. La liberación de Juan Federico de Sajonia se representó en varias obras, como un lienzo de la escuela de Lucas Cranach. La conmovedora escena de despedida acontece en un claro del bosque tirolés, donde un envejecido Carlos V en litera ofrece la mano a su antiguo prisionero, al tiempo que hace gesto de quitarse la gorra como señal de despedida. El destituido Elector, por su parte, agacha la cabeza para tomar su mano en muestra de agradecimiento (Seguidor de Lucas Cranach: *Despedida de Juan Federico de Sajonia tras su liberación*, c.1552, óleo sobre tabla; Schlossmuseum, Gotha, Malerei und Plastik, inv. 63/22)⁵⁰². Esta pintura sirvió de base, además, para una posterior versión en forma de estampa (Anónimo: *Despedida de Juan Federico de Sajonia tras su liberación*, c.1570, aguafuerte; British Musuem, Londres, inv. 1873, 0510. 1728).

501 Fernández, *Carlos V. El César*, 752-753.

502 Heinemeyer y Moraw, *Hessen und Türingen*, 330-331.



Fig.4.154. Seguidor de Lucas Cranach: *Despedida de Juan Federico de Sajonia tras su liberación*, c.1552, óleo sobre tabla; Schlossmuseum, Gotha, Malerei und Plastik, inv. 63/22.

El noble sajón, una vez libre, encargó la construcción de un pabellón de caza en el valle de Wolfersdorf, en Turingia, muy lejos de Torgau. Allí pasó largas temporadas, decorándolo con murales acerca de los pasajes más destacados de su vida. Como gran comitente artístico y conocedor de la importancia de la propaganda política, de forma inmediata patrocinó obras donde aparecía como un mártir de la fe reformada, exhibiendo la profunda herida en el rostro que sufrió en Mühlberg. El surtido es muy amplio, desde un grupo de sencillas miniaturas con paralelismos entre su historia vital y pasajes bíblicos (Anónimo: *Comparación entre la historia de Juan Federico de Sajonia con pasajes bíblicos*, c.1547, miniatura; Staatsarchive, Dresde, sign. 9158)⁵⁰³, hasta grabados de gran calidad. En este campo destaca, por ejemplo, una calcografía que le presenta como trasunto del profeta veterotestamentario Daniel, exiliado en Babilonia (Peter Gottlandt: *Juan Federico de Sajonia como Daniel*, 1551, estampa; Coburgo, Kunstsammlungen der Veste, inv. I.332.3)⁵⁰⁴; también podemos citar otras entalladuras donde lo vemos orando ante Cristo en la cruz (Lucas Cranach el Joven: *Juan Federico de Sajonia rezando ante el crucifijo*, 1552, xilografía; Castillo de Friedenstien, Gotha, inv. G 42,20), o como testigo del bautismo en compañía del mismo Lutero (Lucas Cranach

503 Heinemeyer y Moraw, *Hessen und Thüringen*, 330-331.

504 Falomir, *El retrato del Renacimiento*, 360-362.

el Joven: *El bautismo de Cristo ante Martín Lutero y Juan Federico de Sajonia*, c.1552, xilografía coloreada; Castillo de Friedenstein, Gotha, inv. G 42,21).

Tras pacificar el agotado Imperio, Carlos V se volcó en la reunión de un nuevo ejército que le permitiera responder con contundencia a Enrique II de Francia. Paulatinamente se fueron concentrando bajo su mando treinta y seis mil infantes alemanes y cuatro mil italianos, además del tercio acantonado en Württemberg y la compañía de arcabuceros del capitán Alonso de Vargas; ocho mil jinetes germanos y polacos; y un potente tren artillero. Además, cinco mil españoles estaban en camino bajo la dirección de su más brillante general, el Duque de Alba. Así pues, los escuadrones imperiales atravesaban Baviera para –tras superar el curso del Rin por Estrasburgo– fijar posiciones en Thionville. A pesar de lo avanzado de la estación y las reticencias de María de Hungría, que le recomendaba invernar en Lorena, Carlos V tenía ya un objetivo definido: Metz. El 24 de octubre el mando habsbúrguico era capaz de conseguir, además, que el siempre díscolo Alberto Alcibiades de Brandenburgo abandonase a Enrique II, sumando con ello quince mil combatientes más a sus filas.

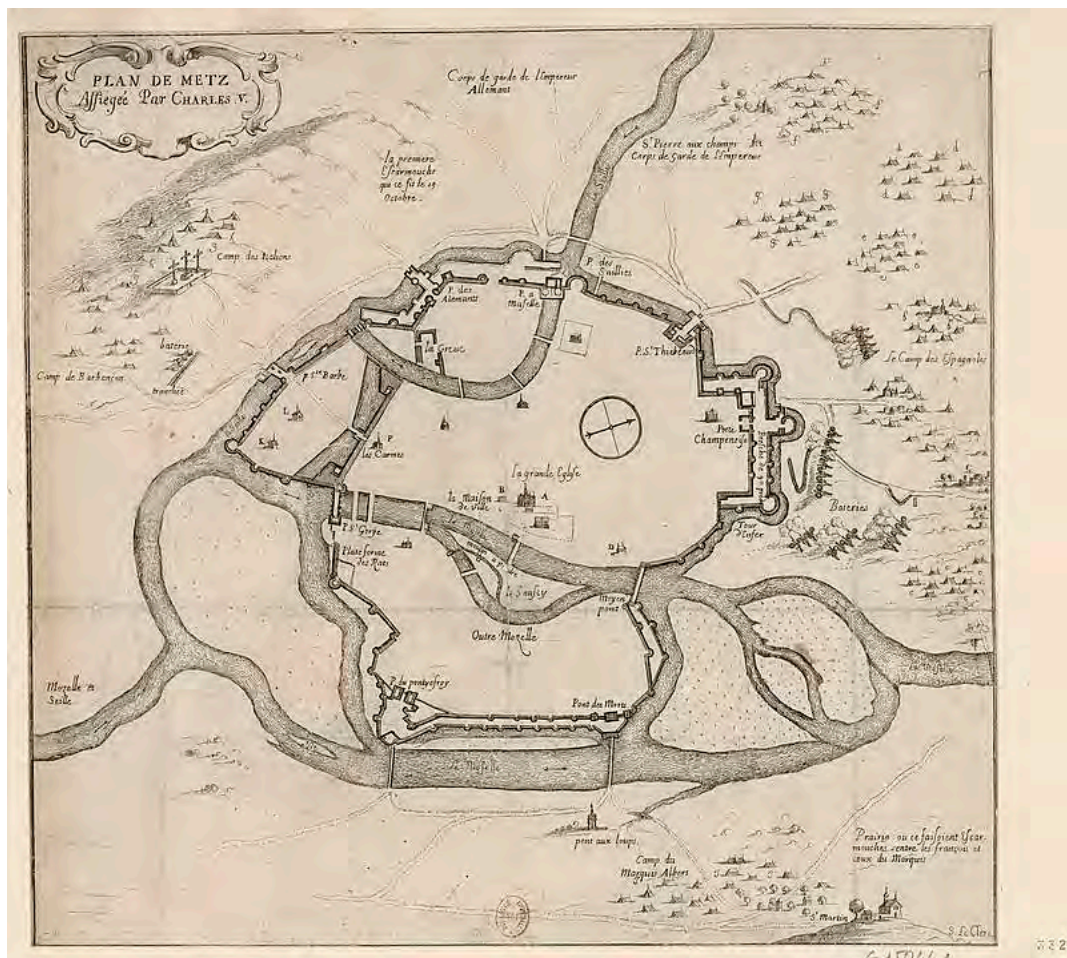


Fig.4.155. Anónimo: *Planta y vista del asedio de Metz*, c.1552, xilografía; Biblioteca Nacional de Francia, París.

El día antes, los esforzados hombres de Carlos V ya habían empezado a cavar trincheras ante los muros de Metz. La apuesta del monarca era realmente muy alta: la ciudad se encontraba en un punto de fácil defensa, justo en la confluencia del Mosela y el Seille; por otro lado, los franceses habían maximizado el tiempo del verano bajo la dirección del Duque de Gisa, reforzando las murallas con terraplenes y bastiones además de demoler los edificios extramuros mientras acumulaban gran número de provisiones. Así pues, las tareas de zapa y minado pronto se evidenciaron inútiles, mientras que el frío, el hambre y las fiebres diezaban a las tropas habsbúrgicas; en paralelo, mientras el grueso del ejército imperial se estrellaba contra Metz Enrique II se disponía a lanzar un ataque relámpago sobre Hesdin, en la zona de Calais. La única solución, pues, era alzar el asedio; Carlos V expresaba esos días sus sombrías reflexiones a María de Hungría, opinando que

*Las acciones francesas contra Hesdin pueden tener importantes consecuencias, y tras haber intentado todo lo posible contra esta ciudad [Metz] sin que nada indique que podamos llegar a tomarla, a fin de que las enfermedades no se cobren la vida de más hombres para nada, y poder acudir en ayuda de Hesdin [...] he decidido finalmente levantar este asedio*⁵⁰⁵.

Asumiendo la inevitable derrota, finalmente el Duque de Alba organizaba la retirada de las banderas el día de Año Nuevo de 1553, dejando más de veinte mil bajas sobre el nevado campo⁵⁰⁶. Esta importante acción bélica también tuvo, como es evidente, sus correspondientes representaciones artísticas; de forma inmediata aparecieron hojas volantes y escenas relativamente sencillas de carácter anónimo, con ejemplos como una entalladura conservada hoy en la Biblioteca Nacional Francesa. En su centro se reproduce la planta de Metz, limitada a sus principales edificios y al trazado defensivo. El artista prestó gran atención a los aspectos topográficos, tales como los cauces fluviales y otros elementos de relieve, e igualmente se indican las posiciones y maniobras de los atacantes

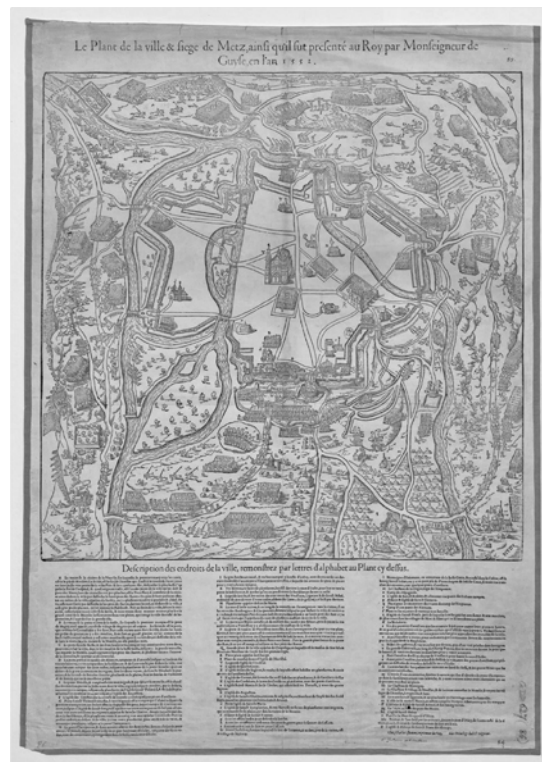


Fig.4.156. Anónimo: *Planta de la villa y asedio de Metz según fue presentado por el Duque de Guisa al Rey, 1552*, xilografía; Biblioteca Nacional Francesa.

⁵⁰⁵ Parker, *Carlos V*, 535.

⁵⁰⁶ Díaz, *Mühlberg 1547*, 67-68; Fernández, *Carlos V. El César*, 755-756; Parker, *Carlos V*, 530-556.

(Anónimo: *Planta y vista del asedio de Metz*, c.1552, xilografía; Biblioteca Nacional de Francia, París). La misma institución conserva una hoja volante que muestra una vista caballera del cerco, acompañada por una amplia memoria explicativa (Anónimo: *Planta de la villa y asedio de Metz según fue presentado por el Duque de Guisa al Rey*, 1552, xilografía; Biblioteca Nacional Francesa).

Por su parte, Anthoine Caron ideó una grisalla de muy distinto carácter conceptual; esta composición forma parte de un conjunto mayor, encargado por el científico y humanista Nicolas Houël bajo el título *La historia francesa de nuestro tiempo*. Destinados a Carlos X, hoy se conservan veinte dibujos de la mano del artista galo, con una estructura similar: en ellos una cenefa de grutescos al estilo de las presentes en los paños contemporáneos enmarca una grandilocuente escena central. En este caso se recortan en primer plano dos jinetes armados *all'antica*; el más destacado de ellos –probablemente una imagen ideal de Carlos V, aquí representado como un César romano– dirige con el bastón de su mano el avance de las tropas. Siguiendo dichas órdenes legiones de guerreros se lanzan hacia las fortificaciones de Metz, que actúa como centro perspectivo de la vista bélica (Anthoine Caron: *El asedio de Metz por las tropas imperiales*, 1560-1574, grisalla; Museo del Louvre, París, inv. RF29714 Recto).



Fig.4.157. Anthoine Caron: *El asedio de Metz por las tropas imperiales*, 1560-1574, grisalla; Museo del Louvre, París, inv. RF29714 Recto.

Así pues, y tras aceptar su fracaso, Carlos V emprendía de forma lenta la marcha hacia las seguras posesiones de Flandes; su perpétua gota le obligó a altos de varios días en Thionville y Luxemburgo. Finalmente el 6 de febrero entraba en Bruselas, hastiado y enfermo; ya en el palacio de Coudenberg recibió la noticia de la rendición de Hesdin por parte del duque de Vêndome, hecho alarmante pues desde esta plaza fuerte los franceses amenazaban todo el occidente de los Países Bajos y la zona de Calais.

La necesaria réplica imperial tuvo lugar en forma de una breve pero contundente campaña primaveral, en la que Hesdin fue recuperada y se pudo conquistar el burgo de Théroouanne, barrido hasta los cimientos. Carlos V envió para tomar esta posición fortificada a un veterano militar, el conde de Roelux; el asedio iba a durar tres semanas, durante las cuales se sometió a la plaza a un sistemático fuego de artillería y al minado de sus bastiones, tal y como se representó en una entalladura de gran calidad concebida según los clichés visuales germánicos (Heylreich Zeell: *Asedio de Théroouanne*, 1553, xilografía coloreada en cuatro bloques; British Museum, Londres, inv. 1970,0131.22).



Fig.4.158. Heylreich Zeell: *Asedio de Théroouanne*, 1553, xilografía coloreada en cuatro bloques; British Museum, Londres, inv. 1970,0131.22.

Al buril de Cornelis Anthonisz se debe, igualmente, una amplia vista muy atenta a la especificidad topográfica de la zona y el dinámico fluir de los contingentes (*El cerco de Théroouanne*, 1553, xilografía; Rijksmuseum, Amsterdam, inv. RP-P-BI-136).

Aun cabría citar a un aguafuerte más, de desconocido artista alemán, que muestra la contundente conquista del enclave por las tropas imperiales. Su campamento está en primer plano, perfectamente reconocibles gracias a los emblemas de estandartes y tiendas montadas. El abrazo mortal de las legiones de los Habsburgo asfixia a la condenada población, cuya iglesia y murallas ya están en gran medida derruidas por el inclemente fuego artillero (Anónimo: *El asedio de Théroouanne*, c.1553, aguafuerte; Royal Collection, Londres, inv. 721018). Por su parte, El paisajista Herri met de Bles también recreó este cerco en una de sus pinturas, de notable calidad y atención al entorno natural de la población (*Asedio de Théroouanne*, 1552-1560, óleo sobre tabla; Colección privada). Como respuesta a estas acciones las columnas francesas encabezadas por el condestable Montmorency llegaban ante las puertas de Cambrai, que pusieron bajo sitio con la presencia del mismo Enrique II. Carlos V vio en este momento la oportunidad de librar una batalla decisiva contra el Rey Cristianísimo, quien finalmente optó por una prudente retirada táctica.



Fig.4.159. Cornelis Anthonisz: *El cerco de Théroouanne*, 1553, xilografía; Rijksmuseum, Amsterdam, inv. RP-P-BI-136.



Fig.4.160. Anónimo: *El asedio de Théroutan*, c.1553, aguafuerte; Royal Collection, Londres, inv. 721018.

Entre 1553 y 1554 el mando imperial iba a recibir varias buenas noticias –la muerte de Mauricio de Sajonia en el combate de Schwarzach, la clara victoria frente a Siena y sus refuerzos galos en la batalla de Marciano, la liberación de Renry, o la llegada al trono inglés de la católica María Tudor, que se casaría con Felipe II-; no obstante, la realidad del fracaso ante Metz empañaba de forma completa la última campaña dirigida personalmente por Carlos V⁵⁰⁷. Ya a principios de 1555, el 5 de febrero, Fernando I abría las sesiones de la Dieta alemana en nombre de su augusto hermano. Finalmente -y tras más de treinta años de tensión y guerras- se llegaba a un acuerdo religiosa en la conocida como Paz de Augsburgo. Protestantes y católicos aceptaban la coexistencia de ambos credos, otorgando a los señores territoriales la potestad para determinar la fe que debía practicarse en sus dominios según el principio legal *cuius regio, eius religio*⁵⁰⁸.

507 Díaz, *Mühlberg 1547*, 67-70; Fernández, *Carlos V. El César*, 756-759; Parker, *Carlos V*, 530-556.

508 Kohler, *Carlos V 1500-1558*, 365-370.



Fig. 4.161. Herri met de Bles: *Asedio de Théroutanne*, 1552-1560, óleo sobre tabla; colección privada.

Para el líder de los Austrias llegaba el momento, pues, en el que venía pensando desde tiempo atrás: el de su retirada política. Este proceso se fue completando paulatinamente –primero en 1555 para sus dominios flamencos y como soberano de la orden del Toisón de Oro, en 1556 renunciaría a los dominios hispanos, y en 1558 el Colegio Electoral aceptaba el retorno de la corona imperial-, pero tuvo como momento de mayor carga simbólica la ceremonia de abdicación celebrada el 25 de octubre de 1555. Dicho día, a las cuatro de la tarde, Carlos V cruzó el patio del gran palacio de Coudenberg en dirección hacia la Gran Sala, decorada con fastuosos tapices bajo la presidencia del trono cesáreo. El augusto soberano, con un traje negro sobre el que refulgía el collar del Toisón, entró apoyado en Guillermo de Orange –futuro gran enemigo de su hijo, Felipe II-. Allí le esperaban multitud de personalidades: sus hijos, María de Hungría, el Obispo de Arrás, los caballeros del Toisón, gobernadores de las diecisiete provincias, nobles y prelados...con una resonante ausencia, la de su hermano Fernando, en un último acto de desdén. El acto se abrió con la intervención de Filiberto de Saboya -presidente del Consejo de Flandes-, exponiendo las razones de Carlos V para su abandono del poder. Una vez finalizado su discurso, el mismo Emperador se levantó tambaleante, realizando su propio discurso en el que repasó su carrera y los principios que le habían guiado. Como gran guerrero también incluyó entre sus palabras referencias a los constantes conflictos, pero amparándose en que siempre fueron motivados por agresiones de terceros: «La mitad del tiempo tuve grandes y peligrosas guerras, de

las cuales puedo decir con verdad que las hice más por fuerza y contra mi voluntad que buscándolas ni dando ocasión para ellas»⁵⁰⁹.

Esta abdicación ocupó un papel central en el posterior proceso de mitificación de Carlos V: en un acto sin precedentes, el principal gobernante de su tiempo renunciaba voluntariamente a su poder, llenando de asombro a todas las cortes y a Europa entera. El gran guerrero indomable, llevando al máximo los principios estoicos y erasmistas que lo habían guiado, triunfaba también en la batalla más difícil: vencerse a sí mismo, a su ego y su ambición. No debe extrañarnos, pues, que un hecho de esta importancia quedase recogido para la posteridad en imágenes artísticas. Girolamo Ruscelli, por ejemplo, introdujo en su libro de empresas dos alegorías de la abdicación de Carlos V, enmarcadas en arquitecturas de fuerte componente triunfal. La primera la trazó Nicolo Nelli, y en ella el César Habsburgo -vestido con toda su pompa- entrega corona y cetro a Felipe II, que acepta arrodillado ante su progenitor. La escena acontece dentro un pórtico flanqueado por hornacinas, destinadas a albergar las alegorías de Minerva y la Clemencia. Sobre el frontón aparecen la Gloria, la Religión y la Justicia, mientras que el basamento de esta estructura edilicia se decora con relieves destinados a recrear la toma de La Goleta y la batalla de Mühlberg, acompañadas por África y Germania (Nicolo Nelli: *Abdicación de Carlos V en Felipe II*, 1566, calcografía; en Girolamo Ruscelli: *Le imprese illustri con epositioni et discorsi del Sor. Ieronimo Ruscelli. Al Serenissimo et sempre felicissimo Re Catolico Filipp d’Austria*, Venecia, Francesco Rampazetto, 1566; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. Raros 34.520).



Fig.4.162. Gaspar Osello, *Patavinus: Abdicación de Carlos V en Fernando I*, 1566, calcografía; en Girolamo Ruscelli: *Le imprese illustri*, Venecia, Francesco Rampazetto, 1566; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. Raros 34.520.

509 Fernández, *Carlos V. El César*, 779-778

La segunda estampa, por su parte, representa la renuncia de la corona cesárea en favor de Fernando I. Este hecho lo vemos enmarcado por un arco triunfal *all'antica* de resonancia imperial, con alegorías en los nichos, ángeles y la figura de Dios Padre sobre la inscripción *SINE FINE* (Gaspar Osello, *Patavinus: Abdicación de Carlos V en Fernando I*, 1566, calcografía; en Girolamo Ruscelli: *Le imprese illustri con epositioni et discorsi del Sor. Ieronimo Ruscelli. Al Serenissimo et sempre felicissimo Re Catolico Filipp d'Austria*, Venecia, Francesco Rampazetto, 1566; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. Raros 34.520)⁵¹⁰.

Por su parte, Jacob Jonghelinck ideó una medalla para conmemorar la transmisión de poderes. En el anverso aparece el perfil anticuario de Carlos V, en armadura y con la cabeza laureada; el reverso se destina a la imagen de su heredero, también armado, y acompañada por una inscripción que refiere a su nueva condición regia: *PHILIPPVS HISPANIAR ET NOVIORBIT OCCIDVIREX* (Jacob Jonghelinck: *Medalla de la abdicación de Carlos V*, 1556, plomo; Real Academia de la Historia)⁵¹¹.

Como no podía ser de otra manera, el gran ritual de renuncia de Carlos V también tuvo su protagonismo en los *Sucesos de la historia de Europa* de Franz Hogenberg, en forma de dos estampas. Ambas escenas se ambientan en la Gran Sala del palacio bruselense de Coudenberg, ennoblecido con grandes tapices; allí sobresale el trono, dispuesto bajo un dosel con las armas imperiales y, en la colgadura superior, la cruz de san Andrés junto al pedernal del Toisón. La primera composición recrea el momento en que el príncipe Felipe se arrodilla ante su augusto padre, agradeciendo el honor que está recibiendo. En la segunda, la gran sala aparece de forma transversal, y en ella se unifican distintos momentos del simbólico y solemne ceremonial allí realizado: al fondo el César Carlos da la mano a su hermana María de Hungría, en agradecimiento a su inquebrantable fidelidad; en el centro cede el trono a su heredero, Felipe, para abandonar la sala posteriormente; en paralelo, un funcionario rompe los sellos que, a partir de ese momento, debían ser reemplazados por los del nuevo monarca (Franz Hogenberg: *Abdicación de Carlos V en Bruselas*, 1570-1590, publicadas en 1610, aguafuertes; Biblioteca Nacional, Madrid, inv. ER/2901/ 11 y 12)⁵¹².

510 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 117.

511 Almagro, *Medallas españolas*, 70.

512 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 218; Morales, *La fiesta en la Europa*, 349-351; Páez, *Los Austrias. Grabados*, 115-116.

Más avanzado el siglo XVII Frans Francken II pintó una compleja composición barroca donde retrato, mitología, heráldica y alegoría se unen con la misión de exaltar a la Casa de Austria. Carlos V preside la escena bajo un dosel y con toda la pompa imperial en el momento de su abdicación; a sus pies se disponen el cetro, la espada y el orbe, además de las bulas oficiales de traspaso que, con sus gestos, ofrece a sus herederos Felipe II y Fernando I —éste, como ya hemos visto, no estuvo presente-. Dichos protagonistas son flanqueados por otras figuras nobles y portaestandartes con la heráldica de los dominios imperiales. Además, y en primer plano, vemos a Neptuno con su corte marina y figuraciones de las distintas partes del Mundo; el simbolismo de la pintura resulta, pues, evidente: subrayar la continuidad y carácter legítimo de un linaje destinado al dominio universal (Frans Francken II: *Alegoría de la abdicación del emperador Carlos V el 25 de octubre de 1555, en Bruselas; c.1620, óleo sobre tabla; Rijksmuseum, Ámsterdam*)⁵¹³.



Fig.4.164. Frans Francken II: *Alegoría de la abdicación del emperador Carlos V el 25 de octubre de 1555, en Bruselas; c.1620, óleo sobre tabla; Rijksmuseum, Ámsterdam, inv. SK-A-112.*

Una vez completados los trámites para su renuncia al poder, ya en otoño de 1556, el Emperador embarcaba en Flesinga con destino a la costa cántabra,

513 Víctor Mínguez, «Sine Fine. Dios, los Habsburgo y el traspaso de las insignias del poder en el Quinientos», *Libros de la corte*, monográfico 1, año 6 (2014).

desembarcando en Laredo el 28 de septiembre. Pocos días después iba a emprender su último viaje, el que le llevaría al lugar elegido para su retiro final: el monasterio jerónimo de Yuste, en la provincia de Cáceres. El 21 de septiembre de 1558 moriría en sus estancias Carlos V, el hombre más poderoso de su tiempo. Cuatro años antes, en agosto de 1554, aún había sido capaz de ponerse al frente de sus combatientes para levantar el cerco francés que amenazaba la ciudad de Rentry. Desde el mismo campo de batalla redactó varias cartas a destacadas personalidades, entre ellos a su heredero y al Gran Duque de Alba; en ésta última, y tras agradecer a Dios una nueva victoria, confesaba a su veterano compañero de armas que «Aunque por ahora tengo más salud de la que pensava, no la tengo tal que he menester para pasar mucho tales trances que los del año pasado y éste». Al día siguiente iba a coger de nuevo la pluma para escribir a su hermana María de Hungría, anunciándole que «Me encuentro en tal estado que temo desmoronarme por completo [...] necesito evitar pisar el campo de batalla lo más posible»⁵¹⁴. Carlos V nunca más empuñaría la espada.

514 Parker, *Carlos V*, 549-550.



5 Epílogo

5. EPÍLOGO

GLORIFICACIÓN Y MEMORIA EN FORMA DE ESTAMPA: MAARTEN VAN HEEMSKERCK Y ANTONIO TEMPESTA

El 21 de septiembre de 1558 moría el emperador Carlos V en su retiro de Yuste. La noticia de la desaparición del hombre más poderoso de su tiempo conmocionó a toda Europa, celebrándose en su honor multitud de ceremonias luctuosas. La más brillante aconteció en Bruselas el 29 de diciembre, bajo la dirección de su sucesor, Felipe II. A las dos del mediodía iba a partir un fastuoso cortejo desde el palacio de Coudenberg, sobre cuya puerta pendía un gran terciopelo negro de seis metros con el escudo imperial. Su organización jerárquica la dispuso el primer heraldo de la orden del Toisón de Oro, desfilando enlutados el clero, el coro de la capilla regia y representantes de los estados flamencos y la administración; tras ellos pasaron personajes de la Corte y los emblemas del poder de Carlos V, portados por destacados nobles: estandartes de los territorios y las divisas cesáreas, su caballo engalanado delante de un gran pendón con Santiago derribando a un infiel, insignias como la corona, el collar del Toisón, el cetro o la espada. A continuación avanzaba Felipe II, de luto con un largo ropaje y capucha, escoltado por los caballeros del Toisón. El destino de esta interminable procesión era la catedral de Santa Gúdula, donde se encontraba la capilla ardiente con un gigantesco catafalco de hierro y luz, gracias a sus más de tres mil cirios; tres coronas reales, además de la cesárea, y diversos crucifijos remataban la estructura, en cuyo interior se dispusieron los atributos de poder del fenecido Emperador.



Fig. 5.1. Hieronymus Cock (diseño) Jean y Lucas Doetecum (impresión): *Honras fúnebres de Carlos V en Bruselas*, 1559, serie de treinta y tres estampas calcográficas coloreadas; Museum Plantin-Moretus, Amberes.

El componente de mayor valor simbólico de esta cabalgata fue una máquina efímera en forma de nave, como alegoría del buen gobierno y la gloria bélica de Carlos V. No es casualidad que fuese bautizada como *Victoria*, pues sus grandes gestas de armas aparecían representadas en el casco y, cerrando el conjunto, avanzaban las columnas de Hércules en referencia a la expansión de la fe y superación de todo límite. El buque estaba pilotado por las alegorías de la Esperanza, la Fe y la Caridad, las cuales también habrían llevado el timón de la política cesárea: así pues, todo este complejo artefacto explicaba como la política virtuosa de Carlos V había buscado la expansión del cristianismo a territorios inimaginables y su defensa frente a los enemigos de la fe¹.

Dicho impresionante ritual debía ser recordado eternamente, de forma que se representó icónicamente en una larga serie de grabados de gran calidad que, a partir de diseños de Hieronymus Cock, fueron impresos por Jean y Lucas Doetecum (*Honras fúnebres de Carlos V en Bruselas*, 1559, serie de treinta y tres estampas calcográficas coloreadas; Museum Plantin-Moretus, Amberes)². También Franz

1 Blockmans, *Carlos V. La utopía*, 17-27; Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 318-343; Carlos José Hernando, «*Funus imperatorum*. La imagen política en las exequias de Carlos V», en García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 179-211; Alfonso Rodríguez, «Ceremonial y Liturgia: las fiestas religiosas del Emperador», en Morales, *La fiesta en la Europa*, 73-91.

2 Checa, *Carolus*, 522-531; Páez, *Los Austrias. Grabados*, 118-120.

Hogenberg lo introdujo en sus *Sucesos de la historia de Europa*, protagonizando una composición donde el desfile se recrea como una inacabable línea ondulante de figuras que, a lo largo de las calles de la ciudad, realiza su entrada en Santa Gúdula (Franz Hogenberg: *Cortejo fúnebre de Bruselas, 1569-1570*, estampa calcográfica; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. E.R. 2901 n. 15)³.

En concordancia con un poder imperial de voluntad universalista, multitud de ciudades en distintos continentes rindieron honores al fenecido César Carlos; así pues, resonantes homenajes luctuosos en forma de procesiones, misas y catafalcos poblaron Centroeuropa –Augsburgo, Nancy–, Italia –Nápoles, Milán, Roma, Bolonia, Palermo, Génova, Florencia, Piacenza–, los reinos peninsulares –Valladolid, Alcalá de Henares, Madrid, Sevilla, Toledo, Barcelona, Zaragoza– y, por supuesto, los nuevos territorios americanos –México, Lima–⁴. Más allá de las necesarias diferencias entre ellas, todas estas ceremonias compartieron el interés por los ritos de la Antigüedad, tal y como es propio de la práctica festiva renacentista. Como en los *Funus Imperatorum* romanos, la idea a transmitir no era sólo la de la agonía del gran gobernante, sino también –y más importante desde la óptica política– su capacidad, a través de la muerte, para sublimarse hacia la gloria y la eternidad⁵.

De esa forma se iniciaba, pues, el proceso de mitificación de Carlos V, en el que tuvo un papel clave el recuerdo de sus éxitos políticos. Así, algunos de los pasajes más destacados de su carrera diplomática protagonizaron obras como, por ejemplo, los distintos ciclos de frescos encargados en Italia por el papa Pablo III y los Farnesio para palacios romanos como el de la Cancillería –obra de Giorgio Vasari– o su gran residencia familiar –Giorgio Salviati y Tadeo Zuccaro–, así como para el

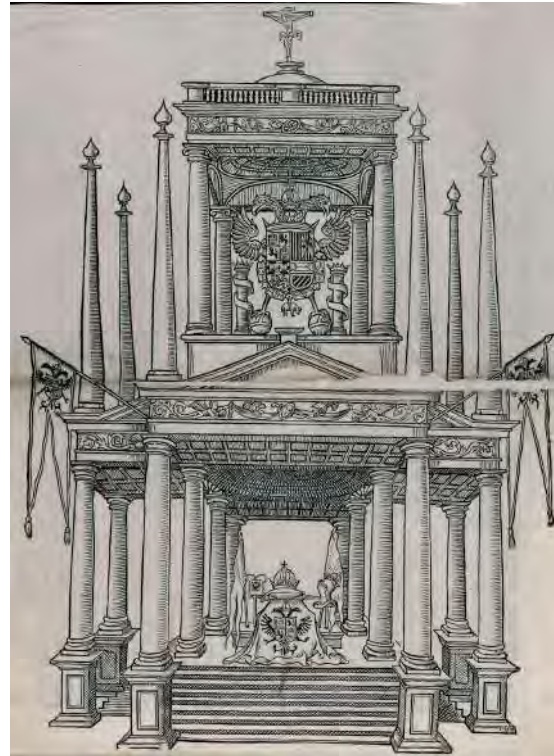


Fig.5.2. Claudio de Arciniega: *Catafalco de Carlos V en la ciudad de México, 1559*. Reconstrucción de M. Toussaint según Francisco Cervantes de Salazar (texto) y Antonio de Espinosa (edición): *Túmulo Imperial*, 1560.

³ Páez, *Los Austrias. Grabados*, 120-121.

⁴ Juan Chiva, «Espacios para una ciudad en fiesta: México y la Casa de Austria», en Rodríguez y Mínguez, *Visiones de un imperio en fiesta*; 368-370; Hernando, *Funus imperatorum*, 179-211; Víctor Mínguez, «Espectáculos imperiales en tierra de indios», en Morales, *La fiesta en la Europa*, 242-249; Víctor Mínguez, ed., *Un planeta engalanado. La fiesta en los reinos hispanos* (Castellón: Universitat Jaume I), 176-177, 192, 308.

⁵ Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 321.

palacio suburbano de Caprarola –los Zuccaro–⁶. Además, desde el primer momento se entendieron las posibilidades que la representación de la *Virtus Heroica* y marcial del Emperador podía aportar para el prestigio de la Casa de Austria; en 1560 Tiziano escribía a Felipe II para

Recordarle a Vuestra Majestad que haga ordenar que sean pintadas, como memoria para la posteridad, las gloriosas e inmortales victorias de César [Carlos V], pues deseo ser el primero en hacer alguna en reconocimiento de ánimo grato hacia los muchos beneficios recibidos por su Majestad Cesárea y por Vuestra Majestad Católica.

Muy probablemente ya se habría planteado con anterioridad la realización de este proyecto –finalmente nunca realizado– pues el cadorino, además de hacer memoria al Rey, le inquiría para que le hiciese saber «la iluminación que tendrán en función de la calidad y de la condición de las salas o de las habitaciones en las que se deberá colocar»⁷.

Pero si hubo un tipo de obras que posibilitaron una difusión realmente amplia de la epopeya carolina éstas fueron, sin duda, las series de estampas ideadas por Maarten van Heemskerck y, posteriormente, Antonio Tempesta. La primera de ellas vio la luz incluso antes de la muerte de Carlos V, y se puede relacionar con la exaltación heroica del augusto soberano en el momento de su abdicación en 1555 (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición): *Los triunfos de Carlos V*, 1555-1556, doce estampas grabadas a buril y aguafuerte sobre papel; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. E.R. 2966)⁸. Aunque se ha querido vincular con el mecenazgo de Felipe II, muy probablemente la serie fue ideada como iniciativa privada por el impresor de Amberes Hyeronimus Cock. Dotado de un importante olfato para los negocios, y al entender el prestigio comercial y éxito económico que la celebración retrospectiva del retirado Carlos V podía ofrecerle, decidió realizar una apuesta ciertamente alta: la edición de una costosa serie de doce aguafuertes a partir de dibujos preparatorios del prestigioso artista Maarten van Heemskerck. Para su traslado al formato del grabado se confió en el virtuoso buril de Dirck Volckertsz Coornhert, responsable final de unas estampas de brillante detallismo, volumetría y luminosidad.

Maarten van Heemskerck, formado en Haarlem con Jan van Scorel, realizó una importante estancia en Roma entre 1532 y 1536. Allí pudo estudiar los restos clásicos y los trabajos de creadores como Rafael, e incluso llegó a contribuir en 1536 con los fastos dedicados a celebrar la entrada triunfal de Carlos V en la «Ciudad Eterna». Su estilo, además, resultaba ideal para el concepto grandilocuente que debía definir

6 Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 345-351.

7 Checa, *Natura Potentior Ars*, 227.

8 Stirling-Maxwell, *The chief victories*; Bart Rosier, «The Victories of Charles V: a series of prints by Maarten van Heemskerck, 1555-1556», *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, vol. XX, n. 1 (1990-1991): 24-38.

al proyecto; de gusto profundamente manierista, en sus dinámicos diseños vemos en primer plano monumentales figuras de posturas forzadas y gran riqueza en equipos y ropajes: así, los protagonistas, figuras reales de su tiempo, se convierten en héroes dignos de los grandes ciclos mitológicos de la Antigüedad. Por lo que respecta a la conceptualización iconográfica, en esta cronografía se introdujeron todos los valores que habían ido fraguando la imagen de Carlos V –romanista, caballeresco e imperial–, filtrados por el ambicioso estilo anticuario tan propio de las obras áulicas del momento. El hábil artista no dejó nada al azar, ni siquiera el total de estampas; el número doce refiere sin ningún tipo de dudas a los trabajos de Hércules, patrón mitológico de Carlos V y *exempla* por excelencia para cualquier príncipe de la Edad Moderna⁹.



Fig.5.3. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hieronymus Cock (edición): *El emperador Carlos V y sus enemigos vencidos*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868, 0208.57.

⁹ Checa, *Carolus*, 351-354; Páez, *Los Austrias. Grabados*, 106-112; Juan Francisco Pardo, «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?*, dir. Anne Dubet y José Javier Ruíz (Madrid: Casa de Velázquez, 2010); Jesús F. Pascual, «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*, ed. Matteo Mancini y Álvaro Pascual (Madrid: Sílex Universidad, 2019), 199-200; Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, *El retrato del poder* (Castellón: Universitat Jaume I, 2019), 150-151.

Así pues, la serie compone un relato icónico de las gestas bélicas del Emperador, recorriendo de forma cronológica el éxito de sus armas frente a sus principales enemigos. La primera de las estampas, *El emperador Carlos V y sus enemigos vencidos* (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hieronimus Cock (edición), estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868, 0208.57), sirve como *introito* al exponer de forma contundente el mensaje hegemónico que se desprende de todo el ciclo. En el centro de la composición se retrata a Carlos V con una armadura anatómica *à l'antica* y legitimado por la posesión de símbolos imperiales como la corona, el orbe o la espada. Con ésta última parece desafiar a sus oponentes, en clara advertencia a todo aquel que cuestione el poder de los Habsburgo. Su apariencia mayestática se refuerza al elevarse sobre un pedestal con las armas laureadas de Austria, y tras él aparecen las columnas de Hércules coronadas como *motto* personal –al tiempo que símbolo emblemático de la virtud política–.

A sus pies un águila sostiene las cadenas de los rivales vencidos, tres a cada lado para reforzar la apariencia simétrica de la escena. A la derecha vemos, en primer lugar, a Solimán el Magnífico, vestido con ropajes exóticos; es el único libre de atadura, como referencia a su retirada tras el socorro de Viena en 1532 por Carlos V. Su actitud, escapando sigilosamente mientras mira hacia atrás, pretende ser marca de –supuesta– cobardía. Junto a él reconocemos a Clemente VII, recubierto con toda la pompa pontifical. Sostiene en su mano el escudo con los roeles de los Medici, probablemente con la finalidad de personalizar el conflicto en su figura, no en la institución papal –el *Sacco* de Roma fue siempre una acción difícil de justificar, dada la condición de Carlos V como vicario armado de Dios–. La tercera figura es el rey Francisco I de Francia, quien aparece como un guerrero romano identificado por las flores de lis de su heráldica. De forma simétrica, pero a la izquierda del Emperador, se disponen los príncipes protestantes derrotados durante la década de 1540. El más cercano al monarca es el Duque de Clevés, vencido en 1541 dadas sus pretensiones sobre el ducado de Gueldres; las otras dos personalidades son, respectivamente, el Landgrave de Hesse y Juan Federico de Sajonia, los cabecillas visibles de la Liga de Smalkalda.



Fig.5.4. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición): *La batalla de Pavía*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868, 0208.58.

Las estampas siguientes narran visualmente los momentos culminantes de las *Guerras de Italia* que, durante la década de 1520, enfrentaron a Valois y Habsburgo por el dominio de dicha península. De esta forma, el segundo grabado se dedica a *La batalla de Pavía*, recogiendo con dinamismo y complejidad manierista el momento en que el soberano galo es capturado (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición), 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868, 0208.58). En primer plano, sobre los cuerpos de un caballero y su montura –probablemente el Marqués de Civita Sant’Angelo, muerto por el Rey Cristianísimo–, se recortan cuatro monumentales jinetes completamente armados: la figura central es Francisco I, reconocible por las flores de lis de su arnés y de la gualdrapa de su montura, quien se bate con bravura contra los caballeros imperiales que acabarán apresándolo. Al fondo elementos salpicados pretenden ubicar espacialmente la batalla, tales como el movimiento de tropas, el campamento galo o la villa amurallada junto a la que fluye el Ticino.



Fig.5.5. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición): *Asalto a las murallas de Roma y la muerte del condestable Carlos de Borbón*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868,0208.59.

Las dos estampas que la continúan se centran en el momento más dramático de estas campañas, el *Sacco* de Roma en 1527 por parte de los lansquenetes tudescos. Así, la tercera composición muestra el *Asalto a las murallas de Roma y la muerte del condestable Carlos de Borbón* (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición), 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868,0208.59). El noble francés –quien había pasado a las filas de Carlos V debido a su rivalidad con el soberano galo– cae herido de muerte desde la escala con la que pretendía superar las defensas romanas; a sus pies, un soldado protegido también con armas de inspiración arqueológica, avanza intentando socorrerle. La elección de este momento no es casual, y probablemente deba vincularse con la estrategia conducente a liberar a Carlos V de la responsabilidad sobre esta aciaga acción bélica. Las muertes sucesivas de Georg von Frundsberg y Carlos de Borbón dejaron a las hordas de soldados alemanes sin líder claro; meses de retrasos en sus pagas y el odio hacia el papado –de hecho,

muchos de ellos eran protestantes— llevaron finalmente al estallido de horror que se desató sobre la urbe¹⁰. Mientras el noble francés pierde la vida sus legiones avanzan hacia la ciudad, en la que ya han estallado los primeros incendios. Como hemos visto Heemskerck residió cerca de cinco años allí, de forma que recrea con gran atención topográfica las ruinas y edificios romanos.



Fig.5.6. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición): *Clemente VII asediado en el Castel Sant'Angelo*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868,0208.60.

Por su parte, el cuarto grabado muestra a *Clemente VII asediado en el Castel Sant'Angelo* (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición), 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868,0208.60). En primer plano se recortan dos lansquenetes equipados *all'antica* preparándose para expugnar la fortificación papal, a la que ya amenazan dos bocas de fuego. Éstas se disponen sobre el puente que cruza

¹⁰ Francisco Javier Pizarro, *Los triunfos de Carlos V. Giulio Clovio* (Badajoz: Infugric, 2009), 46.

el Tíber, flanqueado por las estatuas de san Pedro y san Pablo. Un heraldo montado exige la rendición al pontífice Medici, quien le atiende preocupado y con la compañía de su Curia desde la *loggia* construida en época de Julio II. El castillo se describe con gran atención, reproduciendo el formato circular del antiguo mausoleo de Adriano, las fortificaciones medievales e incluso la estatua del arcángel san Miguel que, como remate, dispuso el escultor y arquitecto Raffaello da Monteluppo. Contrasta la evidente desproporción de escalas con la atención aérea ofrecida al fondo, donde incluso es posible reconocer la antigua estructura de San Pedro del Vaticano.



Fig. 5.7. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición): *La liberación de Viena*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868.0208,61.

Las tres estampas posteriores se centran en las guerras de Carlos V contra los enemigos externos de la Cristiandad, desde la amenazadora presencia otomana en Centroeuropa y África a los exóticos pobladores de la América recién descubierta. De esta forma, la quinta calcografía elige como tema *La liberación de Viena* (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock

(edición), 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868.0208,61). Con la pretensión de otorgar el protagonismo a Carlos V, en la composición se superponen dos momentos cronológicamente distintos: el fallido cerco de la capital danubiana en 1529 y la posterior intervención personal de su legítimo soberano, ya en 1532, ante una nueva incursión protagonizada por Solimán el Magnífico. Este complejo planteamiento forzó al máximo la capacidad imaginativa del artista, quien finalmente acabaría articulando una dinámica composición zigzagueante en distintos niveles de profundidad. El primero de ellos lo ocupa el Emperador quien, de forma heroica, irrumpe desde la izquierda aplastando a jenízaros vencidos bajo los cascos de su caballo. Este rocín de guerra, encabritado, se cubre con una pomposa gualdrapa con aparejos de cuero decorados mediante campanas y símbolos heráldicos. El César Habsburgo carga en actitud caballeresca, protegido por una armadura muy imaginativa –similar a las forjadas por los Negrolí– y un casco coronado. Tras él avanza su hermano, reconocible como Rey de Romanos por la corona de su cimera. En segundo plano la furia de la caballería imperial obliga a la retirada de los *sipahi* turcos, mientras que al fondo vemos la cercada Viena y el campo del Sultán, a quien protegen sus escoltas dentro de una formación circular.



Fig. 5.8. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hieronymus Cock (edición): *La civilización del Nuevo Mundo por Carlos V*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1875,0410.173.

La sexta calcografía cambia radicalmente de escenario, atravesando el Atlántico para mostrar *La civilización del Nuevo Mundo por Carlos V* (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición), 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1875,0410.173). Heemskerck planteó aquí una propuesta de gran truculencia, en la que el papel protagonista recae sobre unos indios –de escultóricos cuerpos antiquizantes– carentes de toda humanidad: aparecen practicando la antropofagia, mientras que la presencia de arcos y carcajes son muestra de su carácter agresivo y belicosidad. Las naves ancladas en la ensenada del fondo referirían, de esta forma, a la necesaria intervención española en favor del proceso civilizatorio y de difusión de la fe cristiana.

La composición destila muchos de los tópicos que estaban fraguando del «otro» americano en Europa, pero también puede leerse a partir de la dinámica política del momento. Por un lado, escritos como los de fray Bartolomé de las Casas o Jerónimo Benzoni creaban una mala imagen de las acciones de conquista en el Nuevo Mundo, legitimadas aquí como lucha frente a la barbarie indígena¹¹. Por otro, las cuestionables acciones y acusaciones de corrupción que pendían sobre Pizarro o Cortés tampoco aconsejarían darles protagonismo, de forma que se apostó finalmente por incidir en el compromiso imperial con la expansión de la fe y el progreso moral.

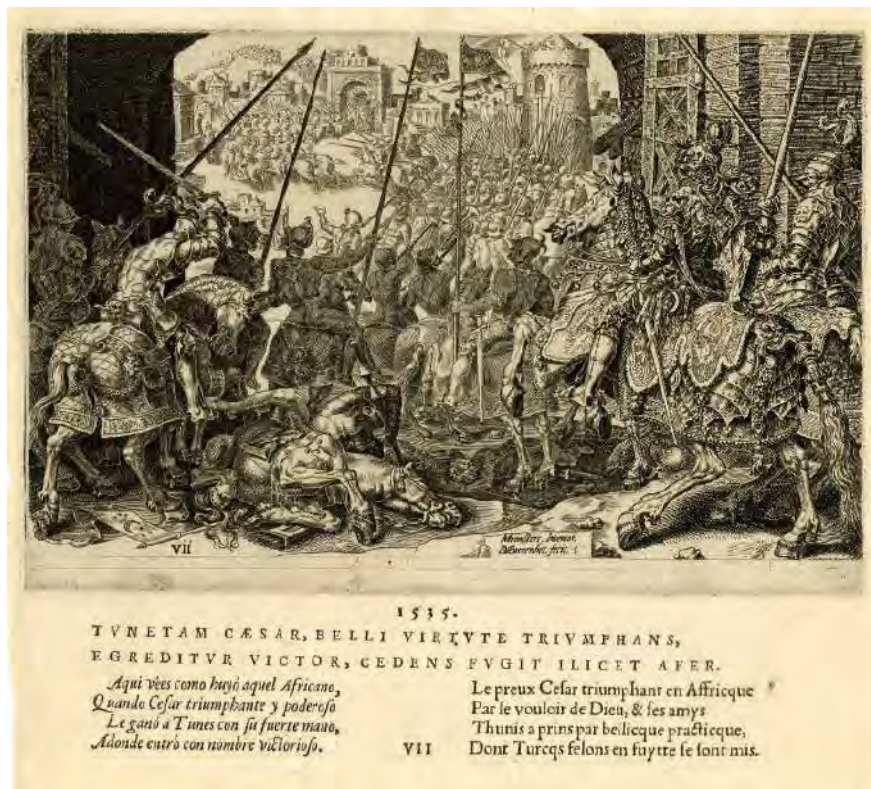


Fig. 5.9. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición): *La conquista de Túnez*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868.0208, 63.

¹¹ Pizarro, *Los triunfos*, 58.

El séptimo aguafuerte regresa a la interminable lucha contra el infiel, para mostrar la acción bélica que más enorgulleció a Carlos V: *La conquista de Túnez* (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición), 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868.0208,63). El triunfante monarca Habsburgo aparece aquí como protagonista de un juego caballeresco, con una armadura enriquecida estéticamente por mascarones grotescos, lanza y una celada con la corona imperial. Su briosa montura se blindo, a su vez, con un cascarón metálico escamado y gualdrapa con emblemas como el águila bicéfala o las columnas de Hércules. Mientras, en el lado izquierdo otro caballero lucha con un jinizaro caído. La posición escorzada de estos jinetes conforma una perspectiva visual que conduce la mirada del observador hacia la gran puerta abierta, centro de la composición. A través de ella las tropas cristianas franquean las defensas para derramarse sobre la ciudad corsaria, mientras que el pirata Barbarroja y sus hombres huyen por el extremo opuesto.



Fig. 5.10. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición): *La rendición del duque de Cleves*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868.0208,64.

El postrero ciclo –y el más amplio– en que hemos dividido la serie tiene como tema conductor el pulso que mantuvo Carlos V con aquellos que amenazaban fracturar la *Universitas Christiana* desde dentro, fundamentalmente los protestantes. De esta forma la octava escena, *La rendición del duque de Clevés* (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición), 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868.0208,64), trata una de las campañas regionales previas a la guerra contra la Liga de Smalkalda. En 1542 Guillermo de Clevés apoyó al rey de Francia en su invasión de los Países Bajos; como respuesta en una fulgurante acción el Emperador atravesó Alemania cayendo sobre el señor enemigo para ocupar posiciones como Düren o Venloo. La estampa representa el momento concreto en que Guillermo de Clevés se rinde el 7 de septiembre de 1543, cediendo además sus estratégicos feudos. Se trata de una de las composiciones con mayor espíritu clasicista del conjunto, tanto por su concreción visual – Carlos V aparece como un César antiguo, entronizado, armado *alla romana* y con las sienes tocadas de laurel– como ideológica, al visualizar el tema de la *Magnanimitas* imperial. A diferencia de la primera calcografía, aquí el virtuoso soberano tiene la espada envainada como muestra de clemencia con el enemigo humillado a sus pies, a quien acabaría casando con su sobrina María de Austria. Bajo la lujosa tienda de campaña aparecen otras monumentales figuras que, con gesto displicente, contemplan la sumisión del noble rebelde, acompañado por miembros de su séquito en traje civil; uno de ellos porta las llaves de Venloo, evidencia de su rendición incondicional.



Fig. 5.11. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición): *La unión del Conde de Buren con el ejército imperial cerca de Ingolstadt*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868,0208.65.

Los cuatro buriles que cierran el conjunto recrean importantes pasajes de la *Guerra de Alemania* de 1546-1547. Así, el noveno de ellos muestra *La unión del Conde de Buren con el ejército imperial cerca de Ingolstadt* (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición), 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868,0208.65). La primera fase de la campaña tuvo su momento culminante durante el asedio de esta ciudad danubiana, ante cuyas defensas se estrellarían los luteranos. La satisfacción de los defensores –dirigidos por el mismo Carlos V– aún fue mayor cuando los anhelados refuerzos que venían desde Flandes pudieron sumarse a un ejército que, hasta el momento, había sido inferior al de la coalición enemiga. El protagonista de la escena vuelve a ser Carlos V quien, a la derecha, se dirige a sus hombres siguiendo la tradición de la *allocutio* romana. El César Habsburgo, armado con un arnés *all'eroica*, porta en una de sus manos el cetro y, en la otra, las riendas del caballo. En segundo plano destaca la gran tienda imperial donde –de nuevo– vemos al cabeza de la Casa de Austria, en este caso recibiendo con alegría al Conde de Buren y sus coronelías flamencas. Al fondo se vislumbran la villa de Ingolstadt, sus improvisadas defensas, así como la retirada de los escuadrones protestantes.



Fig. 5.12. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición): *La rendición del Elector de Sajonia tras la batalla de Mühlberg*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868, 0208.66.

La décima estampa muestra el momento más importante de todo el conflicto, es decir, *La rendición del Elector de Sajonia tras la batalla de Mühlberg* (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición), 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868, 0208.66). De esta composición se conserva en Inglaterra, incluso, un dibujo preparatorio, evidenciándonos su atento detallismo el interés y rigor puesto en el diseño de tan prestigioso ciclo (Maarten van Heemskerck: *La rendición del Elector de Sajonia*, 1554, dibujo a la pluma y tinta parda sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1853,0813.50).



Fig. 5.13. Maarten van Heemskerck: *La rendición del Elector de Sajonia*, 1554, dibujo a la pluma y tinta parda sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1853,0813.50.

De esta forma, para su concreción visual el artista ubicó en lado izquierdo un potente cuerpo de caballería pesada encabezado por el mismo Emperador, a quien flanquean otras poderosas figuras montadas –Fernando I y, quizá, el Gran Duque de Alba o Mauricio de Sajonia–. Ante ellos ofrece pleitesía el príncipe rebelde, en cuyo rostro se aprecia la gran cuchillada que recibió en el momento de su detención. Atendiendo al tratamiento ofrecido a su figura –de gran tamaño y plena de dignidad–, es muy probable que el ideólogo de la serie no quisiera incidir tanto en el poder de las armas carolinas como en el valor de la *Pietas* imperial¹². Al igual que en otros ejemplos de la serie, aquí también se integran en una única escena acontecimientos temporales diacrónicos; así, en el paisaje del fondo se aprecia claramente un momento

¹² Checa, *Carlos V. La imagen del poder*, 352.

anterior a la rendición y, probablemente, el que decidió el choque armado: el cruce del Elba por los tercios españoles.



Fig.5.14. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición): *Las ciudades de la Liga de Smalkalda se someten a Carlos V*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868.0208,67.

Las dos últimas estampas señalan, ya como conclusión, las consecuencias de la victoria alcanzada y de los denodados esfuerzos carolinos por mantener a la Cristiandad unida. Así, la composición número once muestra cómo *Las ciudades de la Liga de Smalkalda se someten a Carlos V* (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición), 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1868.0208,67). Una vez derrotada la coalición luterana, los burgos y territorios que la integraban debieron pedir perdón y renovar sus votos de obediencia al poder imperial –*Fussfall*–. En una nueva exhibición de la *Magnanimitas* y contención cesárea, vemos en un interior palatino a Carlos V sentado en un trono, según la tipología anticuaria común a toda la serie. La corona, el cetro y el orbe que ostenta –así como los soldados que

le acompañan— simbolizan su poder y legitimidad. Pero no lo aplica castigando a los representantes de los señoríos traidores; al contrario, les perdona y acepta su sometimiento a través del ceremonial de entrega de llaves.



Fig.5.15. Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición): *La rendición del Landgrave de Hesse*, 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1871, 1209.4732.

El último aguafuerte pretende mostrar la evidencia definitiva del éxito militar frente a a Liga de Smalkalda, a través de *La rendición del Landgrave de Hesse* (Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición), 1555, estampa grabada al buril y aguafuerte sobre papel; British Museum, Londres, inv. 1871,1209.4732). Esta escena se ideó como cierre, por lo que estructuralmente actúa como espejo de la primera estampa. De nuevo Carlos V centra la composición, representado con toda la pompa imperial —entronizado bajo palio, con manto, cetro, orbe, corona y el Toisón de Oro— como vicario terrenal de Cristo. Toda la serie subraya su compromiso constante en defensa y difusión de la fe cristiana, obligado como estaba tras aceptar la dignidad cesárea. Aquí el soberano Habsburgo aparece bajo dicha condición, en una escena que por su frontalidad y simetría recuerda a tipologías representativas del poder imperial que arrancarían ya en la Edad Media, en época otónida. A sus lados se disponen, de forma simétrica, altos dignatarios imperiales, tanto religiosos —los obispos de Arrás y Naumburgo

o Hildesheim, y el legado papal— como laicos —probablemente el Duque de Alba, Mauricio de Sajonia, Joaquín de Brandemburgo y Nicolás Perrenot¹³. Sólo Felipe de Hesse rompe esta rígida disposición, arrodillándose ante Carlos V en actitud suplicante.

Atendiendo a la alta calidad visual y elevado simbolismo de la serie no debe extrañarnos, pues, que contara con un éxito inmediato: tuvo que reeditarse en 1558 y 1563 y también en el siglo XVII, primero por Philip Galle y, ya en la década de 1640, bajo la responsabilidad de Johannes Boel. Además, su influencia puede rastrearse en muchas obras posteriores de diversos formatos. En el campo de la pintura lo vemos, por ejemplo, en una tabla conservada en Berlín. Se atribuye a un artista anónimo flamenco que, a través de la reproducción literal de la primera estampa, buscó exaltar la hegemonía política de los Habsburgo (Anónimo flamenco: *Alegoría de las victorias de Carlos V*, c.1570, óleo sobre tabla; Deutsches Historisches Museum, Berlín, inv. GM 96/8)¹⁴.



Fig. 5.16. Anónimo flamenco: *Alegoría de las victorias de Carlos V*, c.1570, óleo sobre tabla; Deutsches Historisches Museum, Berlín, inv. GM 96/8.

13 Rosier, *The Victories*, 34.

14 Kramp, *Krönungen*.

Más allá de la traslación directa de esta escena, la disposición de sus figuras pudo inspirar a creadores como Lucas de Heere en su óleo *La reina de Saba visita a Salomón* (1559, óleo sobre lienzo; catedral de San Babón, Gante). Lo comisionó Viglius Aytta en el marco de los preparativos para el vigesimotercer capítulo de la orden del Toisón de Oro, celebrado en Gante en 1559; dicha ceremonia fue presidida por Felipe II quien, en el cuadro, ocupa el papel del sabio rey bíblico¹⁵.



Fig.5.17. Taller anónimo italiano: *Las empresas victoriosas de Carlos V*, 1556-1566, fresco; Villa Margone, Ravina.

Estas estampas sirvieron igualmente de base iconográfica para la realización del ciclo de frescos de la Villa Margone, en el Trentino. Dicha residencia suburbana fue alzada a partir de 1540 por la familia Basso, de origen véneto; durante los años del concilio de Trento iba a servir como residencia de prelados y otras destacadas figuras, por lo que se impulsó su decoración. Para ello se acometieron varios conjuntos murales de temática diversa –alegorías de los meses, escenas bíblicas–; los más destacados se pintaron en el salón central, representándose allí los *fasti* de Carlos V a partir de los grabados estudiados (Taller anónimo italiano: *Las empresas victoriosas de Carlos V*, 1556-1566, fresco; Villa Margone, Ravina)¹⁶.

15 Morales, *La fiesta en la Europa*, 320-321.

16 Michelangelo Lupo y Julian Kliemann, *Villa Margone a Trento. Il ciclo affrescato delle vittorie di Carlo*



Fig. 5.18. Giulio Clovio: *La conquista de Túnez por Carlos V*, 1556-1575, miniaturas sobre pergamino; British Library, Londres, inv. 33733.

De tamaño menor, pero calidad exquisita, también es necesario citar aquí a una colección de doce miniaturas atribuidas a Giulio Clovio, quien ya había iluminado para Carlos V –según hemos visto– las *Stanze sopra l'impresa dell'aquila* de Eurialo d'Ascoli. Las razones de su encargo no están claras, pero probablemente pueda enmarcarse en el entorno cortesano del nuevo rey, Felipe II; incluso, dada su conocida bibliofilia y gusto artístico, no sería descartable que él mismo actuara como mecenas. Cada lámina cuenta con una cartela anexa –enmarcada en un cartucho *a candelieri* de ricos colores– en versos castellanos, lo que reforzaría la teoría de estar ante un encargo hispano. El iluminador croata reprodujo las escenas de Heemskerck, pero enriqueciéndolas con un intenso colorido –verdes, amarillos, violetas, dorados, azules, rojos– y la aportación de otros recursos pictóricos, como la perspectiva aérea. De hecho, y simulando cuadros de formato mayor, las dispuso dentro de un dorado marco rectangular de concreción anticuaria, gracias a su decoración con palmetas y perlados (Giulio Clovio: *Los triunfos de Carlos V*, 1556-1575, miniaturas sobre pergamino; British Library, Londres, inv. 33733)¹⁷. El influjo de estas composiciones llegó incluso al campo del arte efímero, pues sirvieron de base para unas pinturas exhibidas durante los fastos fúnebres celebrados

V (Trento: Temi, 1983).

¹⁷ Janet Backhouse, *The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in The British Library* (Toronto: Toronto University Press, 1997); Elena de Laurentiis, «Magnífiche gesta. I trionfi di Carlo V», *Alumina: pagine miniate*, n. 49 (2015): 6-19; Eberhard König, *Los triunfos de Carlos V* (Madrid: Patrimonio Ediciones, 2015); Thomas Kren, *Renaissance Painting in Manuscripts: Treasures from The British Library* (Nueva York: Hudson Hills, 1983); Pizarro, *Los triunfos*.

en la iglesia florentina de San Lorenzo tras la muerte en 1614 del soberano galo Enrique IV, casado con María de Medici¹⁸.



Fig.5.19. Anónimo: *Escudo conmemorativo con la rendición del Elector de Sajonia*, c.1560-1570, acero, oro, plata y bronce, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 42.505.

Su estela alcanza igualmente al mundo de la orfebrería y las artes del metal. Así, Leone Leoni fundió una medalla que reproduce la primera estampa de la serie; los fuertes valores imperiales y autoritarios de esta composición propiciaron, sin duda, que fuese la más imitada, como es el caso de esta acuñación (Leone Leoni: *Medallón con los triunfos de Carlos V*, post. 1557, plata; Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana)¹⁹. Otra de las calcografías –la que representa la rendición del Elector de Sajonia– sirvió de base para una espléndida rodela, creada en un taller milanés aún por identificar. Este tipo de armas de parada con imágenes históricas, forjadas en obradores lombardos, tuvieron gran éxito durante los siglos XVI y XVII. Su contorno consta de una ancha banda con

18 Rosier, *The Victories*, 38.

19 Rosier, *The Victories*, 37.

medallones ovales destinados a albergar las personificaciones de las estaciones, que se alternan con panoplias militares y bustos *all'antica* de césares; por su parte, una corona de laurel sirve como transición hacia la escena historiada central. Más allá de la importancia de su tema –ya referido–, cabe subrayar el extremo dominio sobre las técnicas metalúrgicas de las manos que repujaron este acero, evidente en el cuidado tratamiento del relieve y el rico damasquinado en metales preciosos (Anónimo: *Escudo conmemorativo con la rendición del Elector de Sajonia*, c.1560-1570, acero, oro, plata y bronce, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 42.505)²⁰.



Fig.5.20. Manuel Correa (¿): *Arqueta con las victorias de Carlos V*, c. 1626, ébano y plata repujada; Museo del monasterio cisterciense de San Bernardo, Alcalá de Henares.

Otra pieza de excepcional calidad es la arqueta litúrgica atesorada en el monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares. Su alma, en madera de ébano, está cubierta con placas metálicas; sobre ellas se labraron la estampa inicial diseñada por Heemskerck, las rendiciones de Felipe de Hesse y de las ciudades protestantes –ésta última reinterpretada de forma libre– y, ya de concepción muy diferente, la batalla de Pavía. Como complemento a su mensaje político, se añadieron también relieves mostrando a las Virtudes y un ángel músico. La autoría es poco clara, aunque puede atribuirse al platero real Manuel Correa. Por lo que respecta a su origen, se ha querido considerar como un posible regalo de Felipe II a Alcalá de Henares con motivo

²⁰ Godoy y Leidy, *Parures triomphales*, 220-221.

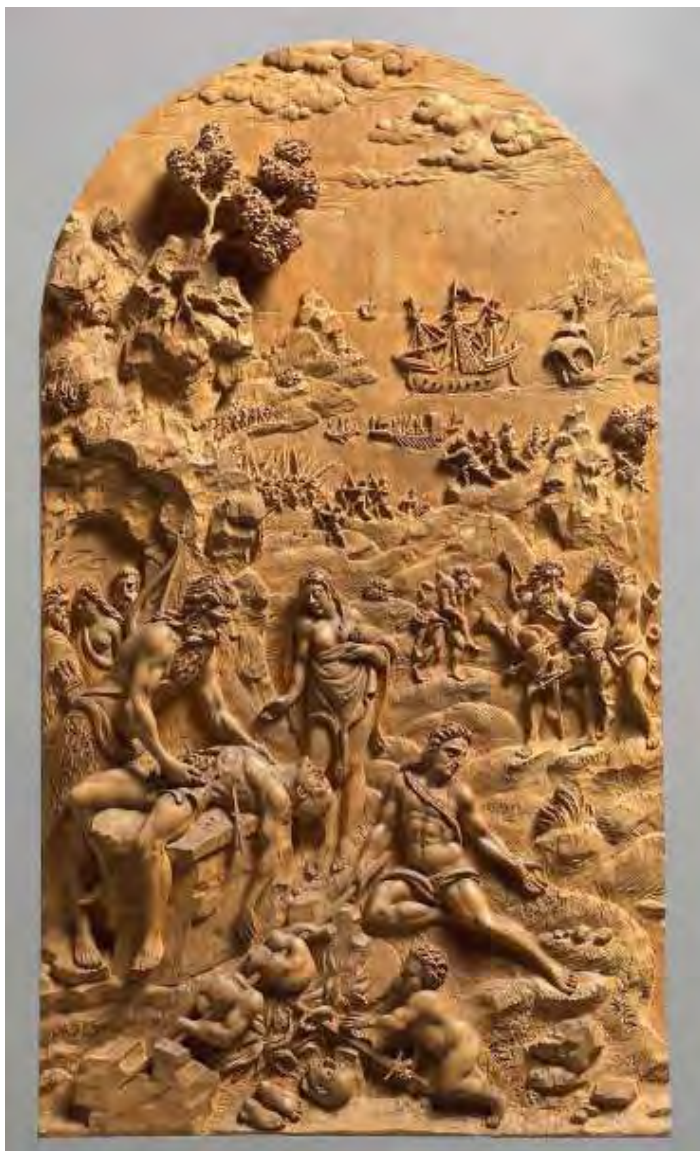


Fig.5.21. Anónimo: *La conquista de América*, 1570-1580, madera tallada; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 3944.

pues al parecer se esculpieron para decorar algún mueble. La primera referencia conocida se localiza en un inventario de la *Kunstammer* de Rodolfo II compilado entre 1607 y 1611; en dicho documento aparecen, de hecho, dentro de una caja lúnea con cuatro cajones (Anónimo: *Los Triunfos de Carlos V*, 1570-1580, madera tallada; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. KK 3944, 3945, 3947, 3948, 3980, 3981, 3985 y 3986) ²².

21 Checa, *Felipe II. Un monarca*, 317; Carmen Heredia, «Arquetas nobiliarias de la segunda mitad del siglo XVI para el servicio de la Iglesia», *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXIII, n. 331 (2010): 268-270; Horcajo, «La imagen de Carlos V», 113.

22 Messling, *Occident and Crescent Moon*, 18-20.

del traslado de las reliquias de los santos Justo y Pastor en 1568; no obstante, en la documentación conservada aparece como una donación del cardenal Bernardo Sandoval y Rojas, fundador del cenobio en 1626 (Manuel Correa (¿): *Arqueta con las victorias de Carlos V*, c. 1626, ébano y plata repujada; Museo del monasterio cisterciense de San Bernardo, Alcalá de Henares)²¹.

Cabe citar, además, a un exquisito grupo de ocho relieves en madera de cerezo cuyo diseño, probablemente debido a algún artista de Núremberg, es réplica adaptada de las estampas aquí estudiadas; en ellos se representa la batalla de Pavía, los conflictos contra el Turco, la conquista de América y los pasajes de la *Guerra de Alemania*. Cuentan con diferentes formatos —cuadrado o vertical con el borde superior semicircular—,



Fig.5.22. Anónimo: *Cajita especiera con la batalla de Pavía*, 1650-1700, marfil; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 55.79.1a, b.

Aún cabría hacer referencia a un último ejemplo de artes suntuarias mucho menos conocido, concretamente una cajita oval en marfil destinada a cobijar especias. La tapa reproduce en blanco y negro la escena de la batalla de Pavía, tal y como identifica la inscripción del borde *-BATALLA DE PAVIA DONDE EL REY DE FRANCIA FRANCISCO I FUE PRESO POR LAS ARMAS DEL EMPERADOR CARLOS V-*, mientras que el interior sirve para presentar el retrato polícromo de una dama. La parte inferior del pequeño recipiente, por su parte, recoge las armas imperiales con el águila bicéfala y una filacteria en la que se lee *IPERATORI CAESARI KAROLO V. HISPANIARUM REGI* (Anónimo: *Cajita especiera con la batalla de Pavía*, 1650-1700, marfil; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 55.79.1a, b).

Ya en el siglo XVII, el artista florentino Antonio Tempesta idearía una nueva colección de estampas dedicadas a glosar la carrera imperial de Carlos V, trasladadas al aguafuerte y buril por Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel en 1614. Tempesta se formó en su ciudad natal con Santi de Tito y el flamenco Jan van der Straet *-Stradanus-*, quien lo introdujo en el mundo del grabado. En torno a 1575 se trasladaba a Roma para trabajar en importantes conjuntos decorativos como las *logge* vaticanas, el palacio Farnesio de Caprarola o Villa de Este, en Tívoli. En dichos

lugares pudo desplegar su interés por las composiciones paisajísticas, dinámicas batallas y escenográficas vistas urbanas.

Así, a partir de 1580 trasladaría estos rasgos de estilo a las amplias series de grabados que empezó a diseñar, con ejemplos tan destacados como las doscientas veinte estampas acerca del Antiguo Testamento, las ciento cincuenta que dedicó a las *Metamorfosis* ovidianas, o las tres series con que ilustraría la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso²³. El creador toscano emprendió, en paralelo, una fructífera relación con el grabador y editor Mathias Merian, cristalizada en la edición de conjuntos estampados de temática histórica como los de las gestas de Paulo-Emilio, Julio César, Alejandro Magno o éste dedicado a Carlos V, convertido así en un héroe equiparable a las grandes leyendas de la Antigüedad (Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición): *Las batallas de Carlos V*, 1614, ocho estampas calcográficas; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. E.R. 2938)²⁴.

Temáticamente, a través de ocho composiciones se narran los hechos más destacados del reinado de Carlos V, especialmente aquellos de carácter militar—aunque no solamente—. Así, y partiendo de las nuevas tipologías visuales de raíz barroca, se tratan distintos conceptos de alto valor político: la exaltación del soberano Habsburgo como guerrero invencible; su carácter como virtuoso campeón de la Cristiandad; y también la reflexión acerca de la misma condición imperial, concretizada a través de una imagen romanista según una visión de la Antigüedad arqueológica y heroizante²⁵.

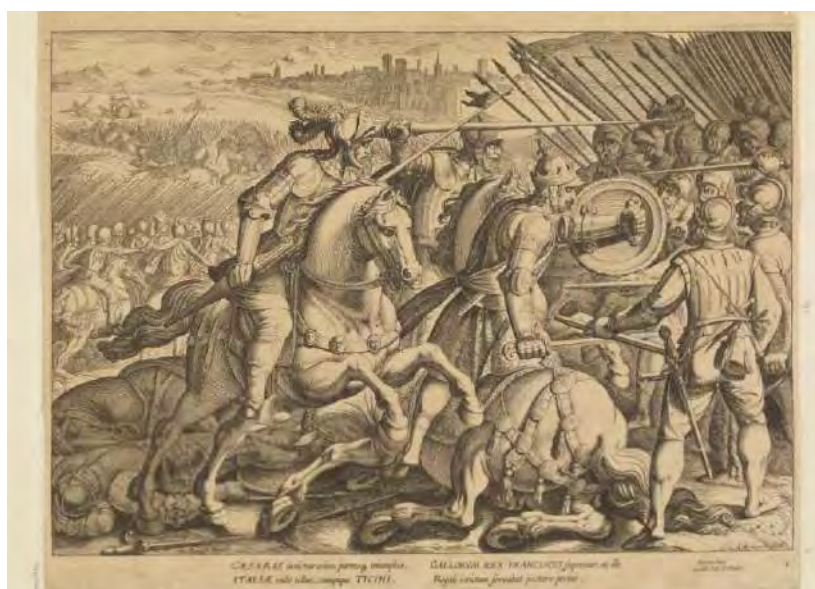


Fig.5.23. Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), Mathias Merian (edición): *La batalla de Pavía*, 1614, estampa calcográfica; British Museum, inv. X,3,103.

23 Francisco Calvo y Miguel Zugaza, dirs: *Enciclopedia del Museo del Prado* (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado- TF Editores, 2006), 2060-2061.

24 Páez, *Los Austrias. Grabados*, 112-115.

25 Checa, «Carlos V, héroe», 74-75.

Las primeras cinco calcografías se articulan, como si se tratara de una crónica plástica, a partir de un criterio cronológico; así, la inicial –que actúa como portadilla– recrea *La batalla de Pavía* (Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición), 1614, estampa calcográfica; British Museum, inv. X,3,103). En el centro aparece Francisco I, reconocible por la flor de lis de su cimera; rodeado por todos lados y con el caballo caído, su captura es inminente a pesar de batirse valientemente con espada y rodela. Al fondo se van declinando en profundidad los combates acaecidos ante la villa lombarda, que se diluyen gracias al hábil uso de la perspectiva aérea.



Fig. 5.24. Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición): *El saqueo de Roma*, 1614, estampa calcográfica; British Museum, Londres, inv. X,3,104.

La segunda estampa también refiere a uno de los momentos culminantes de las guerras por dominar Italia, concretamente *El saqueo de Roma* (Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición), 1614, estampa calcográfica; British Museum, Londres, inv. X,3,104). La composición de Tempesta carece de referencias topográficas o históricas a la realidad del hecho; así, en la práctica recreó una de esas escenas de guerra anticuaria en las que se venía especializando, donde un ejército equipado *alla romana* se dirige a tomar una urbe.



Fig. 5.25. Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición): *La coronación en Bolonia*, 1614, estampa calcográfica; British Museum, Londres, inv. X,3,105.

El siguiente pasaje abandona la historia bélica para centrarse en el acto central de la carrera política de Carlos V: *La coronación en Bolonia* (Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición), 1614, estampa calcográfica; British Museum, Londres, inv. X,3,105). Vemos concretamente el grupo principal de la gran cabalgata previa, con el Sumo Pontífice y el augusto monarca avanzando bajo un palio –sobre el que resaltan tejidas las armas papales y de los Habsburgo–. El César Carlos porta armadura, capa y corona imperial; Clemente VII también se cubre con la tiara papal, según la pompa adecuada para tan magno fasto. Les flanquean militares y cortesanos –varios de ellos a caballo, dada su condición como portadores de las insignias imperiales–; tras ellos se reconocen las picas de los soldados que completan la procesión y, al fondo, cañones disparando salvas.



Fig. 5.26. Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición): *La conquista de Túnez*, 1614, estampa calcográfica; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 62.602.103.

Como paladín de la Cristiandad, la principal obligación de Carlos V era la lucha contra los enemigos de la fe; en este sentido, y frente al Turco, su acción más feliz fue *La conquista de Túnez*, a la que se dedica el cuarto buril (Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición), 1614, estampa calcográfica; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 62.602.103). El hecho de armas se resuelve nuevamente de forma genérica, como una representación de asedio: en primer plano, un poderoso jinete armado –quizá el mismo Emperador– observa el avance de sus poderosas legiones hacia las murallas del enclave pirata. Dichas fortificaciones son castigadas con cañones por tierra y también por mar, donde unas galeras completan el cerco. La presencia de estas naves sería, de esta forma, el único guiño visual a la realidad de la *Jornada* africana.



Fig. 5.27. Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición): *La rendición del Duque de Sajonia*, 1614, estampa calcográfica; British Museum, Londres, inv. X,3,107.

Pero Carlos V también tuvo que enfrentarse a los protestantes, enemigos interiores que ponían en jaque su poder y la unidad de la *Universitas Christiana*. No debe extrañarnos, pues, que la quinta escena se dedique a *La rendición del Duque de Sajonia*, escenificando el momento culminante de dicho pulso (Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición), 1614, estampa calcográfica; British Museum, Londres, inv. X,3,107). Ante un nutrido contingente de combatientes el Elector rebelde, sin bajar de su montura, cruza las manos y agacha la cabeza en acto de contrición; por su parte Carlos V, ricamente armado, se dirige a él con un gesto de gran severidad y admonición. La cartela inferior –contraviniendo en apariencia el mensaje trasladado por la imagen– incide en la idea del perdón y la clemencia cesárea, tantas veces vinculada a este pasaje.



5.28. Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición): *Solimán el Magnífico ataca a Europa. El Emperador es ayudado por el Rey de Francia*. 1614, estampa calcográfica; Metropolitan Museum, Nueva York, sign. 59.570.389.

Las tres últimas calcografías componen un bloque diferenciado, al alterar el orden cronológico de la realidad histórica –incluso forzándola–. Sólo hace falta fijarnos en la sexta de ellas –*Solimán el Magnífico ataca a Europa. El Emperador es ayudado por el Rey de Francia* (Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición), 1614, estampa calcográfica; Metropolitan Museum, Nueva York, sign. 59.570.389)–, donde la realidad es directamente falseada. Su inscripción explica que Francia colaboró con Carlos V para frenar los ataques otomanos sobre Europa y, para hacerlo creíble, la correspondiente imagen muestra un encuentro entre dos césares a caballo, con toga y las cabezas laureadas. Les acompañan otros jinetes, cuyos equipos y estandartes derivan de tipologías arqueológicas. Probablemente, Tempesta se inspiró en obras anteriores dedicadas a la paz de Niza de 1538 –uno de los escasos momentos de acuerdo entre el emperador Habsburgo y el Rey Cristianísimo–, como los murales pintados por los Zuccaro en el palacio Farnesio de Caprarola, donde el creador toscano también había trabajado.



Fig. 5.29. Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición): *La liberación de Viena*, 1614, estampa calcográfica; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 62.602.104.

El séptimo buril celebra la *Liberación de Viena* ante los zarpazos otomanos de 1529 y 1532 (Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición), 1614, estampa calcográfica; Metropolitan Museum, Nueva York, inv. 62.602.104). Para ello se articula como una *Pompa triumphalis* cuyos protagonistas son los hermanos Carlos V y Fernando I; el Emperador y el Rey de Romanos presiden la ceremonia desde un carro tirados por caballos, mientras que una Niké corona sus cabezas con laureles. Como era propio de estos actos triunfales, los acompañan legionarios portadores de trofeos y varios enemigos cautivos. Detrás de esta recreación festiva se adivina el influjo de *Los triunfos del César* de Mantegna (1485-1505, óleo y temple sobre lienzo; Hampton Court, Londres), que puede rastrearse igualmente en otras escenas de *fasti* trazadas por la mano de Tempesta –sería el caso, por ejemplo, de su serie sobre *Las historias de Escipión*–.



Fig. 5.30. Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición): *Retirada del Mundo del Emperador*, 1614, estampa calcográfica; British Museum, inv. X,3,108.

La estampa que cierra toda esta colección se dedica a mostrar la *Retirada del Mundo del Emperador*, según reza la inscripción inferior: «Ya basta de combatir por el mundo, ya sólo quiero combatir por Dios» (Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), y Mathias Merian (edición), 1614, estampa calcográfica; British Museum, inv. X,3,108). La preside Carlos V, vestido como un César romano —con faldilla, armadura anatómica, manto y la corona de laurel—, mientras estudia los planos que le muestra un arquitecto. El soberano Habsburgo, aunque filtrada su imagen por un tamiz anticuario, se nos revela como el príncipe cristiano y pacifista que, según los principios estoicos, es capaz de apartar las ansias de dominio terrenal para consagrarse al servicio de la divinidad. En este sentido no es casual que se represente dirigiendo las obras de un edificio religioso, pues la idea del «príncipe constructor» devino en tópico común según la visión salomónica de la monarquía y —sobre todo— con el mecenazgo de Felipe II en El Escorial; de hecho, en los referidos planos se reconoce el alzado de un templo circular, muy similar a la novena estampa de la serie que grabó Pedro Perret según los diseños de Juan de Herrera para el sagrario del altar mayor escurialense²⁶. Palladio vincula en su

²⁶ Páez, *Los Austrias. Grabados*, 115.

tratado la tipología de planta centralizada con conceptos tales como el de Unidad, Uniformidad, Justicia y culto astral, vinculables todos ellos al gobierno virtuoso. No debemos olvidar, además, su valor como alegoría del *Templum Pacis*, en relación con la visión pacifista del gobierno imperial. Junto a estas lecturas políticas, la escena también incide en uno de los valores operativos más común en las monarquías del Barroco: la del príncipe protector de las artes²⁷.



Fig. 5.31. Alexander Colin: *La rendición de Juan Federico de Sajonia*, 1550-1600, talla sobre madera; Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz, inv. S61.

Estos grabados no tuvieron tanta influencia como los ya estudiados de Heemskerck, aunque podemos identificarla en ejemplos como unos relieves debidos al escultor Alexander Colin; este artista flamenco sirvió a Fernando I en varios proyectos, como su tumba en la catedral de San Vito en Praga o el mausoleo de Maximiliano I en Innsbruck: su vínculo con la Casa de Austria resultó, pues, muy intenso. Así, su buril trazaría dos tallas dedicadas a representar respectivamente la captura de Francisco I y la humillación de Juan Federico Sajonia, según los modelos de Tempesta (Alexander Colin: *La batalla de Pavía y la rendición de Juan Federico de Sajonia*, 1550-1600, talla sobre madera; Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz, inv. S60-S61).

²⁷ Checa, «Carlos V, héroe», 77-78.

A través de estos ciclos, la figura de Carlos V trascendía de su condición como gobernante terrenal para ascender al Olimpo de los dioses y héroes míticos. No debe extrañarnos, de esta forma, encontrarlo junto al mismo Júpiter en una carta cosmográfica de Pedro Apiano. Sobre una cartografía del planeta rodeada por los Vientos aparecen ambas figuras. El soberano Habsburgo porta corona de laurel, la espada y una armadura *all' antica* con el águila bicéfala; su cabeza se recorta entre las nubes, generando una especie de nimbo que le dota de apariencia divina. Gira la cabeza hacia atrás para encontrarse con la mirada del mayor de los dioses, quien monta el águila que le sirve tradicionalmente de atributo. Se establece, de esta forma, una clara equivalencia entre Zeus dominador de los cielos y el legítimo señor del Mundo: Carlos V (Anónimo: *Carta cosmográfica*, 1575, xilografía, en Pedro Apiano: *Cosmographia*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. Raros 2567)²⁸.



Fig. 5.32. Anónimo: *Carta cosmográfica*, 1575, xilografía, en Pedro Apiano: *Cosmographia*; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. Raros 2567.

Esta composición vio la luz durante el reinado de Felipe II, quien auspició una potente campaña laudatoria en favor de la imagen cesárea de su padre, como soporte

²⁸ Checa, *Carolus*, 517.

legitimador de la Casa de Austria. La imagen del «Rey Prudente» se vincularía con la del Emperador hasta su mismo cenotafio –dispuesto en la basílica escurialense–. Allí, a ambos lados del altar mayor, Pompeo Leoni erigiría dos grupos de esculturas orantes de concepción similar y dedicadas, respectivamente, a las familias de Carlos V y de su hijo y heredero (Pompeo Leoni: *Cenotafios de Carlos V y Felipe II*, 1587, bronce dorado y esmaltado; Patrimonio Nacional, monasterio de San Lorenzo de El Escorial)²⁹.

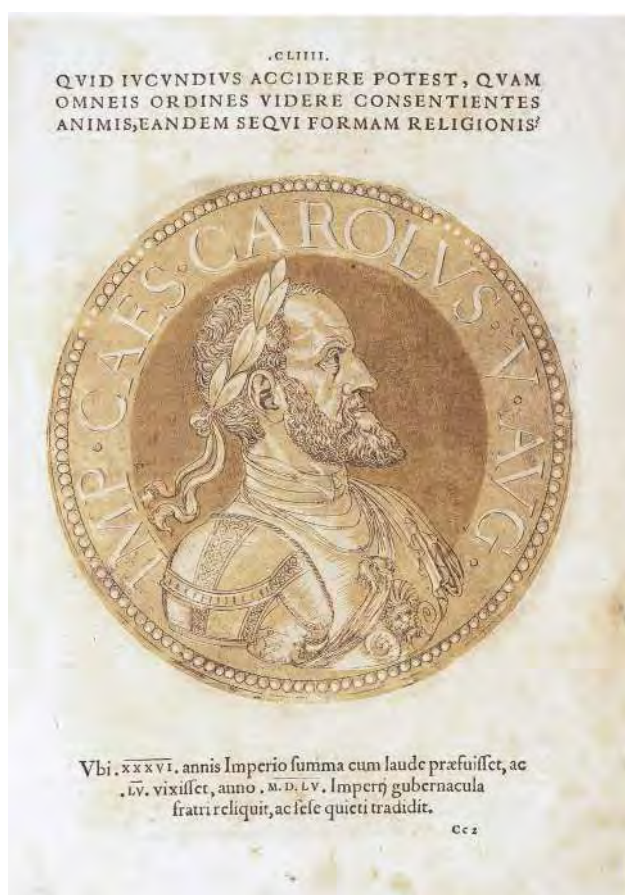


Fig. 5.33. Hubert Goltzius (diseño) y Joss van Gietleughen (edición): *Retrato de Carlos V*, 1560, estampas al buril y xilografía en claroscuro y tonos marrones; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. E.R. 75.

Y es que, tras su muerte, la imagen más gloriosa de Carlos V siguió presente en multitud de obras artísticas, como otras colecciones de grabados. En muchas de ellas se insistió en el vínculo con sus ancestros romanos en el trono imperial, evidente en *Los vivos retratos de todos los emperadores, desde Julio César hasta el Emperador Carlos V y don Fernando, su hermano, sacados de las más antiguas monedas* (Hubert Goltzius (diseño) y Joss van Gietleughen (edición): *Retrato de Carlos V*, 1560, estampas al buril y xilografía en claroscuro y tonos marrones; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. E.R. 75), o *Le vite degli Imperatori romani con le figure intagliata in rame* (Antonio Ciccarelli, 1590, calcografías; Biblioteca Nazionale Centrale, Roma). En otros ciclos, el tema a subrayar era su pertenencia genealógica al linaje de los Habsburgo: podemos verlo en

la *Austriacae Gentis Imaginum* (Gaspare Oselli, 1569, calcografías al cobre y buril; Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, sign. IX/M/109), o en los trabajos de Adriaen van Baerland *Hollandiae Comitum Historia* (Cristóbal Plantino (edición), 1584; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. ER/ 646) y *Ducum Brabantiae Chronica* (Cristóbal Plantino (edición), 1600; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. ER/ 647)³⁰.

29 Fernando Checa, «(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. I, n.1 (1988): 55-80.

30 García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 42.

Las numerosas biografías de Carlos V que vieron la luz en las décadas posteriores a su fallecimiento también contaron, en ocasiones, con ilustraciones de calidad. Éstas podían tener forma de retrato, como la que embellece la crónica del Conde de Roca, donde el monarca –según modelos tizianescos– porta armadura, espada, orbe y la cabeza laureada (Pieter de Jode: *Retrato del emperador Carlos V*, 1656, calcografía, en Juan Antonio de Vera y Figueroa: *Epítome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V*; Patrimonio Nacional, Biblioteca Real, sign. VII/1890). Otro tópico común fue recrear algunos de sus principales hechos de armas, según podemos ver en las cuatro imágenes a doble folio que –ideadas por Gaspar Bouttats y Jean Lamorlet– acompañaron en 1681 a la lujosa edición antuerpiense de la *Historia* de fray Prudencio de Sandoval (Gerónimo Verdussen (edición): *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*; Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sign. 88-VI-3)³¹; o en las encargadas a Hermann Padtbrugge para enriquecer otro de estos relatos históricos (*La rendición de Túnez*, 1676, estampa calcográfica, en Lambert van den Bos: *Leven en daden der doorluchtigste zeehelden*; Museum Meermanno Westrenianum, La Haya).



Fig. 5.34. Gaspar Bouttats y Jean Lamorlet (diseño) y Gerónimo Verdussen (edición): *La conquista de Túnez*, 1681, estampa calcográfica, en Fray Prudencio de Sandoval: *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*; Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sign. 88-VI-3.

³¹ García-Frías, *Carlos V en Yuste*, 318-321.



Fig.5.35. Jan Erasmus Quellinus: *La batalla de Pavía*, c.1681, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG2464.

Las grandes gestas militares y políticas protagonizadas por el César Habsburgo se recrearon igualmente en formatos más ambiciosos como el lienzo, pudiéndose señalar en este sentido brillantes pinturas de Jan Erasmus Quellinus (*Captura de Francisco I en la batalla de Pavía*, c.1681, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG2464), Rubens (*Carlos V conquista Túnez*, c.1630-1639, boceto al óleo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. EX187) o Juan de la Corte (*Cabalgata de la coronación de Carlos V en Bolonia*, c.1635, óleo sobre lienzo; Museo de Santa Cruz, Toledo). También los grandiosos tapices fueron valorados como soporte adecuado para estos nobles pasajes heroicos, como podemos ver en la ya citada serie de los *Hechos del emperador Carlos V*; tejidos en el siglo XVII, algunos de

sus diseños parecen muy cercanos a los grabados de Tempesta –como ocurre en el dedicado a las campañas frente a los berberiscos– (Gaspar de Crayer (¿) (diseños) y taller de Brujas (tejido): *Hechos del emperador Carlos V*, c.1635, seda, lana e hilo metálico; Palais Granvelle, Besançon).

Y es que, paulatinamente, Carlos V devino en el imaginario colectivo como paradigma por excelencia del gobernante: así podemos verlo en la *Alegoría de la Vanidad* de Antonio de Pereda, en la que un ángel sostiene sobre un globo terráqueo un camafeo con el perfil del Emperador. El pintor vallisoletano, ante la necesidad de buscar un símbolo que identificara sin ningún tipo de dudas los conceptos de autoridad y poder, optó por un retrato del soberano Habsburgo como responsable de una «Edad de Oro» que, a mediados del siglo XVII, se veía cada vez más remota (Antonio de Pereda: *Alegoría de la Vanidad*, c.1634, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 771).



Fig. 5.36. Antonio de Pereda: *Allegoría de la Vanidad*, c.1634, óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 771.

Pero más allá de su impacto social, la figura de Carlos V se convirtió sobre todo en *exempla* indiscutible para sus sucesores de la Casa de Austria, quienes buscaron vincularse con su prestigiosa figura a través del arte. Este hecho es evidente incluso entre las representantes femeninas del linaje: podemos rastrearlo en varios retratos de Juana de Austria, como un cuadro anónimo en el que la princesa se apoya en una columna –evidente *motto* carolino– sobre cuyo pórfido se leen las letras *F.C.V. –Filia Carolis V–* (c.1560, óleo sobre lienzo; Patrimonio Nacional, Real Monasterio de El Escorial), o en otra pintura atribuida a Sofonisba Anguissola, donde sostiene una medalla en honor a su padre (c.1559-1561, óleo sobre lienzo; Colección privada). En el caso de su hija mayor, Margarita de Austria, podemos señalar en este mismo sentido un óleo conservado en Parma, donde la futura gobernadora de Flandes aparece sentada ante una hornacina con el busto esculpido de su progenitor (Taller de Sebastiano del Piombo, c.1556-1559, óleo sobre lienzo; Galleria Nazionale, Parma, inv. 1466)³².

³² Portús, *El linaje del Emperador*, 50 y 364.



Fig.5.37. Taller de Sebastiano del Piombo: *Margarita de Parma*, c.1556-1559, óleo sobre lienzo; Galleria Nazionale, Parma, inv. 1466.

Esta imbricación plástica entre Carlos V y sus sucesores alcanzaría incluso al último gobernante de la Casa de Austria en España, Carlos II. A muy tierna edad Sebastián Herrera Barnuevo lo representó en un retrato de intensa carga retórica. El enfermizo niño, sobre cuyos hombros recaía el peso del mayor imperio existente, se nos muestra con un lujoso atavío en plata y todos sus atributos de poder: vara de mando, cetro, la corona que sobre su cabeza sostiene un ángel y, a sus pies, el león reposando sobre el orbe –en referencia a la condición universal de la Monarquía Católica–. Como marca de legitimidad, le rodean abundantes representaciones de sus antepasados; directamente sobre el débil

Pero Carlos V iba a actuar como «espejo de príncipes» sobre todo para los futuros herederos del trono, y en pocas imágenes se hace tan evidente esa función de memoria y ejemplo como en una estampa en la que el infante Carlos –hijo de Felipe III–contempla un retrato de su bisabuelo. El joven, completamente armado, se descubre en acto de humildad ante su augusto ancestro, representado según los arquetipos visuales de Tiziano en un cuadro cuyo marco contiene la inscripción «*VIRTUTEM EXME*». Sobre el bufé que vemos debajo se supone la celada del inexperto infante junto a un libro –«*EPIT CAR. V*»–, sin duda una de las numerosas biografías del Emperador que debía servirle como guía (Pedro Perret: *El infante don Carlos de Austria ante el retrato de su bisabuelo Carlos V*, 1622, talla dulce al cobre; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. IH-722-t)³³.



Fig.5.38. Pedro Perret: *El infante don Carlos de Austria ante el retrato de su bisabuelo Carlos V*, 1622, talla dulce al cobre; Biblioteca Nacional, Madrid, sign. IH-722-t.

33 Portús, *El linaje del Emperador*, 378-379.

monarca pende un cuadro de su madre y regente, Mariana de Austria, mientras que al fondo aparece un gran retrato ecuestre de Felipe IV, el *Rey Planeta*. Más próximos, y encima de una mesa, se amontonan dos medallones, un libro de retratos de reyes de la Casa de Austria y –en posición destacada– un gran busto del que debía ser su gran referente: Carlos V. Esta efigie dorada del César Habsburgo se dispone sobre una panoplia militar y el águila; porta armadura, el Toisón y la corona de laurel, en recuerdo de su condición imperial y gloria imperecedera (Sebastián Herrera Barnuevo: *Carlos II, niño, rodeado de imágenes de sus antepasados*, c. 1670, óleo sobre lienzo; Madrid, Museo Lázaro Galdiano).



Fig.5.39. Anónimo: *Carlos II ante la efigie de Carlos V*, 1666, calcografía, en Francisco Isidoro de Alva: *Questio regiojuridica num summus Pontifex romanus stante coronat Lusitaniae*.

Bastante menos conocida es una estampa anónima en la que el joven rey –armado y en elegante pose– contempla un busto *all’antica* de Carlos V, apoyado sobre un águila con el orbe entre sus garras. Este monumento descansa en un pedestal, casi un altar en honor del miembro más adorado del linaje de los Habsburgo (Anónimo: *Carlos II ante la efigie de Carlos V*, 1666, calcografía, en Francisco Isidoro de Alva: *Questio regiojuridica num summus Pontifex romanus stante coronat Lusitaniae*)³⁴.

En los postreros años del reinado de Carlos III llegaba a Madrid el italiano Luca Giordano, quien daría el último y grandioso impulso a la imagen de los Habsburgo españoles, especialmente a través de sus pomposos conjuntos de frescos; el más imponente de ellos iba a presidir la escalera principal del monasterio de El Escorial, lugar por excelencia del linaje (Luca Giordano: *La gloria de los Habsburgo*, 1692-1694, fresco; Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial)³⁵. Allí podemos contemplar a Carlos II asomado a un balcón para señalar a su madre y a Mariana de Neoburgo un espectacular rompimiento de gloria, en el que Carlos V y Felipe II –como miembros más brillantes de la dinastía– son recibidos en el cielo por la Trinidad. El Emperador, escoltado por san Jerónimo, aparece de rodillas sosteniendo las coronas imperial y real. De esta forma, cuando la rama española de la Casa de

34 Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013); Rodríguez y Mínguez, *El Retrato*, 370-373.

35 Rodríguez y Mínguez, *El retrato*, 391.

Austria agonizaba y el poder de la Monarquía Católica estaba desvaneciéndose, su más brillante y admirado representante, Carlos V, accedía mediante esta *apoteosis* a la gloria eterna.



Fig. 5.40. Luca Giordano: *La gloria de los Habsburgo*, 1692-1694, fresco; Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



Conclusiones

CONCLUSIONES

En verano de 1683, al igual que había ocurrido más de siglo y medio antes, las inabarcables filas de jenízaros turcos llegaban a las puertas de Viena, capital de los Habsburgo. Y de nuevo iban a fracasar en su anhelo por conquistar la tan deseada «Manzana de oro»: el 12 de septiembre un mar de húsares alados polacos arremetía desde las alturas de Kahlenberg, descargando su furia sobre las posiciones del gran visir Kara Mustafá. Su líder era Jan III Sobiesky, soberano de la República de las Dos Naciones, quien –tras certificar su victoria y la retirada otomana– pronunciaba la frase: «*Venimus, vidimus, et Deus vicit*». Con ello imitaba las palabras de Julio César, el mayor militar de época clásica, pero también a Carlos V. El emperador de la Casa de Austria, considerado el más brillante paladín moderno, ya había usado esta expresión –cristianizándola– tras vencer en Mühlberg¹.

Este destacado ejemplo parece confirmar que, efectivamente, la compleja estrategia artística y cultural encaminada a convertir en Carlos V en un héroe fuerte y virtuoso a través de la práctica de las armas había logrado su objetivo. Las nuevas monarquías autoritarias surgidas en la Edad Moderna entendieron que la gloria bélica era elemento de prestigio fundamental para asegurar su legitimidad dinástica.

¹ Anna Kalinowska, «Juan Sobiesky, un rey guerrero», *Desperta Ferro. Historia Moderna*, n. 32 (2018): 55; Pawel Jaskanis y Stella Rollig, eds., *Jan III. Sobieski. Ein polnischer König in Wien* (Viena: Belvedere, 2017).

Para ello iban a desarrollar al máximo la idea de «Virtud heroica»; este concepto –de base aristotélica– se basaría en la posesión por parte de los gobernantes de unas capacidades morales superiores al hombre normal, concretizadas en la milicia como campo propicio para la gloria y, además, en el que desplegar la justicia, clemencia, magnanimidad, perdón, honor... La guerra, más allá de sus temibles efectos inmediatos, era –y sigue siendo– un proyecto ideológico. Su práctica, al igual que el imaginario visual y cultural vinculado, justificaba lealtades e intereses personales, permitía afirmar legitimidades y mover la admiración acrítica; la victoria en el campo de batalla servía, además, como *exempla* para los sucesores, además de hito memorístico y de prestigio familiar.

En un momento como el Renacimiento en que el ideal cortesano buscaba unir cultura y política, los medios literarios y plásticos resultaron instrumentos básicos para desplegar estas formulaciones teóricas. Así, a través de gran diversidad de formatos y lenguajes, se fue definiendo la imagen de la guerra moderna, fundamentalmente en Italia y el espacio centroeuropeo. Convertidas en instrumentos apologéticos del poder, estas representaciones no pueden ser vistas como meros testimonios sin más: no son imágenes literales, sino construidas, partiendo para ello de clichés visuales antiguos y contemporáneos, de reflexiones teóricas y modelos literarios, filtradas además por los requisitos de sus comitentes, intereses y capacidad de sus creadores, así como posibilidades de los soportes elegidos. El resultado fue, por tanto, la eclosión de artefactos culturales de gran densidad conceptual y visiva.

Tal y como hemos visto a lo largo de nuestro estudio, la Casa de Austria fue paradigma en el uso de este tipo de representaciones bélicas de alto valor sugestivo, teniendo plena consciencia de las infinitas posibilidades que les ofrecían para legitimar su proyecto de voluntad hegemónica y universalista. Y Carlos V se convirtió en el protagonista más adecuado de ellas, convirtiéndose en mito para el linaje y modelo para muchos otros príncipes del momento. Su carrera política estuvo marcada de principio a fin por un seguido de conflictos bélicos; al mismo tiempo, los intelectuales que le rodeaban vieron en él a una figura mesiánica capaz de alcanzar la *Monarchia Universalis*, uniendo como emperador a toda la Cristiandad para derrotar a sus enemigos –protestantes y turcos– y propagar la fe más allá –*Plus Ultra*– de todo límite conocido. En este sentido, la representación de sus éxitos marciales iba a resultar vector clave para concretizar plásticamente dicha voluntad de poder, imperial y autoritaria. En nuestra opinión, pues, resulta indisociable el desarrollo de estas teorías políticas –articuladas por Gattinara, Guevara, Mexía, Cobos, Ruíz de la Mota, Sepúlveda o Balbi– de su definición visual. Y es que, en paralelo, de forma paulatina, desde la Corte fueron cristalizando también ambiciosas estrategias de visibilización del poder –impulsadas fundamentalmente por María de Hungría y el cardenal Granvela, como ya demostró Fernando Checa en su momento–.

Podemos afirmar, a tenor del análisis de las obras de arte aquí realizado, que la representación de las victorias militares protagonizadas por Carlos V fue vital para la definición de su imagen como gobernante, especialmente desde su vertiente como César autoritario e invencible. El alto número de piezas de este género, su calidad en bastantes casos, y su distribución cronológica por toda la vida del Emperador, así parecen atestiguarlo. Pero también es cierto que dicho proceso fue complejo y poliédrico. La larga bibliografía existente ha dejado claro que, a diferencia de monarcas posteriores como podría ser Luís XIV, para el caso de Carlos V no es adecuado hablar de una propuesta iconográfica unitaria y consciente –al menos en un primer momento–; estas multiformes concreciones estarían condicionadas, además, por la coexistencia en su momento de diferentes tradiciones artísticas y culturales, por la amplitud de los dominios imperiales, la ausencia de una Corte estable, las dinámicas políticas internacionales pero también las propias del linaje, etcétera. Así pues, la apuesta por los hechos de armas aquí elegidos –la batalla de Pavía, las guerras contra la Sublime Puerta en el Danubio y el norte de África, y la *Guerra de Alemania* frente a los príncipes alemanes protestantes– no es ni mucho menos azarosa: por un lado, nos permiten recorrer prácticamente toda la carrera política de Carlos V; por otro, resultaron claves en la evolución de su imagen visual.



Fig.1. Bernard van Orley (diseño): *Carlos V e Isabel de Portugal escoltados por Carlomagno*, 1537, vidriera; catedral de San Miguel y Santa Gúdula, Bruselas.

Según la hipótesis más aceptada, los primeros años de Carlos V estuvieron marcados, a nivel artístico, por la perpetuación de formas caballerescas y medievalizantes de tradición nórdica. Esto no significa que no tuvieran intencionalidad política –la experiencia de Maximiliano I ya había mostrado su eficacia; igualmente, Blockmans ha insistido en la consciencia dentro de los círculos borgoñones del valor legitimador de la magnificencia y esplendor artístico, recurriendo para ello a una refinada cultura visual²–. En gran medida, no obstante, los usos anteriores y la influencia erasmista propiciarían que se apostara en este momento inicial por la imagen del rey sabio pacifista, hecho que mutó hacia posturas más autoritarias a partir de 1525–1530. Este giro fue propiciado, desde luego, por la coronación de 1530, pero también lo impulsaría la asunción de importantes éxitos militares.

La victoria de Pavía resultó, pues, fundamental, al ser ocasión para generar las primeras imágenes de Carlos V como soberano victorioso. En un momento aún de indefinición visual, se produjo un predominio bastante claro de las representaciones de origen y gusto centroeuropeo. Esta circunstancia vino propiciada por razones metaartísticas –tales como el mayor interés por la representación realista de la guerra contemporánea en Alemania que en los centros italianos–, pero también por motivos políticos. Tras la imposición cesárea en Aquisgrán los inicios de la década de 1520 fueron bastante problemáticos para el soberano Habsburgo, sumándose al cuestionamiento dentro de sus propias posesiones la fractura religiosa y la incesante guerra con Francia por el dominio del suelo itálico. En este sentido, el resonante triunfo de Pavía iba a ser bien aprovechado para mostrar a Carlos V como el necesario adalid político y militar de una fracturada Europa. El predominio de integrantes flamencos en los círculos más cercanos al joven Emperador, así como la lección –no olvidada– de su abuelo en cuanto al uso persuasivo de las artes, facilitaron que fuese en el norte de Europa donde mayor rédito artístico–político se obtuvo del éxito militar frente a Francisco I.

Así, la forma de representación más común se definió a partir de las convenciones que habían ido fraguando en el medio nórdico, sobre todo germano, desde finales del siglo XV. Estas imágenes bélicas se configuran a partir de amplias vistas de pájaro, sobre las que desplegar dinámicos movimientos de tropas ubicadas en un espacio con referencias topográficas concretas, propiciando de esta forma una marcada sensación verista. Pero se trata de un realismo selectivo, de unas imágenes construidas a partir de referencias a los hechos filtradas por convenciones visuales y, sobre todo, por la exaltación de la capacidad militar del líder de los Austrias. Dicha voluntad persuasiva se encontró, no obstante, con un problema de calado: la ausencia del Emperador del campo de batalla. Para subsanarlo, los artistas e ideólogos de estas piezas utilizaron diferentes recursos, tales como la introducción de cartelas con textos narrativos –haciendo referencia a

² Wim Blockmans, «The Splendor of Burgundy. For Who?», en *Staging the Court of Burgundy*, ed. Anne Van Oosterwijk, Willem Pieter Blockmans, y Till-Holger Borchert (Turnhout: Brepols, 2013).

sus méritos—, o a través del recurso constante a la heráldica. Una vía más compleja de hacerle presente sería por delegación a través de sus tropas, exhibiendo el despliegue de la imparable maquinaria bélica carolina como un cuerpo multinacional, con diferentes técnicas y armas, pero cohesionado por el servicio a un fin mayor: el servicio a su legítimo líder. Igualmente, la constante representación de su gran rival Francisco I también buscaría, al singularizar la derrota gala en la figura de su monarca, elevar por contraste la personalidad del César Habsburgo.

Este formato realista se mostró eficaz en el caso de Pavía, de forma que mantuvo su preeminencia en las imágenes de éxitos posteriores patrocinadas por el círculo cesáreo —aunque el mensaje persuasivo se enriqueció gracias a otros recursos lingüísticos como el heráldico, anticuario, alegórico...—La plasmación más lograda sería el monumental ciclo de tapices de *La batalla de Pavía* que, ideados por Van Orley, conforma una crónica visual tan realista como tendenciosa, al narrar los episodios decisivos del choque incidiendo en la absoluta hecatombe gala como evidencia de la mayor gloria habsbúrgica.

El cambio de década estuvo marcado para Carlos V por la asunción de la corona cesárea en Bolonia (1530), intercalada entre dos acciones bélicas contra el Turco — el asedio de Viena de 1529 y la campaña de 1532— que tendrían como escenario la zona del Danubio. El pulso con el Imperio otomano detentó un papel central para la justificación del proyecto político carolino; como emperador, su gran objetivo debía ser recomponer la Cristiandad toda bajo su cetro y hacer frente al enemigo común que crecía imparable desde el Bósforo, exterior e impío. A nivel plástico, estas acciones bélicas fueron igualmente determinantes para la articulación de la imagen autoritaria y heroica del César Habsburgo, al posibilitar un gran despliegue artístico desde múltiples enfoques. De esta manera, además de descripciones narrativas, topográficas y verista de los hechos, fueron apareciendo otras visiones tamizadas por un filtro religioso y cruzado, propiciando con ello la demonización del «otro» musulmán y la sacralización propia; el duelo entre los Habsburgo y los herederos de Osmán se entendería, pues, como una psicomaquia entre el Bien y el Mal, Dios y Satán. Además no era una simple confrontación entre monarquías, sino entre modelos civilizatorios y proyectos de pretendido dominio universal, por lo que también se vincularon con momentos y personajes del pasado clásico —Alejandro Magno contra los persas, Escipión contra Cartago— en un *continuum* dramático y mortal. Estos fenómenos de contacto propiciaron, por otro lado, fenómenos de convergencia, hibridación e incluso mitificadora ensoñación, rastreable en fiestas, torneos y mascaradas «a la morisca»

El efecto visual de todos estos procesos fue ciertamente rico, y de gran significación para la definición plástica de la guerra moderna. La gran complejidad de estas campañas —movimientos de tropas, asedios, *razzias*...— llevaron a la generación de un abanico de opciones representacionales muy variado tipológicamente. Podemos destacar en este sentido las imágenes realistas del cerco —con ejemplos como el editado

por Niklas Medelmann de gran novedad visual– y los atentos mapas topográficos; los retratos de los líderes presentes; las escenas que recrean a los distintos contingentes, con atención casi etnográfica a sus equipos y tácticas marciales; o aquellas protagonizadas por paradas militares y embajadas. Además de estas composiciones de presunto realismo, resultan sumamente sugestivas –atendiendo a la capacidad de la obra de arte como generadora de ideología– aquellas otras que hibridan hechos contemporáneos con pasajes religiosos, históricos o simbólicos. Es necesario recordar, en este sentido, los grabados aquí estudiados donde el asedio de Viena actúa –y no es casualidad– como trasfondo de versículos apocalípticos; e igualmente las macabras escenas de «Atrocidades turcas» que, al privar de humanidad al «otro» enemigo y sembrar el terror entre los atemorizados europeos, justificaban la política belicosa impulsada por la Casa de Austria.

Más allá de esta riqueza y diversidad, la producción visual derivada del cerco turco sobre la capital austríaca tuvo escaso eco en Italia y España, por lo que se gestó fundamentalmente en Alemania; en este sentido, cabe incidir en la importancia capital de la obra impresa –tan eficaz para una difusión rápida y amplia–, gracias en gran medida al intenso trabajo de los talleres de Núremberg –Medelmann, Hans Guldendmund– y Augsburgo –Heinrich von Steiner–. Por otro lado, aún es pronto para hablar de un programa oficial de Corte; en general, el círculo carolino –con la evidente excepción de Fernando I– no participó en estos encargos. No debemos olvidar que Carlos V tampoco estuvo presente en este momento, y siguió las noticias del asedio otomano desde Italia, completamente volcado en la tan ansiada coronación imperial. Así pues, la mayor parte de obras fueron comisionadas por personajes particulares a nivel privado –como forma de mostrar su compromiso con el soberano y la fe– e instituciones municipales; incluso burgos protestantes como Núremberg lo harían pues, más allá de la discrepancia religiosa, sus concejos eran plenamente conscientes de que sólo los Habsburgo estaban capacitados para contener la agresividad otomana.

Por su parte, las acciones danubianas de 1532 también fueron de gran relevancia plástica y política –más allá de que no tuvieran una concreción resolutive en forma de batalla–, ya que significaron la primera intervención directa y personal de Carlos V en una campaña bélica. Esta *Empresa* bélica le llevaba a enfrentarse, además, contra su auténtica *némesis*, la única personalidad realmente capaz de discutirle su condición hegemónica: el sultán Solimán el Magnífico. No debe extrañarnos, pues, que se concretizara en un gran despliegue visual, recreándose los desfiles militares previos –Múnich, Augsburgo– y las celebraciones posteriores –Viena–, el rostro de los contendientes o los movimientos de tropas y choques armados. Sin duda, la crónica icónica por excelencia la componen las entalladuras debidas al buril de Michel Ostendorfer, donde se recogen con gran diversidad prácticamente todos los tópicos representativos ya vistos –retrato ecuestre, campamentos, vistas urbanas, despliegues

de tropas, batallas—; tampoco en este caso hablamos de un encargo directamente habsbúrgico, pues decoraban una relación dedicada al Conde Palatino del Rin. Esta realidad, no obstante, coincide con unas fechas de gran afirmación de Carlos V —primer éxito personal en el campo de batalla tras la coronación cesárea en Bolonia—, que sí que tuvo su reflejo en un importante impulso clarificador de su retratística. Y es que 1530–1532 es un momento vital para definir la visión que, sobre el arte y la cultura, pudo tener el César Habsburgo; anteriormente sólo había tenido contacto con la plástica nórdica, mientras que durante esos años asistió en Italia al despliegue de ambiciosos programas de base anticuaria y alta eficacia persuasiva en la exaltación del poderoso. Así, y tras el fracaso del *Parmigianino* por su solución excesivamente retórica, el Emperador encontró en Tiziano a su artista de cabecera. Lienzos como *Carlos V con un perro*, donde el soberano aparece de cuerpo entero con gran prestancia y solemnidad, en el que el poder reside en su misma persona, devendrían en el modelo por excelencia de «retrato de aparato» para la Casa de Austria.

Pero este momento no fue sólo de refuerzo personal para Carlos V, sino también dinástico de la *Domus Austriae*; se multiplicaron así las composiciones donde aparecen de forma conjunta varios miembros del linaje. El Emperador sería su clara cabeza, pero el resto de figuras supeditadas —sobre todo María de Hungría y Fernando I— debían ser agentes activos para la consecución definitiva del ambicioso plan familiar de gobierno.



Fig.2. Jorg Breu el Joven y taller: *La campaña de 1532*, 1547–1548, iluminación sobre pergamino, en Hans Tirol: *Historia heráldica y origen de la nobleza de la Casa de Austria*, 3 vols.; Patrimonio Nacional, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Durante los años centrales de la década de 1530 la imagen carolina viró de forma paulatina hacia un formato más impositivo y autoritario, filtrado además por un clasicismo *all'antica* de inspiración italiana. Este giro vino justificado por la investidura imperial en Bolonia y, de nuevo, por una gesta militar: la *Jornada* de Túnez (1535) contra el corsario y almirante otomano Barbarroja. Ya hemos insistido en la importancia de esta conquista, pues para Carlos V significó la concreción práctica de su teórico ideal político. En paralelo, resultaba un momento de inflexión en la gestión visual de los Habsburgo, produciéndose un gran salto cuantitativo y en calidad. El territorio más beneficiado de la campaña fue Italia, de forma que allí se produjo un auténtico estallido celebrativo, especialmente en forma de brillantes entradas triunfales con las que las ciudades agraciaron al César Carlos –identificado con un nuevo Escipión–. Esta *laudatio* imperial coincidió con el momento de desarrollo pleno del arte de Corte manierista, y su efecto fue ciertamente espectacular: aparecieron así multitud de obras plásticas y literarias donde el monarca era mitificado como un héroe militar invencible; conceptualmente, además, se abandonaron los anteriores registros medievalizantes nórdicos apostando por formatos clasicistas de fuerte resonancia romanista. Se quiso fijar así un *continuum* entre la gloriosa Antigüedad y un presente en el que, gracias a Carlos V, parecía posible el largo y anhelado sueño de la *Renovatio Imperii*.

Estas fechas también son muy significativas por la creciente implicación de la Corte en la gestión de la información e imagen generada por la *Jornada* en Berbería. Podemos afirmar que se dieron los primeros pasos en un plan sistematizado para fijar, visualizar y difundir los resultados de las armas cesáreas, como evidencian la presencia en suelo africano de cronistas –Guevara, Santa Cruz– y artistas –Vermeyen–. Los informes oficiales fueron redactados personalmente y en distintas lenguas por figuras del entorno carolino, como Antoine Perrenin y Francisco de los Cobos. Estas nuevas se dirigían a María de Hungría, la Emperatriz y Fernando I, quienes se encargaban a su vez de propagarlas entre otros soberanos, cabildos catedralicios, ayuntamientos, etcétera. A nivel plástico, parece ser que Luís de Ávila y Zúñiga y Guillaume de Mâle tuvieron cierto papel de control y fiscalización. Así pues, el objetivo común a todos ellos resulta evidente: construir una «verdad» oficial tamizada por los intereses de la política imperial.

El resultado fue una producción visual y literaria muy amplia y diversa, utilizando para ello multitud de formatos. Fueron muy importantes, desde luego, las grandes ceremonias festivas en honor de Carlos V, tanto previas –muy poco conocidas hasta el momento, por lo que hemos querido estudiarlas con mayor profundidad aquí– como el baño anticuario posterior a su desembarco en Italia. Cabe referir, igualmente, a otros formatos como la medallística, joyería y numismática, de evidentes ecos clasicistas y muy válidas para transformar al monarca Habsburgo en *Carolus*

Africanus –tal y como lo nombraría Pablo III–; también las armas y armaduras a *Ueroica* fueron vistas como soporte idóneo dada la visión anticuaria que recorre toda la campaña, al convertir a sus portadores en figuras míticas como Aquiles o Hércules. Un hecho a subrayar respecto a campañas anteriores es la creciente importancia de la pintura, que iría ganando presencia a partir de este momento. Cabe destacar en este sentido los ciclos murales afrescados en Italia y España, así como distintos ejemplos de caballete de cierta calidad; junto a los pasajes de armas también tuvo un destacado hueco el retrato de los principales líderes, en ocasiones presentados como figuras religiosas o míticas tras un proceso de heroificación –el punto de partida para ello serían los dos universos legitimadores de la acción: las Guerras Púnicas y la Cruzada–.

La culminación de todo este ciclo visual fue la serie de doce tapices de *La conquista de Túnez*. Su gran relevancia plástica y simbólica los han hecho sujeto de multitud de investigaciones por lo que, en nuestro caso, nos hemos aproximado desde la óptica de su vínculo con las crónicas contemporáneas escritas por figuras como Alonso de Santa Cruz –con la que desvelamos vínculos directos–. Este paralelismo entre palabra e imagen nos permite hablar, pues, de la generación de un entramado icónico y textual de fuerte valor laudatorio. De esta forma, la base conceptual de los paños sería la apuesta por un realismo similar al del género de la Historia, que se despliega sobre más de seiscientos metros cuadrados; en esta deslumbrante superficie podemos seguir las distintas acciones según un presunto verismo aséptico –acciones previas, operaciones militares, grandes vistas urbanas, despliegues de tropas, crudas escenas de saqueo– bajo el que subyace una evidente voluntad tendenciosa. La feliz integración entre unas imágenes de altísimo nivel formal y material, relato textual en forma de cartelas, además de citas heráldicas y emblemáticas, nos permite considerar a este deslumbrante conjunto textil como uno de los artefactos visuales de mayor capacidad persuasiva realizados en todo el Renacimiento. De esta forma, pronto se convirtieron en la más elevada concreción plástica de la gloria de los Austrias: su magnificencia formal, el carácter heroico del tema, el aura de sus protagonistas... hicieron a dichas colgaduras brillar en multitud de actos y ceremonias regias, además de sujeto de copias e interpretaciones. Devinieron, pues, en imagen por excelencia del linaje y, en última instancia, de la misma Monarquía Hispánica.

Una de las cuestiones a tener en cuenta al acercarnos a estos tapices –y sobre la que no se ha prestado bastante atención– es su cronología, bastante posterior a los hechos representados. Así, entre el diseño previo de los cartones y su tejido la gestión del conjunto se dilató desde 1546 hasta 1554; coincide, por tanto, con la comisión de otro importante conjunto de obras de arte, consecuencia por igual de una nueva victoria militar: Mühlberg. Y es que, paulatinamente, el avispero germánico se había transformado en un problema irresoluble para un Carlos V que venía apostando por

la contención frente a la fractura religiosa y los anhelos de poder de los príncipes territoriales. El resultado iba a ser la *Guerra de Alemania* de 1546–1547, cerrada con el gran éxito militar junto al Elba. En paralelo se produjo una intensa «guerra de imágenes», pues además de vencer en el campo de batalla también resultaba necesario hacerlo en el de la persuasión ideológica. Los protestantes entendieron desde el primer momento la capacidad sugestiva de nuevos medios masivos como la imprenta, impulsando una hábil y estudiada propaganda; a través de ella se fue aplicando una intensa labor de zapa sobre los cimientos de la legitimidad papal e imperial, por lo que la respuesta en este campo era urgente y vital.

La primera fase del conflicto, en el área danubiana, se recreó sobre todo a través de la estampa, formato idóneo para mostrar el movimiento de tropas y el cerco de ciudades –como fue el caso del «bombardeo» de Ingolstadt, el pasaje más representado–. También fueron comunes las vistas urbanas, con recreaciones de los campamentos militares. Por su parte, la etapa sajona de 1547 culminó con la aplastante victoria de Mühlberg, convertida en tema preferente. El relato oficial de la batalla se debe a Luís de Ávila y Zúñiga, responsable de un texto realista a la par que selectivo y tendencioso, encaminado a la exaltación cesárea; una visión similar se extiende a otros cronistas como Bernabé de Busto, Núñez de Alva, Alfonso de Ulloa, Giovio o Pedro de Salazar. En todos estos textos sobre la realidad del hecho bélico se superpone una lectura hiperbólica, grandilocuente y sacralizada, identificando los recientes sucesos con pasajes bíblicos –Moisés, Josué– y de la Antigüedad –Julio César, Carlomagno, Alejandro de Macedonia–. La batalla también contó con un importante despliegue visual, pudiendo destacar la numerosa producción en forma de estampa: cabe citar, así, las sencillas –pero muy influyentes– entalladuras que sirven como ilustración del *Comentario de la Guerra de Alemania* de Ávila y Zúñiga; o las firmadas por Enea Vico, de densa complejidad conceptual al integrar una imagen realista –retrato y escena bélica– con un marco arquitectónico de fuerte valor alegórico y emblemático. Igualmente, no podemos dejar de mencionar los buriles que acompañan al poema épico *La Alamanna* –muy poco conocidos hasta ahora, y en los que de nuevo se conjugan realidad y mesianismo–.

Se produjeron igualmente un subrayable número de medallas y de pinturas –muchas de éstas ya desaparecidas–, tanto sobre lienzo como en formato mural. Estos últimos son buena muestra del creciente éxito del fresco narrativo como medio idóneo para representar gloriosos pasajes políticos y marciales, al igual que del creciente compromiso de los linajes nobles con Carlos V. En este sentido son especialmente resaltables los conjuntos de frescos y de tapices que comisionó el Gran Duque de Alba; estudiados de manera bastante general, hemos querido aquí incidir en su relevancia como paradigma del patronazgo nobiliario, aportando nuevas interpretaciones y fuentes iconográficas que, creemos, tienen gran relevancia. Otro formato de gran

importancia fue el de la armadura, probablemente –junto a los ciclos pañeros– el más conveniente para mostrar la magnificencia principesca; en este sentido, el soberano Habsburgo comisionó dos significativos equipos bélicos –conocidos como los arneses *de Mühlberg* y *de Clevés*– que, al ser usados en sus guerras contra Francia y los protestantes, devinieron por sí mismos en símbolos de la hegemonía carolina.

Las obras más importantes, no obstante, fueron las comisionadas directamente desde la Corte. La consecución definitiva –aunque inestable– de la *Pax Carolina* y, con ello, del predominio incuestionable de los Habsburgo sobre Europa, así como las dinámicas internas del linaje acerca de la sucesión, propiciaron la eclosión definitiva de una imagen imperial ya madura, coherente y unitaria. Este consciente y ambicioso ciclo visual fue impulsado de manera prioritaria por María de Hungría y el cardenal Granvela, grandes concedores y mecenas artísticos. Su base conceptual iba a apoyarse en la misma figura de Carlos V, buscando perfilar para él una imagen de *Maiestas* cesárea fruto de la integración entre virtud heroica y un grave estoicismo trascendente. El lenguaje visual más adecuado para lograrlo iba a ser el renacentista italiano, de forma que se apostó por los mejores artistas –como Tiziano o los Leoni–, sin descuidar otros formatos y estilos de contrastada eficacia –como los tapices tejidos por los Pannemaker–.

Así pues, dentro de este brillante programa laudatorio destacan diversos hitos a subrayar. En primer lugar, los tapices; ya hemos visto como fueron considerado el formato por excelencia para describir icónicamente los hechos de armas de Carlos V, presentándolo como un César invencible. Se había hecho ya con Pavía, y fue ahora cuando se encargaron los ciclos dedicados respectivamente a la *Jornada* de Túnez y a Mühlberg –éste último frustrado–. Además, María de Hungría había comprado en 1544 una copia de los paños de *La historia de Escipión*, para mostrar la continuidad y valor emulador simbolizado por la gesta carolina. Por lo que respecta a la pintura, ésta tuvo valor fundamentalmente dinástico, confiando para ello en los pinceles de Tiziano. El cadorino ya había mostrado su capacidad para integrar, en anteriores retratos carolinos, la apariencia viva e inmediata según el «modo véneto» con una apariencia de distante *gravitas*. El culmen de este modelo visivo iba a ser *Carlos V, a caballo, en la batalla de Mühlberg*, imagen por excelencia de la gloria bélica del Emperador e icono para la Casa de Austria. Tiziano alcanzó aquí una solución genial, al fusionar naturalismo colorista y unas diluidas –pero latentes– citas simbólicas de origen cultural, político y religioso. También tuvo gran influencia en el desarrollo del «retrato de aparato» regio el desaparecido lienzo donde el César Carlos aparecía de cuerpo entero con armadura, así como su retrato sedente. A estas pinturas el creador italiano aún sumaría la importante galería dinástica comisionada por María de Hungría, base para las futuras colecciones de retratos regios impulsadas ya por Felipe II y sus sucesores. A tapices y lienzos cabría sumar aún las estatuas que realizó

Leone Leoni y su taller. Junto a *Carlos V y el Furor*, el escultor aretino iba a crear un importante ciclo de retratos que, por su material –bronce y mármol–, formato –bulto redondo, busto, relieve– y su concreción lingüística *all'antica*, dotaban a los miembros del linaje de una apariencia eterna, imperial y clásica.

Además de atender a estos fenómenos de evolución visual e imbricación entre formas culturales y hechos políticos, el análisis de cerca de quinientas obras relacionadas con las campañas militares de Carlos V nos permite sacar otras conclusiones acerca de los procesos artísticos de la etapa estudiada. En primer lugar, en cuanto a la diversidad de comitentes e intencionalidades tras sus encargos. Hemos insistido a lo largo de este trabajo en la frialdad que el Emperador mantuvo hacia las artes plásticas –más allá de la consciencia de su poder legitimador o del gusto personal por el retrato y obras devocionales–; igualmente, no fue hasta la década de 1530, en relación con la *Jornada* de Túnez, cuando empezó a aparecer el interés oficial por tejer un imaginario visual específico y concreto del soberano Habsburgo. En paralelo, no obstante, un importante número de personalidades y poderes se fueron encargando de patrocinar el amplísimo número de obras artísticas destinadas a loar las gestas políticas y marciales del César Carlos. Es el caso, así, de gobiernos municipales y de los distintos territorios, responsables de ejemplos tan significativos como la gran chimenea del *Franc* de Brujas, los paños de *La batalla de Pavía* –encargo de los Estados Generales flamencos–, o de varias escenas estampadas, comisionadas por burgomaestres alemanes; igualmente, dichas instituciones se responsabilizaron de las grandes ceremonias festivas en forma de entradas triunfales, paradas militares, o cabalgatas. En este sentido, también destacados burgueses buscaron mostrar su seguidismo con la política habsbúrgica a través del mecenazgo artístico –la familia Lagnemantel de Augsburgo, Görg Hormann de Kaufebeuren, etcétera–. Resulta muy interesante, además, la existencia de proyectos que arrancaron bajo la directa responsabilidad de artistas, como fue el caso de Medelmann o Hyeronumus Cock, con pretensiones de enriquecimiento personal.

Cabe referir, igualmente, a los encargos nobiliarios, tanto por parte de sectores hidalgos y de nobleza media –Oriz, Da Porto, Ávila y Zúñiga– como de estirpes de alto nivel –Alba, Doria, Ávalos, Farnesio, Gonzaga, Mendoza, Bazán, Orsini, Colonna, Trivulzio, Della Rovere–. Su apuesta por el proyecto de Carlos V y los Habsburgo fue creciendo paulatinamente tras unos primeros momentos de titubeos, explicitando a través de las artes visuales su inquebrantable compromiso con el augusto linaje. De la misma forma, importantes soberanos poseyeron obras donde se exaltaba la gloria bélica de Carlos V, tales como Enrique VIII o los Avis portugueses, al igual que otros miembros de la Casa de Austria como María de Hungría, Fernando I o Fernando II del Tirol. Este patronazgo también alcanzó a

los poderes religiosos, con figuras del nivel del papa Pablo III u otros significativos mecenas –el cardenal Medici, el Obispo de Trento, el cardenal de Augsburgo Otto Truchsess von Waldburg–. Además de exhibir su integración en la órbita de los Habsburgo, estas prácticas de patronato cultural por parte de destacadas familias nobles también deben verse como una estrategia de autolegitimación, evidente en algunos casos aquí estudiados como el de los Farnesio o la Casa de Alba.

La implicación directa de la Corte en la creación de una iconografía oficial de Carlos V fue creciendo, según hemos visto, a partir de 1535 –con la campaña contra Barbarroja– y, sobre todo, tras la victoria en Mühlberg frente a los rebeldes príncipes alemanes luteranos. Ya hemos insistido en la relevancia en este sentido de destacadas personalidades como la hermana del Emperador y el ministro del Franco-Condado Granvela. Este proyecto visual –ya claramente intencionado y dirigido– se concretizó a través de artistas como Leoni y Tiziano, a través de unas formas visuales de marcada distancia y autocontenida frialdad, de importancia vital: con ellas se sentaban las bases de la plástica habsbúrgica, pero también de los principales modelos de representación regia y de «aparato» más comunes durante toda la Edad Moderna.



Fig.3. Jan Cornelisz Vermeyen (diseño) y Jodocus de Vos (tejido): *Escaramuzas en torno a La Goleta*, 1712–1721, lana, seda e hilo metálico; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. TX (detalle).

Por lo que respecta a los medios y soportes utilizados, de su análisis también podemos deducir conclusiones significativas. En primer lugar, la importancia otorgada a formas de difusión masiva como el grabado –desde sencillas xilografías, insertas como mera ilustración en relaciones, a buriles de gran calidad tallados por Jorg Breu, Enea Vico, Erhard Schon, Hans Sebald Beham o Hans Schäufelein–; o los grandes fastos celebrativos urbanos. La apuesta por estos medios, capaces de alcanzar prácticamente a todas las capas de la sociedad, muestra la creciente consciencia acerca de la validez de la cultura visual para encauzar compromisos y fidelidades. Este interés por una extensión generalizada de las buenas nuevas sobre la acción imperial también puede observarse si nos acercamos a la producción escrita. Carlos V protagonizó cultos poemas épicos y sesudas crónicas históricas, pero también breves, panfletos, hojas volanderas y populares coplillas; todo ello iría puliendo un relato oficial –tanto mediante las letras como a través de la imagen–, encaminado a crear una «verdad» creíble pero sesgada, y sin duda tendenciosa en favor de los intereses del poder habsbúrgico.

Las élites atesorarían, por su parte, obras de arte de mayor valor material, destacando en este sentido una inabarcable constelación de piezas de joyería: tallas de cristal de roca, placas doradas, minerales trabajados, cetros, cajas de pieles y maderas nobles, copas y recipientes de vajilla...a las que habría que sumar importantes acuñaciones de troqueles tan brillantes como los de Leoni o Castel Bolognese, además de libros miniados o soportes específicamente nobiliarios –escudos, estandartes–. Sin duda, la cúspide de todo este abanico visual era ocupada por armaduras y tapices. Considerados los soportes de mayor magnificencia por su esplendor visual y costo económico, las series textiles fueron valoradas como el mejor medio para narrar los hechos de armas del momento: su dilatado formato y rico colorido permitían transformar las batallas en pasajes épicos, en los que sus protagonistas –aquí Carlos V y sus hombres– se transmutaban en figuras equiparables a los grandes hombres de la Antigüedad. En este sentido también resultaban altamente eficaces las potentes armas y arneses de guerra; su prestigio –tanto clásico como medieval– las convertía en las *Insignia Dignitatis* por excelencia de los autoritarios gobernantes del momento. En el caso de Carlos V, interesado en definir una imagen de heroica invencibilidad, su valor era insuperable como concreción más lograda del poder imperial.

Comparativamente, la pintura ocupa un papel menor en estos procesos de legitimación visual. Aunque existe un importante número de tablas y lienzos donde se recrean las batallas aquí estudiadas, en general se deben a pinceles menores, y apoyan en lenguajes visuales definidos ya anteriormente por otros formatos como el grabado –en ocasiones, incluso reproduciéndolos casi que literalmente–. Sólo a partir de la década de 1540 este formato empieza a ser realmente importante, a través de la producción de ciclos narrativos al fresco –que paulatinamente relevarían a los tapices– y, sobre todo, de los modelos retratísticos ideados por Tiziano.

Todas estas cuestiones nos conducen hacia un debate que ha ido tomando forma durante los últimos años, en relación con la posibilidad de unas prácticas artísticas específicamente habsbúrgicas –concepto perfilado por Fernando Checa y los integrantes del grupo de investigación universitaria *MAPA*–. Ciertamente, el conjunto de obras aquí estudiado se caracteriza por una serie de rasgos particulares, en principio alejados del canon italoecéntrico. Es evidente, así, la menor importancia de la pintura –culmen de las Bellas Artes según las propuestas de Alberti y Vasari– respecto a otras técnicas plásticas. Y es que, aunque el arte generado en el entorno de los Austrias tuvo una menor elaboración teórica que el italiano, es evidente su interés por el concepto de la Magnificencia; en este sentido, técnicas como la orfebrería o la miniatura y ambiciosos formatos como la armadura o el tapiz, permitían unas deslumbrantes piezas de gran calidad en cuanto a su forma y sus materiales, de gran atractivo desde dicha óptica. De hecho, el rastreo por los inventarios de Carlos V y su familia nos permite ver como este tipo de trabajos eran los más comunes y valorados por el linaje al menos durante los primeros tres cuartos del siglo XVI. La supremacía de la pintura no puede afirmarse, como mínimo, hasta el reinado de Felipe II –quien también valoró sobremanera el tapiz y otros soportes cultos y lujosos– y, sobre todo, la siguiente centuria.

A nivel visual este «modelo habsbúrgico» también apostó por unos temas y tipologías preferentes, como la religiosa –no debemos olvidar que uno de los pilares fundamentales del linaje fue su compromiso con la fe, desarrollando formas de religiosidad específicas– o el retrato. Éste se definió conceptualmente durante el reinado de Carlos V gracias sobre todo a la lección de Tiziano, derivando en propuestas de solemne *gravitas* regia. La mayestática autoridad de los efigiados se reforzó, en numerosas ocasiones, gracias a los equipos bélicos que portaban como marca de indiscutible fuerza y poder; en este sentido, los retratos de Carlos V a caballo y de cuerpo entero con armadura actuaron como indiscutible base de partida. La representación de victoriosos hechos de armas también sería bien valorada, pues demostraban la potencia y valor del linaje, e incluso el apoyo divino a un proyecto de autoconscientes mesianismo y supremacía universal. Por lo que respecta a los lenguajes plásticos utilizados, paulatinamente durante el reinado del César Habsburgo fueron ganando presencia las fórmulas clasicistas italianas, pero la vastedad de sus dominios y la existencia de otras tradiciones artísticas favorecieron que las fórmulas nórdicas nunca se abandonaran; eso sí, apostando siempre por los mejores creadores del momento: Tiziano, Castel Bolognese y Leoni pusieron su arte al servicio de los círculos imperiales, pero también lo harían Pieter Coecke van Aelst, Michel Coxcie, Bernard van Orley, Vermeyen, Antonio Moro, Pannemaker o Jorg Breu.

Así pues, durante el reinado de Carlos V se asentaron las bases de unas maneras artísticas –cuyos comienzos podrían remontarse incluso más atrás, con Maximiliano I y los duques de Borgoña– de marcada magnificencia, con formulaciones

específicas a través de formatos como el retrato, apoyadas en brillantes artífices de los principales focos –Centroeuropa, Flandes e Italia– y que, a pesar de no contar con una soporte teórico concreto, serían continuadas por el linaje de los Austrias como clara marca identificativa.



Fig.4. Giulio Clovio: *Carlos V domina a sus enemigos vencidos*, 1556–1575, miniaturas sobre pergamino; British Library, Londres, inv. 33733.

En conclusión, pues, podemos afirmar que la representación de sus victorias militares fue pilar básico en la gestación de la imagen de poder de Carlos V, en la construcción ideológica y artística de su condición como héroe invencible. El arte y la cultura favorecieron en gran medida esta narrativa triunfal y autoritaria, creciendo y puliéndose a lo largo de su trayectoria política complejas estrategias visualizadoras de la *Autorictas* imperial, en las que la exaltación bélica siempre resultó decisiva. Este proceso persuasivo de legitimación alcanzó sus cénit a partir de la década de 1540, prolongándose tras su desaparición –pensemos en este sentido en el gran éxito de las biografías gráficas ideadas por Marteen van Heemskerck y Antonio Tempesta–. De esta forma, y más allá de la realidad contingente de su gobierno, de sus éxitos y fracasos, Carlos V trascendió de su condición humana para devenir en figura modélica a ojos de muchos gobernantes de la Edad Moderna y, para la Casa de Austria, en el mayor de sus mitos.

CONCLUSIONS

In the summer of 1683, as had happened more than a century and a half earlier, the endless ranks of Turkish Janissaries arrived at the gates of Vienna, capital of the Habsburgs. And again they were to fail in their quest for the much desired «Golden Apple»: on 12 September a sea of Polish winged hussars charged from above at Kahlenberg, unleashing their fury on the positions of the Grand Vizier Kara Mustafa. Their leader was John III Sobiesky, king of the Republic of the Two Nations, who –after certifying his victory and the Ottoman withdrawal– pronounced the phrase: «Venimus, vidimus, et Deus vicit». With this he imitated the words of Julius Caesar, the greatest soldier of classical Antiquity, but also those of Charles V. Said Emperor of the House of Habsburg, considered the most brilliant modern paladin, had already used this expression – Christianizing it– after winning at Mühlberg¹.

This outstanding example seems to confirm that, indeed, the complex artistic and cultural strategy aimed at turning Charles V into a strong and virtuous hero through his war feats had achieved its goal. The new authoritarian monarchies that emerged in the Early Modern Period understood that the glory of war was an element of fundamental prestige to ensure their dynastic legitimacy. Therefore, they were to fully develop the idea of «Virtud heroica»; this concept –coming from Aristotelianism– was based on the

¹ Anna Kalinowska, «Juan Sobiesky, un rey guerrero», *Desperta Ferro. Historia Moderna*, n. 32 (2018): 55; Pawel Jaskanis and Stella Rollig, eds., *Jan III. Sobieski. Ein polnischer König in Wien* (Viena: Belvedere, 2017).

thought of the possession by rulers of moral capacities superior to those of normal men, brought to light through the militia as a force conducive to glory and, additionally, a force through which to distribute justice, clemency, magnanimity, forgiveness, honour, etc. War, beyond its fearsome immediate effects, was –and remains– an ideological project. So, war –just like the visual and cultural realm linked thereto– justified personal loyalties and interests; it allowed for the assertion of legitimacy and provided a motive for uncritical admiration; victory on the battlefield also served as exempla for successors, as well as being a memorial milestone and providing family prestige.

At a time like the Renaissance, when the courtly ideal sought to unite culture and politics, literature and arts were basic instruments to disseminate theoretical formulations. Thus, through a great variety of formats and languages, the image of modern warfare was defined –mainly in Italy and Central Europe–. Turned into apologetic instruments of power, these representations cannot be seen as mere testimonies: they are not literal images; instead, they are constructed, based on ancient and contemporary visual clichés, theoretical reflections, and literary models. Additionally, they are filtered according to the requirements of those who have commissioned them, the interests and ability of their creators, as well as the possibilities of the media chosen. The result was, therefore, the emergence of cultural artefacts with a great conceptual and visual density.

As we have seen throughout our study, the House of Habsburg was a prime example of the use of these types of war representations with a highly suggestive value, being fully aware of the infinite possibilities these representations offered them to legitimise their project of hegemonic and universalist will. And Charles V became the most suitable protagonist of said representations, becoming a myth for the lineage and a model for many other princes of the times. His political career was marked from beginning to end by a series of military conflicts; simultaneously, the intellectuals that surrounded him saw in him a messianic figure capable of reaching the *Monarchia Universalis*, uniting as emperor all of Christendom to defeat the enemies –Protestants and Turks– and spreading the faith beyond –*Plus Ultra*– all known limits. In this sense, the representation of his martial successes would be a key vector to artistically immortalise that desire for imperial and authoritarian power. In our opinion, then, the development of these political theories –articulated by Gattinara, Guevara, Mexía, Cobos, Ruíz de la Mota, Sepúlveda, and Balbi– is inseparable from their visual definition. And the fact of the matter is that –simultaneously, gradually– ambitious strategies to make power visible were put into place by the Court –fundamentally driven by Mary of Hungary and Antoine Perrenot de Granvelle, as Fernando Checa has already demonstrated–.

We can affirm, based on the analysis of the works of art undertaken herein, that the representation of military victories led by Charles V was vital for

the definition of his image as a ruler; especially from the perspective of him as an authoritarian and invincible Caesar. The great number of pieces of this genre, their quality in many cases, and their chronological distribution over the Emperor's life all seem to attest to this. But it is also true that said process was complex and multifaceted. The extensive bibliography existing on the matter has made it clear that, unlike later monarchs such as Louis XIV, in the case of Charles V it is not appropriate to speak of a unitary and conscious iconographic proposal –at least not initially–; these multiform creations were conditioned, in addition, by the coexistence at the time of different artistic and cultural traditions, by the scope of imperial domain, the absence of a stable Court, international political dynamics (as well as the dynamics of the lineage), and so on. Thus, the examination of the war events chosen herein – the Battle of Pavia, the wars against the Sublime Porte in the Danube and in North Africa, and the war in Germany against the Protestant German princes– is by no means random: on the one hand, these events allow us to cover practically the entire political career of Charles V; on the other, they were key in the evolution of his visual image.

According to the most widely accepted hypothesis, the early years of Charles V were marked, on an artistic level, by the perpetuation of Chivalric and Medieval forms of Nordic tradition. This does not mean that they had no political intention –the experience of Maximilian I had already shown its effectiveness; similarly, Blockmans has insisted on an awareness within Burgundian circles of the value that art's magnificence and splendour has in terms of a legitimising effect, resorting to a refined visual culture to accomplish that feat²–. To a large extent, however, the previous uses and the Erasmian influence would lead them to focus at this initial moment on the image of the pacifist, wise king; something that gradually transitioned into more authoritative positions from 1525-1530. This change was prompted, of course, by the 1530 coronation, but it was also brought about by the securing of important military successes.

The victory at Pavia was, therefore, fundamental as it was a chance to generate the first images of Charles V as a victorious ruler. At a time of visual vagueness, there was a fairly clear predominance of representations of a Central European origin and style. This circumstance was brought on for meta-artistic reasons (such as a greater interest in the realistic representation of contemporary warfare in Germany than in Italy), but also as a result of politics. After the events at Aachen, the beginning of the 1520s was quite problematic for the Habsburg ruler, in addition to the general questioning in his own possessions, the religious fracture, and the incessant war with France for the domination of Italic soil. In this sense, the

² Wim Blockmans, «The Splendor of Burgundy. For Who?», in *Staging the Court of Burgundy*, ed. Anne Van Oosterwijk, Willem Pieter Blockmans, and Till-Holger Borchert (Turnhout: Brepols, 2013).

resounding triumph of Pavia was to be well used to show Charles V as the necessary political and military champion of a fractured Europe. The predominance of Flemish members in the circles closest to the young Emperor, as well as the lesson (not forgotten) of his grandfather in terms of the persuasive use of the arts facilitated the north of Europe's being the greatest site for artistic/political yield from military success against Francis I.

Thus, the most common form of representation was defined from the conventions that had been present in the Nordic sphere, especially Germanic conventions, from the end of the 15th century. These war images are done from a wide, bird's-eye view featuring dynamic troop movements located in an area with specific topographic references, thus promoting a marked verismo feel. But it is, in reality, a selective realism; images constructed based on references to the facts, filtered by visual conventions and –above all– by the exaltation of the military capacity of the leader of the Habsburgs. Said persuasive purpose came across, however, with a grave problem: the absence of the Emperor on the battlefield. To correct that issue, the artists and ideologues of these pieces used different resources, such as the introduction of ledgers with narrative texts referring to his merits or through a constant turning to heraldry. One more complex way to make his presence known was by him delegating his troops, thus showcasing the deployment of the unstoppable Caroline war machinery as a multinational whole – with different techniques and weapons but united by service to a greater purpose: service to the legitimate leader. Likewise, the constant representation of his great rival Francis I also sought, by singling out the Gallic defeat of said monarch, to exalt –through contrast– the personality of the Habsburg Caesar.

This realistic format was effective in the case of Pavia; thus, it kept its prominence in the images of later successes sponsored by the Caesarean circle – although the persuasive message was enriched thanks to other linguistic resources like the heraldic, antiquarian, and allegorical resources, among others. The most successful piece was to be the monumental tapestry series on the Battle of Pavia which, devised by van Orley, forms a visual chronicle as realistic as it is biased by narrating the decisive episodes of the clash, emphasising absolute Gallic catastrophe as a result of greater Hapsburg glory.

The turn of the decade was marked for Charles V by the assumption of the Caesarean crown in Bologna (1530), stuck between two war actions against the Turks –the Siege of Vienna of 1529 and the campaign of 1532– which would have the Danube area as their setting. The pulse with the Ottoman Empire stopped a central role for the justification of the Caroline political project; as emperor, his great aim should have been to rebuild all of Christendom under his sceptre and face the common enemy that was growing unstoppable from the Bosphorus, foreign and

godless. In terms of art, these war actions were equally decisive for the articulation of the authoritarian and heroic image of the Habsburg Caesar by enabling a great artistic display from multiple points of view. In this way, in addition to narrative, topographical and verismo descriptions of the facts, other visions passed through a religious filter also gradually appeared, thus promoting the demonisation of the Muslim “other” and self-sacralisation; the duel between the Habsburgs and Osman’s heirs would be understood, thus, as a psychomachia between Good and Evil, God and Satan. In addition, this was not a simple confrontation between monarchies but between civilising models and projects of supposed universal domain; therefore, they were also linked with moments and characters from the classical past –Alexander the Great against the Persians, Scipio against Carthage– in a dramatic and deadly continuum. These phenomena of contact led, likewise, to phenomena of convergence, hybridisation, and even mythological reverie traceable to parties, tournaments, and “Moorish-style” masquerades.

The visual effect of all these processes was certainly quite rich, as well as being of great significance for the artistic definition of modern warfare. The great complexity of these campaigns –troop movements, sieges, raids, etc.– led to the generation of a range of representational options that were very different in terms of their types. We can highlight to this end the realistic images of the siege –with examples such as the one by Niklas Medelmann that is of great visual novelty– and the detailed topographic maps; the portraits of the present leaders; the scenes that recreate the different contingents with almost ethnographic attention to their martial equipment and tactics; and those featuring military parades and embassies. In addition to these compositions of presumed realism, the other compositions that mix contemporary facts with religious, historical, and symbolic passages are also highly suggestive –taking into account the capacity of the work of art as a generator of ideology–. It is necessary to remember, in this sense, the engravings studied herein in which the Siege of Vienna acts –and it is no coincidence– as a background for apocalyptic verses; and likewise the macabre scenes of «Turkish Atrocities» which, by depriving the enemy of humanity and sowing terror among the frightened Europeans, justified the bellicose policy promoted by the House of Habsburg.

Beyond this richness and diversity, the visual production stemming from the Turkish siege on the Austrian capital had few repercussions in Italy and Spain, which is why it was mainly conceived in Germany; in this sense, it is worth highlighting the great importance of the printed piece –something so effective for swift, broad diffusion–, thanks in large part to the intense work of the Nuremberg workshops (Medelmann, Hans Guldenmund) and Heinrich von Steiner of Augsburg. In addition, it is still too early to talk about an official Court programme; in general, the Caroline circle –with the obvious exception of Ferdinand I– did not participate in these commissions. We must not forget that Charles V was not present at this

time either, and he followed the news of the Ottoman siege from Italy, completely engrossed in the long-awaited imperial coronation. Thus, the majority of the works were commissioned by private personalities –as a way of showing their commitment to the ruler and the faith– and municipal institutions; even Protestant boroughs like Nuremberg would commission works as, regardless of religious disagreement, their councils were fully aware that only the Habsburgs were able to contain Ottoman aggression.

The Danubian actions of 1532 were also of great artistic and political relevance –despite the fact that they did not specifically appear in the form of a battle–, as they meant the first direct and personal intervention of Charles V in a war campaign. This war Business led him to come up, moreover, against his true nemesis – the only personality really capable of challenging his hegemonic status: Sultan Suleiman the Magnificent. It should not surprise us, then, that it was to arise as a great visual display, recreating the prior military parades –Munich, Augsburg– and the subsequent celebrations –Vienna–, the faces of the contenders, the movements of troops, and armed clashes. Undoubtedly, the iconic chronicle par excellence is comprised of the engravings created by the burin belonging to Michel Ostendorfer, where practically all the representative topics already seen are included with great diversity –equestrian portraits, camps, urban views, troop deployments, battles–. We are not speaking in this case of a directly Habsburg commission, since they decorated a text dedicated to the County Palatine of the Rhine. This reality, however, coincides with some dates of great importance to Charles V –his first personal success on the battlefield after the Caesarean coronation in Bologna-, which did indeed have its effect in the form of a significant clarifying impulse in terms of his portraiture. And the fact is that 1530-1532 is a vital moment to define the vision that the Habsburg Caesar could have had on art and culture; previously he had only had contact with Nordic art, while during those years he attended in Italy the deployment of ambitious programmes with an antiquarian foundation and high persuasive effectiveness in terms of the exaltation of the almighty. Thus, and after the failure of Parmigianino because of his excessively rhetorical solution, the Emperor found Titian, who would become his head artist. Paintings like Charles V with a Dog, in which the ruler's full body appears with great elegance and solemnity, in which power resides in his own person, would become the quintessential model of the “court portrait” for the House of Habsburg.

But this moment was not just about personal strengthening for Charles V; it was also about dynastic strengthening of the *Domus Austriae* –thus the number of compositions in which various members of the lineage appeared together multiplied–. The Emperor was the clear leader, but the rest of the subordinate figures –especially Mary of Hungary and Ferdinand I– had to be active members for the definitive attainment of the ambitious family plan to rule.

During the middle of the 1530s, the Caroline image gradually turned towards a more imposing and authoritarian format, also filtered by an Italian-inspired all'antica classicism. This twist was justified by the imperial investiture in Bologna and, again, by a military feat: the Conquest of Tunis (1535) against the privateer and Ottoman admiral Barbarossa. We have already insisted on the importance of this conquest, as for Charles V it meant the practical instilment of his political theoretical ideals. Simultaneously, it turned out to be a turning point in the visual management of the Habsburgs, with a great leap taking place in terms of quantity and quality. The territory that benefited the most from the campaign was Italy; thus, there was a real celebratory burst, especially in the form of extravagant triumphal entries with which the cities gave thanks to Caesar Charles –identified with a new Scipio–. This imperial commendation coincided with the moment of full development of mannerist style art, and its effect was certainly spectacular: a multitude of plastic art and literary works appeared in which the monarch was mythologised as an invincible military hero; conceptually, in addition, the previous Nordic medieval registers were abandoned, opting for classicist formats with a strong Romanist resonance. They thus wanted to set a continuum between glorious Antiquity and a present in which, thanks to Charles V, the longed-for dream of the *Renovatio Imperii* seemed possible.

These dates are also very significant due to the increasing involvement of the Court in the management of the information and image generated by the Conquest on the Barbary Coast. We can say that the first steps were taken in a systematised plan to immortalise, make visible, and disseminate the results from Caesarean arms, as evidenced by the presence on African soil of chroniclers (Guevara, Santa Cruz) and artists (Vermejen). The official reports were written personally and in different languages by figures of the Caroline movement, such as Antoine Perrenin and Francisco de los Cobos. The reports were sent to Mary of Hungary, the Empress, and Ferdinand I, who were in turn in charge of spreading them among other rulers, cathedral chapters, city halls, and so on. In terms of art, it seems that Luís de Ávila y Zúñiga and Guillaume de Mâle had a certain role in its control and inspection. Thus, the common aim of all of them is quite evident: to build an official “truth” filtered by the interests of imperial politics.

The result was very broad and diverse visual and literary production, using a multitude of formats. Of course, the great festive ceremonies in honour of Charles V were very important, both prior ones (not well known to date, so we wanted to study them in greater depth here) and the antiquarian flood after his landing in Italy. We must likewise mention other artistic formats such as the medallist format, jewellery format, and numismatics, of evident classicist style and very valid to turn the Habsburg monarch into *Carolus Africanus* –as Paul III would name him–; also, weapons and armour a *ll'eroica* were seen as an ideal media, given the antiquarian view that acts as part of the campaign. This is because said weapons and armour

turn their bearers into mythical figures like Achilles or Hercules. A fact to emphasise, compared with previous campaigns, is the growing importance of painting, which was to gain in presence from this moment on. It is worth mentioning in this regard the frescoed mural series found in Italy and Spain, as well as different examples of easels of a certain quality; alongside weapon-related themes, portraits of the main leaders were also noteworthy, with said leaders sometimes presented as religious or mythical figures after a process of heroification –the starting point for this would be the two universes that legitimise the action: the Punic Wars and the Crusade–.

The culmination of this entire visual cycle was the series of twelve tapestries about the Conquest of Tunis. Their great artistic and symbolic relevance have made them the subject of many pieces of research; therefore, in our case, we have taken an approach from the perspective of their link with contemporary chronicles written by figures such as Alonso de Santa Cruz –with whom we reveal direct ties–. This parallelism between word and image allows us to speak, then, of the creation of an iconic and textual framework with a strong laudatory value. In this way, the conceptual basis of the tapestries was probably a commitment to a realism similar to that of the genre of history, unfolding over more than six hundred square metres; on this incredible surface, one can follow the different actions in accordance with a presumed aseptic verism –previous actions, military operations, great urban views, troop deployments, crude looting scenes– under which an obvious biased will lies. The happy integration between images of a high formal and material level, a textual account in the form of cartouches or ledgers, as well as heraldic and emblematic quotes allows us to consider this dazzling textile ensemble as one of the most persuasive visual artefacts made throughout the entire Renaissance. In this way, these pieces soon became the utmost artistic representation of the glory of the Habsburgs: their formal magnificence, the heroic character of the subject matter, the aura of their protagonists... this all made said pieces main players in a great number of royal acts and ceremonies, as well as the subject of many copies and interpretations. They thus became the image par excellence of the lineage and, ultimately, of the Hispanic Monarchy itself.

One of the issues to take into account when considering these tapestries –and one which not enough attention has been paid to– is their dating, well after the events represented. Thus, given the prior design of the tapestry cartoons and their fabric, the management of the entire piece extended from 1546 to 1554; this coincides, therefore, with the commission of another important set of works of art, the consequence, equally, of a new military victory: Mühlberg. And the fact is that, gradually, the Germanic hornet's nest had become an unsolvable problem for a Charles V who had been opting for containment in the face of religious fracture and the desire for power of the territorial princes. The result was to be the war in Germany that lasted from 1546-1547, which ended with great military success along the Elbe.

Simultaneously, there was an intense “war of images” as, in addition to winning on the battlefield, it was also necessary to win in terms of ideological persuasion. The Protestants understood from the very first moment the suggestive ability of new forms of mass media such as the printing press, promoting a skilful and studied propaganda base; through this propaganda base, an intense undermining effort was applied to the foundations of papal and imperial legitimacy; therefore, a response to this end was urgent and vital.

The first phase of the conflict, in the Danubian region, was recreated mainly through prints, an ideal format to show the movement of troops and the encirclement of cities –as was the case with the “bombing” of Ingolstadt, the most represented event–. Urban views were also common, with recreations of military camps. Additionally, the Saxon stage in 1547 culminated in the overwhelming victory of Mühlberg, which became the subject of choice. The official account of the battle is the work of Luís de Ávila y Zúñiga, responsible for a realistic text that is also selective and tendentious, aimed at Caesarean exaltation; a similar view extends to other chroniclers like Bernabé de Busto, Núñez de Alva, Alfonso de Ulloa, Giovio, and Pedro de Salazar. In all of these texts on the realities of the warfare there exists a hyperbolic, grandiloquent, and sacralised nature, tying the recent events in with biblical passages –Moses, Joshua– as well as there being hints from Antiquity –Julio Caesar, Charlemagne, Alexander the Great–. The battle also had an important visual extension, highlighting its great production in numbers in the form of a stamp: it is worth mentioning, thus, the simple –but very influential– engravings that act as an illustration of the *Commentary on the War in Germany* by Ávila y Zúñiga; or those which bear the signature of Enea Vico, of dense conceptual complexity because they integrate a realistic image –portrait and war scene– with an architectural framework that has a marked allegorical and emblematic value. Likewise, we cannot fail to mention the engravings that accompany the epic poem *La Alamanna* –very little known until now, and in which once again reality and messianism are combined–.

There were also a noteworthy number of medals and of paintings –many of which have now disappeared–, both on canvas and in mural format. The latter are a good example of the growing success of the narrative fresco as an ideal medium for representing glorious political and martial events, and of the growing commitment to Charles V of the noble lineages. In this sense, especially worth noting are the sets of frescoes and tapestries commissioned by the Grand Duke of Alba; studied in a fairly general way, we aimed here to note their relevance as a paradigm of noble patronage, providing new interpretations and iconographic sources that, we believe, are of great relevance. Another format of great importance was that of armour, probably –along with the cloth series– the most convenient for showing off princely magnificence; in this sense, the Habsburg ruler commissioned two major war sets

–known as the Harnesses of Mühlberg and of Cleves– which, when used in his wars against France and the Protestants, they became symbols of Caroline hegemony in and of themselves.

The most important pieces, however, were those commissioned directly by the Court. The definitive –albeit unstable– achievement of Pax Carolina and, with it, the unquestionable dominance of the Habsburgs over Europe, as well as the internal dynamics of the lineage in terms of succession, led to the definitive emergence of an imperial image that was now mature, coherent, and unitary in nature. This conscious and ambitious visual series was driven as a priority by Mary of Hungary and Antoine Perrenot de Granvelle, great connoisseurs and patrons of the arts. Its conceptual basis was to draw support from the figure of Charles V, seeking to create for him an image of Caesarean majesty as a result of the integration between heroic virtue and grave transcendent stoicism. The most suitable visual language to achieve this was to be that of the Italian Renaissance; thus, they opted for the best artists –like Titian or the Leonis–, without neglecting other formats and styles of proven efficacy –like the tapestries woven by the Pannemakers–.

Thus, within this brilliant laudatory programme, various milestones stand out. First of all, the tapestries; we have already seen how they were considered the format par excellence to iconically describe the war events of Charles V, presenting him as an invincible Caesar. This had already been done with Pavia, and it was now when the series dedicated respectively to the Conquest of Tunis and to Mühlberg were commissioned –the latter one being frustrated–. In addition, Mary of Hungary had bought, in 1544, a copy of the tapestries of Scipio's Story, to show the continuity and emulation value symbolised by the Caroline feat. As regards painting, it had fundamentally dynastic value, relying mainly on the work of Titian. Titian had already shown his ability to integrate, in previous Caroline portraits, the lively and immediate appearance of the «Veneto way» with a distant, «gravitas» appearance. The culmination of this visual model was going to be Charles V, on horseback, at the Battle of Mühlberg, image par excellence of the Emperor's warlike glory and an icon for the House of Habsburg. Titian had a brilliant solution here, by fusing colourful naturalism and some diluted –but latent– symbolic quotes of a cultural, political, and religious origin. Also having great influence on the development of the royal «court portrait» was the lost canvas on which Caesar Charles's full body appeared with armour, as well as his sitting portrait. To these paintings the Italian creator was still to add the important dynastic gallery commissioned by Mary of Hungary, the basis for future collections of royal portraits promoted by Philip II and his successors. In addition to tapestries and canvases, the statues made by Leone Leoni and his workshop could also be added. Along with Charles V and the Fury, the sculptor from Arezzo was going to create an important series of portraits that, due to their material –bronze and marble–, format –in the round, bust, relief– and their

all'antica linguistic style, endowed lineage members with an ageless, imperial, and classical appearance.

In addition to tending to these phenomena of visual evolution and imbrication between cultural forms and political events, careful analysis of nearly five hundred pieces related to the military campaigns of Charles V allows us to draw other conclusions about the artistic processes of the period studied. In the first place, regarding the diversity of individuals commissioning pieces and the intentions after commissioning. We have insisted throughout this text on the insensitivity of the Emperor towards the plastic arts –beyond awareness of its legitimising power and the personal value he placed on the portrait and devotional pieces–; similarly, it was not until the 1530s, in relationship with the Conquest of Tunis, when official interest started to appear in terms of creating a specific and concrete visual representation of the Habsburg monarch. Simultaneously, however, an important number of personalities and powers were in charge of sponsoring the very large number of artistic works destined to praise the political and martial deeds of Cesar Charles. This is the case of municipal governments and of the different territories, responsible for such significant examples as the great fireplace of the Brugse Vrije, the tapestries of the Battle of Pavia –commissioned by the Flemish States General–, and various stamped scenes, commissioned by German burgomasters; likewise, these institutions took responsibility for the great festive ceremonies in the form of triumphal entries and military parades. To this end, prominent bourgeois also sought to show their adherence to Habsburg politics through artistic patronage –the Lagnemantel family of Augsburg, Görg Hormann of Kaufebeuren, and so on–. Also very interesting is the existence of projects that started under the direct responsibility of artists, as was the case of Medelmann and Hyeronumus Cock, with claims of personal enrichment.

It is also worth mentioning noble commissions, both by “hidalgos” (upper nobility) and members of the middle nobility –Oriz, Da Porto, Ávila, and Zúñiga– and by high-ranking bloodlines –Alba, Doria, Ávalos, Farnesio, Gonzaga, Mendoza, Bazán, Orsini, Colonna, Trivulzio, Della Rovere–. Their faith in the project of Charles V and the Habsburgs gradually grew after an initial moment of hesitation, making their unwavering commitment to the Augustus lineage through the visual arts. Equally, important rulers possessed pieces in which the warlike glory of Charles V was exalted, such as Henry VIII and the Portuguese members of the House of Aviz, as well as other members of the House of Habsburg such as Mary of Hungary, Ferdinand I, and Ferdinand II of Tirol. This patronage also reached the religious powers, including figures of the level of Pope Paul III and others as significant patrons –Giovanni de' Medici, Bishop of Trent, and the Prince-Bishop of Augsburg Otto Truchsess von Waldburg–. In addition to showcasing their integration into the Habsburg sphere, these examples of cultural patronage by

prominent noble families should also be seen as a strategy for self-legitimation, evident in some cases studied here such as that of the Farneses or the House of Alba.

The direct involvement of the Court in the creation of an official iconography for Charles V grew, as we have seen, from 1535 onwards –with the campaign against Barbarossa– and, above all, after the victory at Mühlberg against the rebellious Lutheran-German princes. We have already insisted on the relevance to this end of prominent personalities such as the Emperor’s sister and the Franche-Comté minister Granvella. This visual project –by this time clearly deliberate and directed– materialised through artists such as Leoni and Titian, doing so through visual forms of marked distance and self-contained insensitivity, yet of vital importance: with these pieces, the foundations of Hapsburg art were laid, but also those of the main models for royal representation and for «court portraits», more common throughout the Early Modern Period.

With regard to the means and media used, through their analysis we can draw significant conclusions. Firstly, the importance placed on forms for mass dissemination such as engraving –from simple woodcuts, included as mere illustrations for texts, to high quality engraved pieces carved by Jorg Breu, Enea Vico, Erhard Schon, Hans Sebald Beham, and Hans Schäufelein–; and the great urban celebrations. The commitment to these media, capable of reaching practically all walks of society, shows the growing awareness of the validity of visual culture for channelling commitments and loyalty. This interest in the widespread dissemination of good news regarding imperial actions can also be observed if we consider written works. Charles V was present in cultured epic poems and intellectual historical chronicles, but also in brief texts, pamphlets, leaflets, and popular short copla poems; all of this would gradually polish an official account –both through the texts and through the images– aimed at creating a credible but biased “truth” in favour of the interests of Habsburg power.

The elites treasured works of art of great material value, highlighting in this sense a vast constellation of jewellery pieces: quartz carvings, gilded pieces, carved minerals, sceptres, leather and noble wood boxes, cups and crockery, etc. To that, we would have to add important minting of coins from the dies of Leoni and Castel Bolognese, as well as miniature books and specifically noble items – shields, standards–. Without a doubt, the pinnacle of this entire visual range was represented by armour and tapestries. Considered the most magnificent formats due to their visual splendour and economic cost, the textile series were assessed as the best means to narrate the war events of the time: their extensive format and rich colour allowed them to turn battles into epic scenes, in which their protagonists – here Charles V and his men– were converted into figures comparable to the great

men of Antiquity. In this sense, powerful weapons and armour were also highly effective; their prestige –both classical and medieval– turned them into the *Insignia Dignitatis* par excellence of the authoritarian rulers of the time. In the case of Charles V, interested in defining an image of heroic invincibility, their value was insurmountable as the most successful symbol of imperial power.

Comparatively, painting plays a minor role in these processes of visual legitimation. Although there are a significant number of panels and canvases on which the battles studied here are recreated, in general they are done by less famous artists, and support visual languages already defined previously through other formats such as engraving –on occasions even reproducing them almost literally–. It was only in the 1540s that this format began to be truly important, through the production of fresco narrative series –which would gradually take over from tapestries– and, above all, portrait models devised by Titian.

All of these matters lead us to a debate that has been taking shape over the last few years in relationship with the possibility of specifically Habsburg artistic practices –a concept outlined by Fernando Checa and the members of the MAPA university research group–. Certainly, the set of works studied here is characterised by a series of particular features, in principle far removed from the Italo-centric canon. Thus, the lesser importance of painting –culmination of the Fine Arts according to the proposals of Alberti and Vasari– is obvious with respect to other plastic art techniques. And the fact of the matter is that, although the art generated in the sphere of the Habsburgs had less theoretical elaboration than Italian art, its interest in the concept of magnificence is evident; to this end, techniques such as goldsmithing and miniatures and ambitious formats like armour and tapestry allowed for some dazzling pieces of great quality in terms of their form and materials, of great attractiveness from that point of view. In fact, tracking the inventories of Charles V and his family allows us to see how these types of pieces were the most common and valued by the lineage, at least during the first three quarters of the 16th century. The supremacy of painting could not be affirmed, at the earliest, until the reign of Philip II –who also highly valued tapestry and other cultured and luxurious formats– and, especially, the following century.

On a visual level, this «Habsburg model» also opted for certain preferential themes and types, such as religion –we must not forget that one of the fundamental pillars of the lineage was its commitment to faith, developing specific forms of religiosity– and the portrait. The latter was defined conceptually during the reign of Charles V thanks mainly to Titian, leading to solemn *gravitas regia* proposals. The grand authority of the effigies was reinforced, on numerous occasions, thanks to the military equipment that they carried as a symbol of indisputable strength and power; in this sense, the portraits of Charles V on horseback of his full body in

armour acted as an indisputable starting point. The representation of victorious war events was likewise highly valued, as these acts demonstrated the power and value of the lineage and even divine support for a project of self-aware messianism and universal supremacy. As regards the plastic art languages used, the Italian classicist formulas gained presence gradually during the reign of the Habsburg Caesar, but the vastness of their domains and the existence of other artistic traditions favoured the Nordic formulas not being abandoned. Having said that, only the best creators of the moment were opted for: Titian, Castel Bolognese, and Leoni put their art at the service of imperial circles, as did Pieter Coecke van Aelst, Michel Coxcie, Bernard van Orley, Vermeyen, Antonio Moro, Pannemaker, and Jorg Breu.

Thus, during the reign of Charles V, the foundations of some specific artistic ways were laid –ways whose beginnings could go back even further, with Maximilian I and the Dukes of Burgundy– ways which had marked magnificence and featured specific formulations through formats such as the portraiture, supported by brilliant artists in the mainstream –Central Europe, Flanders, and Italy– and ways which, despite not having a concrete theoretical support, would be continued by the lineage of the Habsburgs as a clear identifying mark.

In conclusion, thus, we can say that the representation of their military victories was a basic pillar in the management of Charles V's image of power, as well as in the ideological and artistic construction of his condition as an invincible hero. Art and culture greatly favoured this triumphant and authoritarian narrative, growing and polishing throughout his political career complex strategies for looking at imperial authorities in which war exaltation was always decisive. This persuasive process for legitimation reached its zenith beginning in the 1540s, lingering after its demise –consider, in this sense, the great success of the graphic biographies devised by Marteen van Heemskerck and Antonio Tempesta–. In this way, and beyond the incidental realities of his government, of his successes and failures, Charles V transcended his human condition to become a model figure in the eyes of many rulers of the Early Modern Period and, for the House of Habsburg, to become the greatest of its myths.



Bibliografía

FUENTES ORIGINALES

A

AIN *gründtlicher und warhaffter bericht (Bericht), Was sich under der belegerung der Statt Wyen Newlich im M. D. XXIX. Jar zwyschen denen inn Wyen vnd Türgken verlauffen*. Augsburgo: Heinrich Steiner, 1529.

ALARDE *que su MagestaAd mandó hazer en Barcelona quando se embaró (sic) para la jornada de Túnez año de mil quinientos treinta y tres (sic) (1535)*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, Manuscritos de la Biblioteca 26-I-23, 59-61r. Edición en Fernando Bouza. «Cultura nobiliaria y ejercicios de guerra», en *Las fortificaciones de Carlos V*, editado por Carlos José Hernando, 114-115. Madrid: Ediciones del Umbral, 2000.

ALBERTI, Leon Battista. *De Pictura*. Florencia: 1435.

ALCIATO, Andrea. *Emblematum liber*. Augsburgo: 1531. Edición de Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985.

APIANO, Pedro. *Cosmographia*. Amberes: Juan Bellerio, 1575.

ARMENINI, Giovanni Battista: *De veri precetti della pittura*. Bolonia: Francesco Tebaldini, 1587.

ARMERIUS, Aloisius. *De Golleta et Tvneto expugnato deque rebus ab invictissimo Carolo V. Romanorum imperatore in Affrica foeliciter gestis epístola*. Viena: Johann Singriener, 1535.

AUSZUG *ettlicher Meylendischen vnd Genuesischen frischer Schreiben, der Kaiserlichen vnd Christlichen Armata anzug vnd Kriegßrüstung in Affrica betreffend*. Núremberg: Johann Petreius, 1535.

ÁVILA y ZÚÑIGA, Luís de. *Comentario de la Guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, en el año de 1546 y 1547*. Venecia, 1548. http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/7_2_avila.shtml .

Ediciones originales consultadas:

- *Commentario [...] nella guerra della Germania fatta dal felicissimo [...] Carlo V imperator Romano del 1546 et 1547*. Venecia: 1549.
- *Clarissimi viri D. Ludovico ab Avila et Zunniga [...] Commentariorum de bello Germanico a Carolo V [...] gesto*. Amberes: Juan Steelsio, 1550.
- *Comentario de la Guerra de Alemania*. Amberes: Juan Steelsio, 1550.
- *Commentaire [...] contenant la guerra d'Allemagne, faicte par l'Empereur Charles V. es années 1547 et 1548 [...] revenue et corrige*. Francia: Chrestien Wechel, 1551.
- *Comentario de la guerra de Alemania*. Zaragoza: Miguel Capila, 1551.

- *El primer comentario del muy illustre señor Don Luys de Avila y Çuñiga en la guerra de Alemaña*. Venecia: Francesco Marcolini, 1553.

B

BALBI, Hieronimo. *Oratio ad Carolum V Imperatorem de coronatione*. Lyon, 1530.

BEROTIUS, Johannes. *Commentarium seu potius diarium expeditionis Tuniceae a Carolo V imperatore.[..] anno 1535 susceptae*. Lovaina: Jacobius Batus, 1535.

BONGNOL, Marcus : *Ain Sendtbrief So der Cantzler von Rodiss mit Name Marx Bongnol ayn Edelman jn Candia zu geschriben hat, neue zeyttung von Rodiss*. Viena: Johann Singriener, 1523.

BRASSICANUS, Johann Alexander. *In Gallum Nuper Profligatum atq; captū uincente ac Triumphante Carolo Caesare. V. P.P.P. Ioannis Alexandri Braßicani Iureconsulti, epinikion : Eiusdem Epigrammata ad Principis Ferdinandi Consiliarios, Austriae ac reliquis prouintijs Praefectos*. Viena: Ionnis Singrenius, 1525.

BUSTO, Bernabé de. *La Empressa o Conquista Guermanica*. Edición a cargo de José María García, en «Cronista de Mühlberg», *Chronica Nova*, n.6 (1971): 79-94.

C

CALVETE DE LA ESTRELLA, Juan. *El túmulo imperial, adornado de historias y letreros y epitaphios en prosa y verso latino*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1559.

CAPITOLI dello appointmento fatto gra la Cesarea maestra dello Imnperatore [et] il Re di Tunisi. S.l.: 1535

CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid: Turner, 1979.

CASTIGLIONE, Baldassare. *El cortesano*. Venecia: Imprenta Aldina, 1528. Edición con prólogo de Ángel Crespo. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

CELLINI, Benvenuto. *Vita di Benvenuto Cellini*. En *Vite di Uomini Illustri scritte da loro medesmi*, vol. II. Milán: Nicolò Bettoni, 1821.

CHECA, Fernando. Dir. *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. 3 vols. Madrid: FernandoVillaverde- The Getty Foundation, 2010.

- Dir. *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional-Fernando Villaverde, 2013.

- Dir. *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes (1531-1698)* Madrid: Akal, 2015.

CICERÓN, Marco Tulio. *De Oratore*. Madrid: Alianza, 2004.

COLLECTION de S.A. *le Duc de Berwick et d'Albe: tableaux par Velázquez, Murillo, Rubens, 75 tapisseries de premier ordre*. Paris: Quantim imprimeur, 1877.

COMES, Pere Joan. *Llibre d'algunes coses assenaylades succehides en Barcelona*. Editado por Josep Puiggari. Barcelona: La Renaixença, 1878.

COPLAS *nuevamente hechas al caso acahescido en ytalia: en la batalla de pavia*. S.l.: 1525.

CORTES *de los antiguos reinos de León y Castilla*, t. IV. Madrid: Real Academia de la Historia-Sucesores de Rivadeneyra, 1882.

D

DAS *ist ein Anschlag eyns zugs wider die Türckenn, Vnnd alle die wyder den Christenlichen Glawbenn seyndt*. Heinrich Steiner: Augsburg, 1526.

DES *Türckischẽ Kayzers Heerzug, wie er von Constantinopel [...] gen [...] Weyssenburg kummen, vnd fürter, für die [...] Stat Ofen [...] vnd Wien [...] gezogen*. Núremberg: Johannes Haselberg, 1530.

DÍAZ, Vasco. *Libro intitulado Palinodia, de la nephanda y fiera nación de los turcos: y de su engañoso arte y cruel modo de guerrear, y de los imperios, reynos y provincias que han subjectado y posseen con inquieta ferocidad*. Orense: 1547.

- *Los veinte triumphos*. Madrid: Gráficas Ultra, 1945.

DIE *Belägerung der Stadt Wien in Österreych vor dem allen grawsamesten Tyrannen und verderber der Christenheit dem Türkischen Kayse, gennant Sultan Solimayn, Newlicht beschehen, Im Monat September des 1529*. Augsburg: Heinrich Steiner, 1529.

DIE *Schlacht vor Pauia mit dem Kayser Carll dem funfften des namens. Und Kunig Francisco von Franckreich, geschehen auff den 24. tag des Hornungs denn tag sant Mattheis. Do man zalt 1525 Jar*. Landshut: Johann Weissenburger, 1525-1530.

DOLCE, Ludovico. *Stanze Di M. Lodovico Dolce. Composte nella vittoria Africana nouamente hauuta dal Sacratissimo Imperatore Carolo Quinto*. Génova: Antonio Bellón, 1535.

- *Vita dell'inuittiss. e gloriosiss. Imperador Carlo Quinto*. Venecia: Gabriel Giolito, 1561.
- *Dialogo della pittura*. Venecia: 1557. Edición a cargo de Santiago Arroyo. Madrid: Akal, 2010.

E

EIN *schönes neues Lied, von Carolo dem Fünfften vnüberwündtlichen Römischen Kaiser, vnd Philipsen weylendt Landtgrafen zu Hessen*. Augsburgo: Heinrich Steiner, 1547.

EPENDORF, Heinrich. *Türkischer Keyszer Ankunfft, Kryeg vnd Händlung, gegen und wider die Christen, bitz ynschlyesszlich vff den yetzt regyerenden Solymannum : Dergleich Rhatschläg, wie des grausamen Tyrannen syghafftigem fürnemen von den Christen zů begeben wer ; Mit anderen Translationē, so sich vff dißes Argument, oder meynung zyehe. Wie zů ruck diß Blatts verzeychnet*. Estrasburgo: Hans Schotten, 1540.

ETTONE, Marcantonio. *Notamento della prima guerra Germanica, et seconda in Saxonia fatta per Carlo Quinto imperator Romano*. Italia: 1547.

F

FERNÁNDEZ, Manuel. *Corpus documental de Carlos V*, 5 vols. Salamanca: Universidad de Salamanca-CSIC- Fundación Juan March, 1973-1981.

FERRARINO, Luigi, ed. *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generale di Simancas*. Madrid: Instituto Italiano di Cultura, 1975.

FITZ-JAMES, Jacobo. *Epistolario del III duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo*, 3 vols. Madrid: Diana, 1952.

FLAMINIUS, Johannes Antonius. *Epistola ad Paulum III. Pontificem Maximum [...] Ejusdem belli recentis aphricani description*. Bolonia: Vincentius Bonardus y Marcus Antonius Carpen, 1536.

FRUNDSBERG, Georg von. *Antzaigendt new Zeitung wie es aigendtlich mit der schlacht vor Pavia [...] ergangen Am freitag den 24. Februarii 1525*. Augsburgo: 1525.

- *Ro. Keiserliche Schlacht mit dem Konig von Frnakreich, beschehen vor Pavia, uff sant Mathis tag im jar 1525*. Mainz: Johann Schöffner, 1525.

G

GARCÍA DE CERECEDA, Martín. *Tratado de las campañas y otros acontecimientos de losejércitos del Emperador Carlos V en Italia, Francia, Austria, Barbería y Grecia desde 1521 a 1545*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1874.

GIOVIO, Paolo. *Pauli Jovii historiarum sui temporis*. Florencia: Torrentino, 1550.

- *La vita di Ferrando Davalo, Marchese di Pescara*. Florencia: Lorenzo Torrentino, 1551.
- *Lettere volgari*. Venecia: 1562.

GONZAGA, Ferrante. *Il successo de una littera [...] de la presa de Tunexi et dele Scaramuzi fatti et lordeno che se tenuto contra di Barbarossa et dil Sacco*. Milán: Vicentio da Medda, 1535.

- *Warhafftige Neue Zeytung des Kayserlichen Sigs zu Thuniß geschehen. Den XXI. Julij im XXXV*. Viena: Johann Singriener, 1535.
- *La felice vitoria de Tunici [e] Goletta fatta da la Cesarea Maiesta de Carlo V. imperatore: con li assalti & scaramuze fatti con Turchi & mori: conle particularita de morti & feriti de luna parte & laltra. Comb la fuga del Barbarossa*. S.l.: 1535.

GORIANO, Sicoli: *Von der erpärmlichen ellenden, hart widerpringlichen, auch der gantzen Christenheit, sonderlich aber Teütscher nation nachthayligen erlegung des Christlichen vnd Niderösterreychischen Kriegßvolcks, von dem Türcken*. Augsburgo: Heinrich Steiner, 1537.

GUICCIARDINI, Francesco. *La Historia d'Italia*. Venecia: Nicolò Bevilacqua, 1563.

GULDIN, Niklaus. *Relato de la jornada del emperador Carlos v a Túnez*. Edición a cargo de Rubén González y Miguel Ángel de Bunes, *Túnez 1535. Voces de una campaña europea*. Madrid: Polifemo, 2017.

H

HERNACH *volgend die Zehen Krayß, wie vnd auff welliche art die inn das gantz Reyck außgethaylt, vnd im 1532. jar Röm. Kay. Maye. hilff wider den Türckeu zů geschickt haben : Auch welliche Ständ in yeden Krayß gehörend nach altem herkom[m]en*. Augsburgo: Heinrich Steiner, 1532.

HERNACH *volgt des Blüthundts, der sych nennedt ein Türckischen Keiser, gethaten, so er vnd die seinen, nach eroberüg der schlacht, auff den xxviiij. tag Augusti nechstuergangē geschē, an vnsern mitbrüdern der Vngrischē lantschafften gätz unmēschlich tribē hat, vñ noch teglichs tüt*. Augsburgo: Heinrich Steiner, 1526.

HUTTEN, Ulrico de. *Ad Principes Germanos ut Bellum Turcis inferat*. Augsburgo: 1518.

I

ILLESCAS, Gonzalo de. *Jornada de Carlos V a Túnez*. 1535. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1946.

L

LA SOLENNE *Vittoria de christiani. Contra la armata del Turcho : La recuperatione de la Citta de Clissa. Profetia de vn santohuomo in vna foresta ritrouato. Altri aduisi bellissimi del signor de Clissa Mandati Allo Illustrissimo signor Aluigi Gonzagha*. Roma: Antonio Blado, 1532.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'Arte della Pittura*. Milán: Paolo Gottardo Pontio, 1585.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Los corsarios Barbarroja*. 1555-1560. Edición Madrid: Polifemo, 1989.

- *Las guerras del mar del Emperador Carlos V*. 1555-1560. Edición a cargo de Miguel Ángel de Bunes y Nora Edith Jiménez. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

M

MAQUIAVELO, Nicolás. *El príncipe*. Roma: Antonio Blado, 1532. Edición de Ángeles Cardona. Madrid: Bruguera, 1983.

MARTÍNEZ, Gloria y Ángel RODRÍGUEZ. *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Polifemo, 2016.

MARTORELL, Joanot. *Tirant lo Blanc*. 1490. Edición a cargo de Francesc Machirant. Alzira: Bromera, 1990.

MEXÍA, Pedro. *Historia del emperador Carlos V*, 1549. Edición de Juan de Mata. Madrid: Espasa-Calpe, 1945.

N

NÚÑEZ DE ALVA, Diego. *Diálogos de Diego Núñez Alva de la vida del Soldado*. En *Las pinturas de Oriz y la Guerra de Sajonia*, publicado por Francisco Javier Sánchez-Cantón. Pamplona: Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1944.

O

OLIVIERO, Antonio Francesco. *La Alamanna*. Venecia: Vincenzo Valgrisi, 1567.

P

PANTALEON, Heinrich: *Militaris Ordinis Iohannitarium Rhodiorum aut Melitensium equitum*. Basilea: Thomas Guarin, 1581.

PERRENIN, Antoine. *Goleta de la ciudad de Túnez, 1535. Jornada de Túnez*. Edición a cargo de Rubén González y Miguel Ángel de Bunes, *Túnez 1535. Voces de una campaña europea*. Madrid: Polifemo, 2017.

PONZ, Antonio. *Viaje de España*, Vol. 7. Madrid: 1784.

PORTUGAL, Isabel de. *Traslado de la carta que la Emperatriz y reyna nuestra señora embio al cabildo de la sancta yglesia de Toledo: en la qual se contiene por relacion la carta que el Emperador y Rey nuestro señor embio a su Majestad de la victoria que se ovo en la entrada de la goleta, y vencimiento de Barbarroxa, y tomada de Tunez*. S.l.: 1535.

R

RERUM a Carolo V Caesare Augusto in Africa Bello Gestarum Commentarii Elegantissimis Iconibus ad Historiam Accomodis Illustrati. Amberes: Ioanes Bellerum, 1554.

RHAU, Georg. *Des Churfürsten Hertzog Johans-Fridrichen zu Sachssen etc. [...] offenes schreiben [...] an Hertzog Moritzen Landschafft, seiner Churf. G. jtzigen genotdrenghen Kriegshalben gethan*. Wittenberg: 1547.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Educación del príncipe cristiano*. S.l.: 1515. Edición de Lorenzo Riber. *Erasmo de Rotterdam. Educación del príncipe cristiano. Querella de la paz*. Barcelona: Orbis, 1985.

- *El ciceroniano*. S. l.: 1528. Edición de Manuel Mañas. Madrid: Akal, 2009.

RUSCELLI, Jerónimo: *Le imprese illustri con espositioni et discorsi*. Venecia: Francesco Rampazzetto, 1566.

S

SAGREDO; Diego de. *Medidas del Romano*. Toledo: 1526.

SALAZAR, Pedro de: *Historia y primera parte: de la Guerra que don Carlos V. Emperador de los Romanos [...] movio contra los Principes y Ciudades rebeldes del Reyno de Alemania y sucessos que tuvo*. Nápoles: Juan Pablo Sukanappo, 1548.

SANDOVAL, Prudencio de. *Historia del emperador Carlos V*. 1634. Edición Madrid: Establecimiento literario-topográfico de P. Madoz y L. Sagasti- La Ilustración, 1846-1847.

SANTA CRUZ, Alonso de. *Crónica del Emperador Carlos V*. 1550-1552. Edición Madrid: Blázquez y Beltrán, 1922-1925.

- *Crónica de los Reyes Católicos*. Edición a cargo de Juan de Mata. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla, 1951.

SCHEURL, Christoph. *Römischer Kayserlicher Maiestat Christenlichste Kriegs Rüstung wider die Vnglaubigen : anzüg in Hispanien vnd Sardinien, Ankhunfft in Africa, vnd eroberung des Thurn, Port Colleta, Schlos vnnd stat Thunis, in den Monatn Junio vnd Julio. Anno. 1535*. Viena: Johann Singriener, 1535.

- *Vertrags artickel Römischer Keis. Ma. vnd des restituirten Königs von Tunisi. Sampt jrer Maiestet ankunfft in Italien, vnd ettlichen andern frischen zeytungen*. Núremberg: Johann Petreius, 1535.

SEPÚLVEDA, Juan Ginés de. *De Bello Africo*. 1535. Edición de Mercedes Trascaras. Madrid: UNED, 2005.

SPEISSHEIMER, Johan: *Oratio protreptica ad Sacri. Ro Inp. Príncipes et proceres ut bellum suspiciant contra Turcum cum descriptione conflictus nuper in Hungaria facti, quo perijt Rex Hungariae Ludovicus*. Viena: Joannes Singrenius, 1526.

STERN VON LABACH, Peter: *Alte vnd Nawe Zeitunge, Erstlich die Geschicht und Historia von der Stadt Wien in Osterreich, wie dieselbige von den Türckischen Tyrannen Solimanno [...].* Dresde: Matthes Stöckel, 1529.

SUMARIO *de la Iornada que la Sacra Cesarea Captolica magestad del emperador y Rey nostro señor hizo contra el duque de Saxonia y sus aliados en el año de 1547, dirigido a la Illustrisima y excelentissima Selora la duquesa de alva Marquesa de coria condesa de salva tierra Senora de la ciudad de Guesca &c*. Augsburgo: Felipe Vhlardus, 1547.

T

TRATADO *de la memoria que S. M. embió a la Emperatriz nuestra Señora del ayuntamiento del armada, reseña y alarde que se hizo en Barcelona*. Alcalá de Henares: ¿1535?. En *CODOIN*, editado por Martín Fernández, 158-159. Madrid: Viuda de Calero, 1842.

TÜRCK, Bernhardin: *Getrewe vnd wolmeinende kurtze erjnnerung, von der Türcken ordnung inn jren Kriegen vnnd Veldschlachten, An meinen gnädigsten Herrn Churfürste, Marggraffen Joachim von Brandenburg [et]c. des heyligen Reychs obristen Veldhauptmann [et]c*. Augsburgo: Heinrich Steiner, 1542.

U

ULLOA, Alfonso de. *Vita dell'inuittismo e sacratissimo imperator Carlos V.* Venecia: Herederos de Vincenzo Valgrisi, 1574.

V

VALDÉS, Alfonso de. *Pro divo Carolo apologetici libri duo.* Alcalá de Henares, Maguncia y Amberes: 1527.

- *Obra completa.* Edición Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996.

VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos.* Florencia: Lorenzo Torrentino, 1550. Edición de L. Bellosi y A. Rossi. Madrid: Cátedra, 2011.

VIRGILIO, *La Eneida.* Edición a cargo de Virgilio Bejarano. Barcelona: Planeta, 1989.

W

WARHAFFTIGE *Anzeigung wie es im Leger vor Ofen ergangen ist.* Augsburgo: Heinrich Steiner, 1541.

WARHAFFTIGE *beschreibung des andern Zugs in Osterreich wider den Turcken gemeyner Christenheilt Erbfeinde, vergangens funffzehenhundert zwey vnd dreissigten jares, thatlich beschehen.* Nuremberg: Hieronymus Formschneyder, 1539.

WARHAFFTIGE *neue zeittung von dem Türcke, welliche eyn gefangner Türck zů Wien, auff die Fragstuck, so hierin begriffen, geantwort.* Augsburgo: Heinrich Steiner, 1532.

WARHAFFTIGE *Newezeytung des Kayserlichen Sigs zů Thuniß: geschehen. den XXI Julij jm XXXV.* Viena: Johann Singriener, 1535.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A

ABATE, Marco. *1500 Circa*. Milán: Tiroler Landesmuseum-Skira, 2000.

ABELLA, Juan José. «El túmulo de Carlos V en Valladolid». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n. 44 (1978): 177-196.

AGATI, Salvatore. *Carlo V e la Sicilia. Tra guerre, rivolte, fede e ragion di Stato*. Catania: Giuseppe Maiomone Editore, 2009.

AIKEMA, Bernard, Giorgio TAGLIAFERRO, Matteo MANCINI y Andrew J. MARTIN, eds. *Le Botteghe di Tiziano*. Florencia: Alinari, 2010.

AINSWORTH, Marian Wynn. *Bernart van Orley as a Designer of Tapestry*. Michigan: Ann Arbor, 1982.

- «Bernart van Orley, peintre inventeur». *Studies in the History of Arts*, n. XXIV (1990): 41-64.

ALBI, Julio. *De Pavía a Rocroi. Los tercios de infantería española en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Balkan, 1999.

- «Los ejércitos de Carlos V». En Carlos V. *Las armas y las letras*, editado por Fernando Marías y Felipe Pereda, 85-106. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- «La batalla de Jemmingen». *Desperta Ferro. Historia Moderna*, n. 1 (2012).
- «La batalla de Mühlberg». *Desperta Ferro Historia Moderna. Carlos V y la Liga de Smalkalda*, n. 14 (2015).

ALDANA, Salvador. «Pintores de batallas en el Museo de San Carlos de Valencia». *Archivo de Arte Valenciano* (1956).

ALMAGRO, Martín, coord. *Medallas españolas*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2005.

ALONSO, Beatriz. «El norte de África en el ocaso del Emperador (1549-58). En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1430-1558)*, coordinado por José Martínez, vol.1, 387-414. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

- *Sultanes de Berbería en tierras de la Cristiandad. Exilio musulmán, conversión y asimilación en la Monarquía Hispánica (siglos XVI y XVII)*. Barcelona: Bellaterra, 2006.

ALSTEENS, Stijn. «The Drawings of Pieter Coecke van Aelst». *Master Drawings*, vol. LII, n. 3, (2014): 275-370.

ALVAR, Alfredo y José Ignacio Ruíz. *Túnez, 1535*. Madrid: CSIC, 2010.

ÁLVAREZ, Francisco. «Medallas de Benvenuto Cellini, León y Pompeo Leoni y Jacome Trezzo, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional». *Archivo Español de Arte*, t. XXII, n. 85 (1949): 61-78

- *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Cuerpo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, 1950.

ANDERSON, James. *The Poetry of War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ANGULO, Diego. *Juan de Borgoña*. Madrid: Instituto Velázquez del CSIC, 1954.

ARCINIEGA, Luís. «Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni». *Archivo Español de Arte*, t. LXXXVI, n. 342 (2013): 87-106.

ARRIBAS, Ángel. «Unas cartas de Alonso de Santa Cruz». *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y la Ciencia*, n. 26-27 (1974-1975): 257-266.

ARROYO, Santiago y Elena VÁZQUEZ. «Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las Fuentes impresas de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla». *Pecia Complutense*, año 8 n. 15 (2011).

ARROYO, Santiago. «El Carlos V de Parmigianino». En *El imperio y las hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, editado por Sandro De María y Manuel Parada. Bolonia: Bononia University Press, 2014.

- «Tiziano en la literatura artística italiana de los siglos XVI y XVII». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. 2016.

ATKINS, Sinclair. «Charles V and the Turks». *History Today*, n. 30 (1980): 13-18.

AUWERA, Joost. V. «La guerra y su representación en el arte durante el Antiguo Régimen. El caso de la Guerra de los Ochenta Años (1568-1618-1648)». En *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, editado por Bernardo García, 29-62. Madrid: Editorial Complutense, 2006.

B

BACKHOUSE, Janet. *The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in The British Library*. Toronto: Toronto University Press, 1997.

BAHLCKE Joachim y Volker DUDECK, eds. *Welt, Macht, Geist. Das Haus Habsburg und die Oberlausitz 1526-1635*. Zittau: Gunter Oettel, 2002.

- BALIS, Arnoult, Krista DE JONGE, Guy DELMARCEL y Amary LEFEBVRE, eds. *Les Chasses de Maximilien*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- BALLARIN, Alessandro. *Tiziano*. Novara: 1969.
- BAQUER, Miguel Alonso. «La batalla de Pavía (23-24 de febrero de 1525)». *Revista de Historia Militar*, n. 80 (1996): 129-154.
- BARBER, Peter y Tom HARPER. *Magnificent Maps. Power, Propaganda and Art*. Londres: The British Library, 2010
- BARBIERI, Franco, ed. *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquentenario*. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2008.
- BARCELÓ, Pedro. *Aníbal de Cartago*. Madrid: Alianza, 2000.
- BARRETO, Joana. «Le frise marine entre Naples, Florence et Rome: una approche du palais Orsini a Anguillara Sabazia», en *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, dirigido por Antonella Fench y Annick Lemoine, 73-92. París: Somogy Éditions d'Art, 2017.
- BARTRUM, Giulia. *German Renaissance Prints. 1490-1550*. Londres: British Museum, 1995.
- Dir. *Hollsteins's German Engravings, Etching and Woodcuts, 1400-1700*, vol. 64, *Virgil Solis, part II*. Rotterdam: Sound & Vision, 2004.
- BAUMAN, Reinhard. *Georg von Frundsberg. Der Vater der Landsknechte*. Múnich: Süddeutscher Verlag, 1984.
- BÄUMLER, Suzanne, Evamaria BROCKHOFF y Michael HENKER. *Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg*. Augsburgo: Haus der Bayerische Geschichte, 2005.
- BEAUFORT-SPONTIN, Christian y Matthias PFAFFENBICHLER. *Meisterwerke der Hofjagd- und Rüstkammer*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2013.
- BEETS, Nicolaas. «Cornelis Antonisz». *Oud Holland*, n. 56 (1939): 199-220.
- BEINERT, Berthold. «Carlos V en Mühlberg de Tiziano. Una carta desconocida del pintor alemán Christoph Amberger». *Archivo Español de Arte*, n.14 (1946): 1-17.
- BELTRAMI, Luca. *La battaglia di Pavia illustrata negli arazzi del Marchese del Vasto al Museo Nazionale di Napoli*. Milán: Demarchi, 1896.
- BENECKE, Gerhard. *Maximilian I. An Analytical Biography*. Londres: Routledge & Kegarn Paul Books, 1982.
- BERNHARDT, Max. *Bildnis medaillen Karls V*. Munich: 1919.
- BLAU, Friedrich. *De Deutschen Landsknechte*. Essen: Phaidon, 2008.

BLÁZQUEZ, Eduardo. «El Peinador de la Reina de La Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.25 (1994): 11-24.

BLOCKMANS, Win. *Carlos V. La utopía del Imperio*. Madrid: Alianza, 2000.

- «The Splendor of Burgundy. For Who?». En *Staging the Court of Burgundy*, editado por Anne Van Oosterwijk, Willem Pieter Blockmans, y Till-Holger Borchert. Turnhout: Brepols, 2013.

BOCCIA, Lionelo G. y Eduardo T. COEHLIO. *L'arte dell'armatura in Italia*. Milán: Bramante, 1967.

BOHSNTEDT, John. «The Infidel Scourge of God: The Turkish Menace as Seem by German Pamphleteers of the Reformation Era». *Transactions of the American Philosophical Society*, ns. 58-59 (1968): 1-58.

BONANATE, Luigi. *Dipinger guerre*. Turín: Nino Arango, 2016.

BONET, Antonio. «Túmulos del emperador Carlos V». *Archivo Español de Arte*, n.33 (1960): 56-66.

BORGO, Francesca. «*Battle and Representation in Cinquecento. Art and Theory*». Tesis doctoral. Universidad de Harvard. 2017.

BORN, Annick. «*The Moeurs et fachons de faire des Turcs. Süleyman and Charles V: Iconographic Discourse, Enhancement of Power and Magnificence, or Two Faces of the Same Coin?*», en *The Habsburgs and their Courts in Europe. 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, editado por Herbert Karner, Ingrid Ciulisová y Bernardo J. García, 283-302. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2014.

BORN, Robert, Michal DZIEWULSKI y Guido MESSLING, eds. *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art*. Bruselas: Bozar, 2015.

BORRÁS, Gonzalo y Jesús CRIADO. *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.

BOTT, Gerhard y Philippe DE MONTEBELLO, dirs, *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550*. Nueva York y Múnich: Metropolitan Museum of Art y Prestel Verlag, 1986.

BOURNE, Molly. «Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua». *Imago Mundi*, n. 51 (1999): 51-82.

BRAASCH-SCHWERSMANN, Ursula, Hans SCHNEIDER y Wilhelm Ernst WINTERHAGER. *Landgraf Philip der Grosmütigge, 1504-1567. Hessen im Zentrum der Reform.* Marburgo: Ph. C. Schmidt, 2004.

BRADY, Thomas A. *German Histories in the Age of Reformation. 1400-1650.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

BRANDI, Karl. *Kaiser Karl V: Werden und Schickal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches*, 2 vols. Múnich: 1937. Edición y traducción de Manuel Ballesteros. *Carlos V. Vida y fortuna de una personalidad y de un imperio mundial.* Madrid: Nacional, 1943.

BRASSAT, Wolfgang. *Tapisserien und Politik, Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Medius.* Berlín: Deutscher Kunstverlag, 1992.

BRAVO, Antonio y Sergio RAMÍREZ. «Ciudad, guerra y dibujo en el siglo XVI: Imágenes desde Trípoli hasta el Atlántico marroquí». En *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, editado por Alicia Cámara, 221-245. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2016.

BRAVO, Juan José. «Túnez y el sistema de presidios en el Mediterráneo», En *La Tunisie et le Méditerranée Occidentale à l'époque moderne: acteurs, enjeux et représentations*, editado por R. Carrasco, R. Bahri y M.Á. de Bunes. Montpellier: en prensa, 2006.

BREUL, Wolfgang. *Ritter! Told! Teufel?* Mainz: Schnell-Steiner, 2017.

BROWN, Jonathan y John H. ELLIOT. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV.* Madrid: Revista de Occidente, 1981.

BROWN, Jonathan. *La Sala de Batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

BRUCK, G. «Die Graphischen Vorlage für die darstellung der Schlacht von Pavia auf der Medaille des Conz Welcz». *Mitteilungen des Österreichischen Numismatischen Gessellschaft*, n.13 (1963): 27-29.

BUCHANAN, Ian. «The "Battle of Pavia" and the tapestry collection of Don Carlos: new documentation». *Burlington Magazine*, vol.144, n.1191 (2002): 345-351.

- *Habsburg tapestries.* Turnhout: Brepols Publishers, 2015.

BUCHNER, Ernst. *La batalla de Alejandro de Altdorfer.* Madrid: Alianza, 1982.

BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*, 1860. Edición con prólogo de Eugenio Garín. Barcelona: RBA, 2005.

BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2006.

BUSTAMANTE, Agustín. «Hechos y hazañas. Representaciones históricas del siglo XVI». En *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, coordinado por María José Redondo, 99-130. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.

- «De las guerras con Francia. Italia y San Quintín». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 21 (2009) 47-68.
- «De las guerras con Francia. Italia y San Quintín (II)». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 23 (2011): 47-84.

C

CABAÑAS, Miguel, Amelia LÓPEZ-YARTO y Wifredo RINCÓN, coords. *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, 2009.

CADENAS, Vicente. *Dos años en la vida del emperador Carlos V (1546-1547). Vistos por los embajadores venetos, por sus atribuidas "memorias", y la batalla de Mühlberg por sus propios escritos*. Madrid: Hidalguía, 1988.

CALVO, Francisco y Miguel ZUGAZA, dirs. *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado- TF Editores, 2006.

CALLENS, Nathalie, Hans DEVISSCHER, Hugo SOLY y Johan VAN DE WIELE, eds. *Carolus: Keizer Karel V 1500-1558*. Gante: Snoeck-Ducaju, 1999.

CÁMARA, Alicia. «Las fortificaciones de Carlos V». En *Carlos V. Las armas y las letras*, editado por Javier Marías y Felipe Pereda, 123-138. Granada: Sociedad Española para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

CAMPBELL, Thomas. *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. Nueva York: Metropolitan Museum, 2002.

CANALES, Carlos y Miguel DEL REY. *Los halcones del mar. La orden de Malta*. Madrid: Edaf, 2013.

CAPUCCI, Roberto, ed. *Roben wie Rüstungen. Mode in stahl und seide einst und heute*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 1990.

CARANDE, Ramón. *Carlos V y sus banqueros*, 3 vols. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1943-1967.

CARLOS V (1500-1558). *Homenaje de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 1958.

CARLOS V y su ambiente. *IV centenario de la muerte del Emperador*. Toledo: 1958.

CARRASCO, María Soledad. *El Moro Retador y el Moro Amigo. Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos*. Granada: Universidad de Granada, 1996.

CARRASCO, Marta, «Carlos V en Roma: el triunfo de un nuevo Escipión». En *Carolus*, dirigida por Fernando Checa, 80-101. Toledo: Sociedad Española para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

CASALI, Luigi y Marco GALANDRA. *La battaglia de Pavia*. Pavía: Luculano, 1984.

CASALI, Luigi, Cristina FRACCARO y Vittorio PRINA. *Gli arazzi della battaglia di Pavia nel Museo di Capodimonte a Napoli*. Pavía: ViGiEffe, 1993.

CASAMAR, Manuela. *Catálogo de cerámica italiana. Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid: Fundación Barrero, 2013.

CAYÓN, Juan R. y Carlos CASTÁN. *Monedas españolas desde los visigodos hasta el quinto centenario del Descubrimiento y las medallas de proclamación*. Madrid: Jano, 1991.

CAVALCASELLE, Giovan Battista y Joseph Archer CROWE. *Tiziano, la sua vita i suoi tempi*. Florencia: 1878.

CAVAZZA, Silvano. *Divus Maximilianus. Una contea per i goriziani*. Goritzia: Edizione Della Laguna, 2002.

CAZZATO, Vincenzo. «Vasari e Carlo V: l'ingresso triunfal a Firenze del 1536». En *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, editado por Gian Carlo Garfagnini. Florencia: Leo S. Olschki, 1985.

CHAMORRO, Alfredo. «Ceremonial monárquico y rituales cívicos. Las visitas reales a Barcelona desde el siglo XV hasta el siglo XVII». Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2013.

CHARLES-QUINT *et son temps*. París: Centre National de la Recherche Scientifique de France, 1959.

CHASTEL, André. «Les entrées de Charles Quint en Italie». En *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, editado por Jean Jacquot. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.

- *El saco de Roma, 1527*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.

CHECA, Fernando. «La entrada de Carlos V en Milán el año de 1541», *Goya*, n. 15 (1979): 24-31.

- «Un programa imperialista: el túmulo erigido a Carlos V en Alcalá de Henares». *R.A.B.M.*, t. LXXXII (1979): 369-79.

- «Carlos V, héroe militar. (A propósito de la serie “Las batallas de Carlos V” de A. Tempesta)». *Goya*, n. 158 (1980): 74-79.
- «Artificio y lenguaje clasicista en la Florencia medicea: Carlos V y el arte florentino del siglo XVI». *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, n. 15 (1981).
- *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1983.
- *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*, t. I, n.1 (1988): 55-80.
- *Felipe II. Mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992.
- *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*. Madrid: Electa, 1992.
- *Tiziano y la Monarquía Hispánica*. Madrid: Nerea, 1994.
- Ed. *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Museo del Prado- Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- *Carlos V y la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: El Viso, 1999.
- Coord. *Tiziano. Técnicas y restauraciones*. Madrid: Museo del Prado, 1999.
- Dir. *Carolus*. Toledo: Sociedad Española para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*. Madrid: TF editores, 2001.
- Dir. *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*. Madrid: Museo del Prado, 2001.
- Dir. *Durero y Cranach: Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento*. Madrid: Museo Thyssen-Bornesmiza, 2008.
- «Tapices flamencos en las cortes habsbúrgicas. De los Duques de Borgoña a Felipe II». *Numen: revista de arte*, n. 4 (2008): 112-119.
- *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*. Madrid: Fons Mercator, 2010.
- «Imágenes de otros mundos: turcos y moros en varias series de tapices de la Alta Edad Moderna». En *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*, editado por Víctor Mínguez y Inmaculada Rodríguez, 27-50. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2011.

- Coord. *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.
- Y Joaquín Martínez-Correcher, Eds. *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.
- «La pinacoteca del palacio de Liria: tres siglos de coleccionismo aristocrático». En *El palacio de Liria*, editado por Jacobo Siruela. Atalanta, Girona, 2012.
- Dir. *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid: Fernando Villaverde, 2013.
- *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2013.
- «The language of triumph: Images of war and victory in two early modern tapestry series». En *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, editado por Fernando Checa y Laura Fernández González, 19-40. Farnham: Ashgate, 2015.
- Y Laura Fernández, eds. *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*. Londres: Ashgate, 2015.
- Dir. *Treasures from the House of Alba. 500 Years of Art and Collecting*. Dallas: Meadows Museum, 2016.
- *Renacimiento habsbúrgico. Felipe II y las imágenes artísticas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.
- «Pobreza extrema y magnificencia textil en dos monasterios reales. Las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Siglos XVI al XVIII». En *Magnificencia y Arte, Devenir de los tapices en la historia*, editado por Miguel Á. Zalama. Gijón: Trea, 2018.
- Dir. *Espacios y formas de coleccionismo: el ámbito cultural habsbúrgico en los siglos XVI y XVII*. En prensa.
- Dir. *Ars Habsbúrgica*. En prensa.

CHIVA, Juan. «La Sala del Real Acuerdo de México en el siglo XVII. La red de palacios virreinales del imperio hispánico»: En *América: cultura visual y relaciones artísticas*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch y Guadalupe Romero, 389-397. Granada: Universidad de Granada, 2005.

- «Espacios para una ciudad en fiesta: México y la Casa de Austria». En *Visiones de un Imperio en fiesta*, editado por Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016.

CHOWEBEL, Robert. *The shadow of the Crescent: the Renaissance image of the turk (1453-1517)*. Nueva York: St. Martin's Press, 1967.

CHUECA, Fernando. *Arquitectura española del siglo XVI*, vol.14 de *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, 1953.

CIARDI-DUPRÉ, Maria Gracia. «Il modelo originale della Deposizione di Bandinelli per Carlo V». En *Festschrift von U. Von Middeldorf*, editado por Ulrich Middeldorf y Antje Kosegarten, 269-275. Berlín: De Gruyter, 1968.

CIVIL, Pierre. «La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica». En *El linaje del Emperador*, comisariado por Javier Portús. Cáceres: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

- «La figura del emperador romano en la España de Carlos V: una representación del poder entre arte y literatura». En *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, t. I, coordinado por Francisco Sánchez-Montes y Juan Luís Castellano, 105-114. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

CLELAND, Elizabeth. *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*. Nueva York: Metropolitan Museum of Arts, 2014.

CLOULAS, Annie. «Charles Quint et le Titien. Les premieres portraits d'aparab». *L'information d'Histoire de l'Art*, t. IX, n. 5 (1964): 213-221.

COLDING-SMITH, Charlotte. *Images of Islam, 1453-1600: Turks in Germany and Central Europe*. Londres: Routledge, 2014.

CONTADINI, Anna y Claire NORTON, eds. *The Renaissance and the Ottoman World*. Farnham: Ashgate, 2013.

COPPEL, Rosario. *Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Museo del Prado, 1998.

- *Leone and Pompeo Leoni. Faith and fame*. Madrid: Coll & Cortes, 2013.

COSTAS, José. «El manuscrito Granatensis de *De bello Africo* de Juan Ginés de Sepúlveda». *Epos*, vol. VIII (1992): 77-110.

CRESTI, Federico. «Description et iconographie de la ville d'Algier au XVIe siècle». *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n. 34 (1982).

CROWLEY, Roger. *Constantinople. The last great siege*. Londres: Faber & Faber, 2005.

- *Imperios del Mar*. Barcelona: Ático de los Libros, 2013.
- *Venecia. Ciudad de fortuna*. Barcelona: Ático de los Libros, 2016.

CRUZ, Juan María. «Vivir en la corte». *Descubrir el Arte*, n. 211 (2016).

CSENDES, Peter. *Erinnerungen an Wiens Türkenjahre*. Viena: Jugend & Volk, 1983.

CUNEO, Pia F. *Art and Politics in Early Modern Germany; Jörg Breu the Elder and the fashioning of political identity, ca. 1475-1536*. Leiden: Brill, 1998.

- Ed. *Artful Armies, Beautiful Battles: Art and Warfare in Early Modern Europe*. Boston: Brill, 2002.

CUPPERI, Walter. «Arreddi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56). I. Maria d'Ungheria, Leone Leoni e la galleria di Binche». *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, n.113-114 (2004): 98-116.

- «"Leo faciebat", "Leo et Pompeius fecerunt": autorialità multipla e transculturalità nei ritratti leoniani del Prado». En *Leone & Pompeo Leoni. Actas del Congreso Internacional*, editado por Stephan F. Schröder, 66-84. Madrid: Museo del Prado, 2011.
- «"You Could Have Cast Two Hundred of Them". Multiple Portrait Busts and Reliefs at the Court of Charles V of Habsburg». En *Multiples in Pre-Modern Art*, editado por Walter Cupperi, 173-199. Zúrich-Berlin: Diaphanes, 2014.
- «Doni, largizione e memoria della festa (1530-1558). Un servizio d'altare di Valerio Belli e altri oggetti d'arte nelle cerimonie di accoglienza in onore di Carlo V». En *Visiones de un Imperio en Fiesta*, editado por Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, 247-268. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016.
- *Culture di scambio. Medaglie e medaglisti italiani tra Milano e Bruxelles (1535-71)*. Pisa: Edizioni della Normale, 2020.

D

DACOS, Nicole. «Julio y Alejandro. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina». En *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, editado por David García, 95-122. Granada: Universidad de Granada, 2019.

DE BERUETE, Aureliano. *El cuadro como documento histórico*. Madrid: Blass, 1922.

DE BUNES, Miguel Ángel. *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*. Madrid: CSIC, 1989.

- Y Miguel Falomir, «Carlos V, Vermeyen y los tapices de Túnez» En *Carlos V, europeísmo y universalidad*, editado por Francisco Sánchez-Montes y Juan Luís Castellano, 243-257. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- *Los Barbarroja. Corsarios del Mediterráneo*. Madrid: Aldebarán, 2004.
- «Vermeyen y los tapices de la Conquista de Túnez. Historia y representación». En *La imagen de la guerra en el arte de los Antiguos Países Bajos*, editado por Bernardo García, 95-134. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2006.

- «Las empresas africanas de las monarquías ibéricas en las tapicerías reales». En *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, editado por Fernando Checa, 224-249. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.
- *El Imperio otomano*. Madrid: Síntesis, 2015.
- «La construcción del Imperio otomano y la visión del enfrentamiento mediterráneo según los musulmanes». En *Antemurales de la fe. Conflictividad confesional en la monarquía de los Habsburgo, 1516-1714*, Editado por Pedro García, Roberto Quirós y Cristina Bravo, 93-104. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Ministerio de Defensa, 2015.

DE CARLOS, Alfonso. «La conquista de Túnez de Carlos V. Según tapices y grabados del Patrimonio Nacional». *Reales Sitios*, n. 67 (1981): 25-36.

- «La batalla de Mühlberg. Armas, libros y grabados del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, t. XVIII, n. 69 (1981): 21-28.

DE CROMBRUGGHE, Diana. *De Sint-Michiels-en Sint Goedekathedraal. De glasramen uit de 16de en de 17de eeuw*. Bruselas: ULB-Monuments and Sites Department, 2002.

DE FORONDA, Manuel. *Estancias y viajes del Emperador Carlos V*. Madrid: 1914.

DE JONGE, Krista. «Las empresas arquitectónicas del emperador y de su corte en los Países Bajos». En *Carolus*, editado por Fernando Checa. Toledo: Sociedad Española para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

DE LA FLOR, Fernando R. *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro*. Salamanca: Delirio, 2018.

DE LAURENTIIS, Elena. «Magnifiche gesta. I trionfi di Carlo V». *Alumina: pagine miniate*, n. 49 (2015): 6-19

DELMARCEL, Guy. *Golden Weavings: Flemish Tapestries of the Spanish Crown*. Malinas: Real Manufactura de Tapices, 1993.

- *Flemish Tapestries*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- *Los Honores. Flemish Tapestries for the Emperor Charles V*. Amberes: Pandora, 2000.

DE SALAS, Xavier. «Las notas del Greco a la “Vida de Tiziano”, de Vasari». En *El Greco de Toledo*. Toledo: 1982.

DESTRÉE, Jos. «La coupe de la ville de Veere de 1546». *Oud Olland*, n. 49 (1932): 97-113.

DESWARTE-ROSA, Sylvie. «L'expédition de Tunis (1535): images, interprétations, répercussions culturelles». En *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*, coordinado por Bartolomé Benassar y Robert Sauzet, 75-132. París: Honoré Champion Editeur, 1998.

DÍAZ, Manuel. *Sitio, batalla de Pavía y prisión del rey de Francia Francisco Primero. Estudio histórico-militar*. Barcelona: 1883.

DÍAZ, Mario. *Pavía 1525. La tumba de la nobleza francesa*. Madrid: Almena, 2008.

- *Mühlberg 1547. El apogeo de Carlos V*. Madrid: Almena, 2011.

DIE *Schlacht bei Mühlberg am 24. April 1547*. Torgau: Asociación Histórica de Torgau, 1997.

DI GIACOMO, Salvatore. «I sette arazzi della battaglia di Pavia». *Emporium*, vol. VI, n. 34 (1897): 300-307.

DI STEFANO, Roberto y Silvana DI STEFANO. «Il potere del spazio nella Napoli cinquecentesca». En *Napoli del '500 e la Toscana del Medici*, editado por Adelaida Cirillo. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1980.

DONATI, Valentino. *Pietre dure e medaglie del Rinascimento*. Ferrara: Belriguardo, 1989.

DORFEY, Beate y Mario KRAMP, eds. *Die Türken kommen!* Coblenza: Mittelrhein Museum, 2006.

D'OSSAT, Guglielmo De Angelis. «Gli archi trionfali ideati del Peruzzi per la venuta a Roma di Carlo V». *Capitolium*, n. 18 (1943): 287-294.

DUCHART, Henri. «Túnez, Argel, Jerusalén: la política mediterránea de Carlos V». En *Carlos V/ Karl V*, coordinado por Alfred Kokler, 515-520. Madrid-Viena: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V-Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2001.

DÜRIGL, Günter. *Wien 1529. Die erste Türkenbelagerung*. Viena: Historischen Museums der Stadt Wien, 1979.

- «Die Rundansicht des Niklas Meldemann zur ersten Belagerung Wiens durch die Türken im Jahre 1529-Interpretation und Deutung». En *Studien 79/80 aus dem Historischen Museum der Stadt Wien*, editado por Robert Waissenberger, 91-126. Viena: 1980.

E

EBBEN, Maurits, Margriet LACY-BRUIJN y Rolof VAN HÖVELL, eds. *Alba. General and Servant to the Crown*. Rotterdam: Karwansaray, 2013.

EBERHART, Lutze. «Armaduras alemanas». *Archivo Español de Arte*, t.17, n.65 (1944): 293-307.

ECKHARDT, Ulrich, Henrich GIESELER y Gereon SIEVERNICH, eds. *Europa und der Orient: 800-1900*. Berlín: Berliner Festspiele, 1989.

EISLER, W. «Arte y estado bajo Carlos V». *Fragmentos*, n. 3 (1984): 21-39.

ERLANGER, Philippe. *Carlos V*. Madrid: Palabra, 2000.

ESTEBAN, Alberto Daniel. «La campaña de 1546». *Desperta Ferro Historia Moderna. Carlos V y la Liga de Smallkalda*, n. 14 (2015).

ESTEBAN, Mariano. «El Emperador y la Astronomía. El *Astronómico Real* del matemático sevillano Alonso de santa Cruz», 689-700. En *El Emperador Carlos V y su tiempo. IX Jornadas nacionales de Historia Militar*. Madrid: Demos, 2000.

ESTELLA, Margarita. «El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura». En *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, editado por María José Redondo y Miguel Ángel Zalama, 283-321. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.

ESTUDIOS CAROLINOS. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1958.

F

FAGIOLO, Marcello y Maria Luisa MADONNA. «Il “Teatro del Sole”. La rifondazione di Palermo nel’500 e l’idea della città barroca». Roma: Officina, 1981.

FAGIOLO, Marcello. coord. *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*. Turín: Brossura, 1997.

FALCIANI, Carlo y Antonio NATALI. *Bronzino. Pittore e poeta alla corte del Medici*. Florencia: Mandragora-Palazzo Strozzi, 2010.

FALK, Tilman, ed. *The Illustrated Bartsch. Sixteenth Century german Artists*. 16 vols. Nueva York: Abaris Books, 1980.

- Falomir, Miguel. «Tiziano, el Aretino y las “alas de la hipérbole”». En *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, editado por Fernando Checa. Madrid: Museo del Prado, 2001.
- Com. *Tiziano*. Madrid: Museo del Prado, 2003.
- Ed. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Museo del Prado, 2008.
- Dir. *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*. Madrid: Museo del Prado, 2014.

FARBARY, Peter, ed. *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court, 1458-1490*. Budapest: Museo de Historia, 2008.

FERINO-PAGDEN, Sylvia. «Il Ritratto di Giovanni Federico, Duca di Sassonia, a Vienna. Considerazioni storico-artistiche». En *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, coordinado por Fernando Checa, 73-85. Madrid: Museo del Prado, 1999.

- «La imagen ideal y natural del poder: los retratos de Carlos V por Tiziano». En *Carolus*, dirigido por Fernando Checa. Toledo: Sociedad Española para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

FERNÁNDEZ, Manuel. «María de Hungría y los planes dinásticos del Emperador». *Hispania*, n. LXXXIII (1961): 391-419

- *El siglo XVI. Economía, Sociedad, Instituciones. Vol. 19 de Historia de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1966.
- *La España del Emperador Carlos V. Vol. 20 de Historia de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1966.
- *Carlos V. Un hombre para Europa*. Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- *España y los españoles en los tiempos modernos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.
- *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- *Carlos V. El César y el Hombre*. Madrid: Espasa, 1999.
- *Juana la Loca*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Coord. *El imperio de Carlos V*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001.
- *Isabel la Católica*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- *Felipe II y su tiempo*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- *El Duque de Hierro. Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

FERNANDO, Sebastián. «Arte “versus” ideología: la imagen de la Guerra de Granada en el arte del siglo XV». En *Arte en tiempos de guerra*, coordinado por Miguel Cabañas, Amelia Lopez-Yarto y Wifredo Rincón, 151-162. Madrid: CSIC, 2009.

FIEDLER, Siegfried. *Taktik und Strategie der Landsknechte 1500-1650*. Augsburg: Bechtermünz, 2002.

FIORANI, Francesca. «Cycles of Painted Maps in the Renaissance». En *The History of Cartography*, editado por David Woodward, vol. 3, 803-835. Chicago: Universidad de Chicago, 2017.

FLEISCHHAUER, Werner. *Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart*. Stuttgart: 1976.

FORNARI, Lucía y Nicola SPINOSA, eds. *I Farnese. Arte e Collezionismo*. Parma: Electa, 1995.

FOULKES, Charles. *European Arms and Armour in the University of Oxford*. Oxford: Clarendon Press, 1912.

FRANCO, Borja y Francisco J. MORENO. *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid: Catedra, 2019.

FRANZOI, Umberto, dir. *Venezia e la difesa del Levante*. Venecia: Arsenale editrice, 1986.

FRENZEL, Monica. *The Cenotaph of Emperor Maximilian I in the Innsbruck Court Church*. Innsbruck: Tiroler Volkskunstmuseum, 2003.

FRIEDER, Braden. *Chivalry & the Perfect Prince. Tournaments, Art, and Armor at the Spanish Habsburg Court*. Kirksville: Truman State University Press 2008.

G

GACHARD, Louis. *Retraite et mort de Charles Quint au monastère de Yuste*, 3vols. Bruselas: 1854-1855.

- *Correspondence de Charles V et d'Adrien VI*. Bruselas: 1859.

- *Charles Quint*. Bruselas: 1872.

GAGIARDRI, Ernst. *Die Schlacht von Pavia auf den Teppichen des Museums zu Neapel*. Zurich: 1915-1916.

GALANDRA, Mario. *Diario anónimo dell'assedio di Pavia*. Pavia: Luigi Ponzio e Figlio, 2015.

GALDY, Andrea M. *Angelo Bronzino: Medici Court Artist in Context*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

GAMBER, Ortwin y Bruno THOMAS. *Katalog der Liebrüstammer. 1 Tiel. Der Zeitraum von 500 bis 1530*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 1976.

- Y Christian BEAUFORT-SPONTIN, *Katalog der Liebrüstammer. II Tiel. Der Zeitraum von 1530-1560*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 1990.

GARCÍA, Bernardo, ed. *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*. Madrid: Universidad Complutense- Fundación Carlos de Amberes, 2006.

GARCÍA, Enrique. «La España de los cronistas reales en los siglos XVI y XVII». *Norba. Revista de Historia*, n.19 (2006): 125-150.

GARCÍA, José Julio. «Notas en torno a los grabados de la obra de Vasco Díaz de Tanco "Los veinte triunphos"». *Norba: Revista de Arte*, n. 9 (1989): 9-24.

- «Documento histórico y exaltación simbólica en un grabado de Enea Vico: el ejército de Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg». *Norba: Revista de arte*, n. 22-23 (2003): 5-28.

- «Entre el miedo y la curiosidad: tendencias y variantes en la imagen europea del turco durante los siglos XV y XVI». En *Fiesta y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, editado por Rosario Camacho, Eduardo Asenjo y Belén Calderón, 231-260. Málaga: Universidad de Málaga, 2012.
- GARCÍA, José María. «Testigo de Mühlberg». *Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, n. 6 (1971): 79-94.
- GARCÍA, José María. «Bernabé de Busto, cronista del Emperador». En *Carlos V. Europeísmo y universalidad*, coordinado por Francisco Sánchez-Montes y Juan Luís Castellano, 177-194. Madrid: Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- GARCÍA, Pedro, Roberto QUIRÓS y Cristina BRAVO, eds. *Antemurales de la fe. Conflictividad confesional en la Monarquía de los Habsburgo, 1516-1714*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Ministerio de Defensa, 2015.
- GARCÍA, Pedro. «El imaginario visual de las Cruzadas en la larga duración». En *Antemurales de la fe. Conflictividad confesional en la monarquía de los Habsburgo, 1516-1714*, editado por Pedro García, Roberto Quirós y Cristina Bravo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Ministerio de Defensa, 2015.
- GARCÍA, Ricardo. «Los cronistas de Carlos V y la imagen del poder». En *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Carlo V*, editado por Bruno Anatra, Francesco Manconi, Giovanni Murgia y Gianfranco Tore, 39-49. Roma: Carocci Editore, 2001.
- Coord. *La construcción de las historias en España*. Madrid: Marcial Pons, 2004.
- GARCÍA-FRÍAS, Carmen, ed. *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2008.
- GATTI, Maria Luisa, ed. *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*. Milán: Instituto per la Storia de ll'Arte Lombarda, 1995.
- GEISBERG, Max y Walter STRAUSS. *The German single-leaf woodcut, 1500-1550*. 4 vols. Nueva York: Hacker, 1974.
- GENTILI, Augusto. *Le siècle de Titien*. Roma: 1993.
- *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*. Milán: Feltrinelli, 1996.
- GERHARTL, Gertrude. *Die Niederlage der Türken am Steinfeld 1532*. Viena: Militärhistorische Schriftenreihe, 1974.
- GIANFREDA, Grazio. *I beati 800 martiri di Otranto*. Lecce: Edizioni del Grifo, 2007.
- GIANNESCHI, M. y C. SODINI. «Urbanística e politica durante il principato de di Alessando de Medici 1532-1537». *Storia della città* (1979): 5-34.

GILMAN, Beatrice. *Pompeo Leoni*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1956.

GIMÉNEZ, Carmen y Francisco CALVO. *Todas las historias del arte. Kunsthistorisches Museum de Viena*. Bilbao: Museo Guggenheim, 2008.

GIONO, Jean. *Le desastre de Pavie. 24 février 1525*. París: Gallimard, 1963.

GODOY, José Antonio, Juan HERNÁNDEZ y Concepción HERRERO. *Tapices y armaduras del Renacimiento. Joyas de las Colecciones Reales*. Barcelona: Lunwerg, 1992.

GODOY, José Antonio. «La Real Armería». En *Keizer Karel. Wandtapijten en Wapenrustingen uit de Spaanse Koninklijke Verzamelingen*, 115-210. Bruselas: Museos Reales de Bellas Artes, 1994.

- Y Silvio Leidy, coms. *Parures Triomphales. Le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*. Ginebra: Musées d'Art et d'Histoire du Genève, 2003.

GOMBRICH, Ernst. «Ese maestro italiano tan poco común...». Giulio Romano, arquitecto, pintor e *impresario* de la corte». En Ernst H. Gombrich. *Nuevas visiones de viejos maestros. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Barcelona: Debate-Random House Mondadori, 2004.

GÓMEZ, Jesús. «Aspectos de la política imperial en los diálogos del primer renacimiento», *Espacio, Tiempo y Forma*, s. IV, t.16 (2003): 31-52.

GÓMEZ, Manuel. «Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVI, n.1 (1919): 20-35.

- *Las Águilas del Renacimiento Español*. Madrid: Gráficas Uguina, 1941.

GONZÁLEZ, Ángel. *Don Luís de Ávila y Zúñiga, gentilhomme de cámara de Carlos V, comendador mayor de Alcántara, historiador de la guerra de Alemania, embajador de Felipe II, marqués de Mirabel*. Badajoz: Antonio Arqueros, 1930.

GONZÁLEZ, Juan Luís. «<Pinturas tejidas>. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)». *Reales Sitios*, t. XLIV, n. 17 (2007): 24-47.

- *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2010.
- «Minerva en el telar. Iconografía cruzada y tapicerías ricas, de Troya a Lepanto». En *Antemurales de la fe. Conflictividad confesional en la Monarquía de los Habsburgo, 1516-1714*, editado por Pedro García, Roberto Quirós y Cristina Bravo, 59-75. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Ministerio de Defensa, 2015.

GONZÁLEZ, Jesús María. *Artistas grabadores en la edad del Humanismo*. Pamplona: Liber, 1999.

GONZÁLEZ, Rubén y Miguel Ángel DE BUNES. *Túnez 1535. Voces de una campaña europea*. Madrid: Polifemo, 2017.

GONZÁLEZ-ALLER, José Ignacio, ed. *Carlos V. La náutica y la navegación*. Pontevedra: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

GONZALO, José Luís y Bartolomé MIRANDA, eds. *La bibliografía sobre el emperador Carlos V. De la crónica a la red*. Yuste: Fundación Academia Europea de Yuste, 2010.

GOODWIN, Jason. *Los señores del horizonte. Una historia del Imperio otomano*. Madrid: Alianza, 2004.

GOZALBO, Antonio. «La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión». *Fórum Recerca*, n. 20 (2015): 229-245.

- «Tapices y crónicas, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de Carlos V». *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, n.9 (2016): 109-134.
- «Pavía (1525). La primera gran victoria de Carlos V». En *La guerra en el arte*, editado por Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis, 351-372. Madrid: Cátedra Complutense de Historia Militar, 2017.
- «De la reseña que el Emperador mandó hacer de los grandes y caballeros de su Casa y Corte. The military march in honour of Charles V before the conquest of Tunis (Barcelona, 1535)». En *Court, nobles and festivals: Studies on the Early Modern visual culture*, editado por Oskar Rojewski y Mirosława Sobczynska-Szczepanska, 107-123. Katowice: Universidad de Silesia, 2019.
- «Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700), de Víctor Mínguez». *Ars Longa*, n.28 (2019): 349-350.
- «Veni, vidi, Christus vincit. Las representaciones de la batalla de Mühlberg (1547) en tapices y frescos». En *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, editado por René Jesus Payo, Elena Martín, José Matesanz y María José Zaparaín, vol. 1, 779-784. Burgos: Universidad de Burgos, 2019.
- «Acero y tinta. La imagen bélica de Carlos V a través de sus inventarios artísticos». En *Memoria. Historia y espacios del arte en el tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios*, editado por Matteo Mancini. Madrid: Sílex, 2020.
- «Apocalipsis en Viena. Visiones bíblicas sobre el asedio otomano de la capital danubiana (1529)». *Eikón Imago*, vol. 9, n.1 (2020): 105-130.
- «Felipe IV y la guerra: imágenes bélicas en la corte del Rey Planeta». *Descubrir el Arte*, n. 259 (2020): 33-38.
- «Cuestiones iconográficas y de coleccionismo acerca de un encargo nobiliario: los tapices de "Las Guerras de Alemania" del Gran Duque de Alba». En *Espacios y forma de coleccionismo: el ámbito cultural de los Habsburgo en los siglos XVI y XVII*, editado por Fernando Checa. En prensa.

- «Marte Habsbúrgico. La Casa de Austria y la representación de la guerra terrestre». En *Ars Habsburgica*, editado por Fernando Checa y Miguel Ángel Zalama (en prensa).
- «*Semper Augustus*. Carlos V y la imagen anticuaria del poder en el Renacimiento». En *Homenaje al Profesor Doctor Juanjo Ferrer Maestro*, coordinado por Josep Benedito (en prensa).

GRANSCAY, Stephan V. «The illustrated inventory of the arms and armor of Emperor Charles V». En *Homenaje a Rodríguez Moñino*, 205-211. Madrid: Castalia, 1966.

GSCHWEND, Annemarie Jordan. «Dotes regias. Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543-1573)». En *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, coordinado por Fernando Checa. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.

GUBEL, Eric y Ingrid DE MEÛTER. *Tapestries from the Era of Charles V and the Notre Dame du Sablon*. Bruselas: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2015.

GÜNTHER, Franz. *Der Deutsche Bauernkrieg*. Darmstadt: De Gruyter, 1975.

GÜTHNER, Tobias, Achrim RIETHER y Freyda SPIRA. *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance*. Múnich: Staatliche Graphische Sammlung, 2009.

H

HAAG, Sabine. *Ritter! Traum & Wirklichkeit*. Viena, Kunsthistorisches Museum, 2013.

HALE, John R. «Italian Renaissance Images of War». *Journal of the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufacture and Commerce*, n.132 (1983): 61-88.

- *Artist and Warfare in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1990.

HAMILTON, Earl J. *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*. Barcelona: Ariel, 1975.

HARPER, James G., ed. *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750. Visual Imagery before Orientalism*. Farnham: Ashgate, 2011.

HARTT, Frederick. *Giulio Romano*. Nueva York: Hacker Art Books, 1981.

HEARD, Kate y Lucy WHITAKER. *The Northern Renaissance. Dürer to Holbein*. Londres: Royal Collection Publications, 2011.

HEIDRICH, Paul. *Karl V. und die deutschen Protestanten am Vorabend des Schmalkaldischen Krieges*. Frankfurt: 1912.

HEINE, Gotthilf. *Briefe an Kaiser Karl V, geschrieben von seinen Beichvater in dem Jahren 1530-2*. Berlín: 1848.

HEINEMEYER, Walter y Peter MORAW, eds. *Hessen und Thüringen. Von den Anfängen bis zur Reformation*. Marburgo: Historische Commission fur Hessen, 1992.

HEISS, Aloiss. *Les Médailleurs de la Renaissance*, 9 vols. París: 1881-1892.

HEREDIA, Carmen. «Arquetas nobiliarias de la segunda mitad del siglo XVI para el servicio de la Iglesia». *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXIII, n. 331 (2010).

HERMOSO, Ignacio. «La imagen de la nobleza: retratistas al servicio de la Casa de Alba». En *El legado de la Casa de Alba: mecenazgo al servicio del arte*, editado por Pablo Melendo. Madrid: TF Editores-Ayuntamiento de Madrid, 2012.

HERNANDO, Carlos José. «*Funus imperatorum*. La imagen política en las exequias de Carlos V». En *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna*, editado por Carmen García-Frías, 179-211. Madrid: Patrimonio Nacional, 2008.

HERRERO, Concha, Antonio DOMÍNGUEZ y José A. GODOY, coms. *Resplendence of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1991.

HERRERO, Concha, «La colección de tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación». *Arbor*, vol. CLXIX, n. 665 (2001): 163-192.

- Y Nello FORTI GRAZZINI. *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem de Pannemaker*. Madrid: Museo del Prado, 2010.
- «Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I Duque de Lerma. En *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*, editado por Gonzalo Redín. Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2018.

HILGER, Wolfgang. *Ikonographie Kaiser Ferdinand I, 1503-1564*. Viena: Böhlau, 1969.

HOPE, Charles. *Titian*. Londres: Jupiter Books, 1980.

- «La produzione pittorica de Tiziano per gli Asburgo». En *Venezia e la Spagna*, editado por Bruno Anatra, Charles Hope, Alfonso E. Pérez, Pier Cesare Ioly Zorattini, Hermann Kellenbenz, Franco Meregalli, Gino Benzoni, Giovanni Stiffoni y Jesus Urrea. Milán: Electa, 1988.

HORCAJO, Natalia. «La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI». *Archivo Español de Arte*, vol. LXXV, n. 297 (2002): 23-38.

HORN, Hendrick. *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and His Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 vols. Doornspijk: Davaco, 1989.

HOUDOY, Jules. *Tapisseries représentant la conquête de Tunis par l'empereur Charles Quint. Histoire et documents inédits*. Lille:1873.

HUBERT, Christopher. *Florenca. Esplendor y declive de la casa de Medici*. Granada: Almed, 2008.

HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1984.

HULST, Roger A. *Flemish Tapestries from the Fifteenth to the Eighteenth Century*. Nueva York: Universe Books, 1967.

HUMFREY, Peter. *Tiziano*. Nueva York: Phaidon, 2007.

HUMMELBERGER, Walter. «Wienserste Belagerung durch die Türken». *Militärhistorische Schriftenreihe*, n. 33 (1976).

I

IGUAL, Cristina y Inmaculada RODRÍGUEZ. «Sultanes, guerreros y mercaderes: tipos orientales en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia». En *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, editado por Esther Almarcha, Palma Martínez y Elena Sainz, 487-505. Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 2016.

IURULI, Aurelia Rosa. «Los tapices de la batalla de Pavía». *Idea Viva: Gaceta de Cultura*, n.8 (2000): 16-18.

J

JACQUOT, Jean, ed. *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.

JASKANIS, Pawel y Stella ROLLIG, eds., *Jan III. Sobieski. Ein polnischer König in Wien*. Viena: Belvedere, 2017.

JECMEN, Gregory y Freyda SPIRA, *Imperial Augsburg: Renaissance prints and drawings 1475-1540*. Washington: National Gallery of Art, 2012.

JIMÉNEZ, Antonio. «Los Mendoza y la Proveduría General de Armadas y Presidios norteafricanos: servicio nobiliario y función militar en el marco geopolítico mediterráneo (1535-58)». *Revista de Historia Militar*, n.95 (2004): 123-155.

JOVER, José María. *Carlos V y los españoles*. Madrid: CSIC, 1985.

JUNQUERA, Paulina. «Las batallas navales en los tapices». *Reales Sitios*, n. 17 (1968): 40-55.

K

KAFADAR, Cemal. *Between Two Worlds: The Construction of the Otoman State*. Berkeley: University of California Press, 1996.

KAGAN, Richard L. *Los Cronistas y la Corona. La política de la Historia de España en las Edades Media y Moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2010.

KALINOWSKA, Anna. «Juan Sobiesky, un rey guerrero». *Desperta Ferro. Historia Moderna*, n. 32 (2018).

KAMEN, Henry. *El Gran Duque de Alba*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2004.

- *Poder y gloria. Los héroes de la España imperial*. Barcelona: Espasa, 2010.
- *Carlos Emperador. Vida del rey César*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2017.

KARL V. *Der Kaiser und Seine Zeit*. Colonia: 1960.

KARNER, Herbert, Ingrid CIULISOVÁ y Bernardo J. GARCÍA, eds. *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2014.

KAULBACH, Hans Martin ed. *The New Hollstein's German Engraverings, Etching and Woodcuts, Leonhard Beck, part II*. Rotterdam: Sound & Vision, 2007.

- Ed. *The New Hollstein.k German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700. Jörg Breu the Elder and the Younger, part I*. Ouderkerk aan den Ijssel: Sound & Vision Publishers, 2008.
- Ed. *The New Hollstein's German Engraverings, Etching and Woodcuts, Hans and Martin Brosamer, part I-III*. Rotterdam: Sound & Vision, 2015.

KNECHT, Robert J. *Renaissance Warrior and Patron. The Reign of Francis I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- *Un prince á la Renaissance. François Ier et son royaume*. París: Fayard, 1998.

KOHLER, Alfred y Lukas MADERSBACHER, eds. *Hispania-Austria. Die katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien. Kunst um 1492*. Viena-Innsbruck: Kunsthistorisches Museum, 1992.

KOHLER, Alfred. *Carlos V 1500-1558. Una biografía*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

- «Representación y propaganda de Carlos V», en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, dirigido por José Martínez, 13-21. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

KÖNIG, Eberhard. *Los triunfos de Carlos V*. Madrid: Patrimonio Ediciones, 2015.

KONSTAM, Angus. *Pavia 1525, The Climax of Italian Wars*. Oxford: Osprey, 1996.

KOPPENSTEINER, Nortbert, ed. *Ferdinand I. Herrscher zwischen blutgericht und Türkengriegen*. Wiener Neustadt: Staturstad, 2004.

KRAMP, Mario. *Krönungen. Könige in Aachen- Geschichte und Mythos*. Mainz: Philipp von Zabern, 2000.

KRAUSE, Heike. *Mauern um Wien. Die Stadtbefestigung von 1529 bis 1857*. Viena: Phoibos, 2014.

KRAUSE, Stefan. *Mode in Stahl*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2017.

- *Turnier. Turnierbücher des späten Mittelalters und der Renaissance*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2017.
- *Freydal. Medieval Games. The Book of Tournaments of Emperor Maximilian I*. Colonia: Taschen, 2019.

KREN, Thomas. *Renaissance Painting in Manuscripts: Treasures from The British Library*. Nueva York: Hudson Hills, 1983.

KRIZOVÁ, Kveta y David JUNEK. *Gemäldegalerie der Grafen von Hohenems*. Policka: Städtisches Museum und Galerie, 1999.

KUMRULAR, Özlem. *El duelo entre Carlos V y Solimán el Magnífico (1525-35)*. Estambul: Isis, 2005.

KURZEL-RUNTSCHNEINER, Monica. *Habsburg Splendor: Masterpieces from Vienna's Imperial Collections at the Kunsthistorisches Museum*. Houston: Museum of Fine Arts, 2015.

KUSCHE, María. «La antigua Galería de Retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros». *Archivo español de Arte*, n. 253 (1991): 1-28.

- «La antigua Galería de Retratos del Pardo: su reconstrucción pictórica». *Archivo Español de Arte*, n. 255 (1991): 261-292.
- «La antigua Galería de Retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador». *Archivo Español de Arte*, n. 257 (1992): 1-36.

L

LABORDA, Juan. *En guerra con los berberiscos. Una historia de los conflictos en la costa mediterránea*. Madrid: Turner, 2018.

LAFAYE, Jacques. *Sangrientas fiestas del Renacimiento. La era de Carlos V, Francisco I y Solimán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

LANGET, Brigitte y Katharina HEINEMANN. *Ewig Blühe Bayerns Land. Herzog Ludwig X. und die Renaissance*. Múnich: Bayerische Schlösserverwaltung, 2009.

LANZ, Karl. *Korrespondenz des Kaisers Karls V*, 3 vols. Leipzig: 1844-1886

- *Staatspapiere zur Geschichte des Kaisers Karls V*. Stuttgart: 1845
- *Aktenstücke und Briefe zur Geschichte Kaisers Karls V*. Viena: 1853.

LA ROCCA, Donald J. *How to Read European Armor*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2017.

LENZ, Max. *Die Schlacht bei Mühlberg. Mit neuen Quellen*. Gotha: 1879.

LE ROUX, Nicolas. *Le crépuscule de la chevalrie. Noblesse et guerre au siècle de la Renaissance*. Champ Vallon: Ceyzérieu, 2015.

- «La salida de Leyva y el final de la batalla». *Desperta Ferro. Historia moderna. La batalla de Pavía*, n. 30 (2017).

LEWIS, Wyndham Lewis. *Carlos de Europa, emperador de Occidente*. Londres: 1938. Edición española Madrid: Espasa Calpe, 1942.

LIEDTKE, Walter. *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800*. Nueva York: Abaris Books, 1989.

LILLO, Martín. «Consideraciones sobre el realismo geográfico de las pinturas sobre la conquista de Túnez existentes en la Casa Real Vieja de la Alhambra». *Papeles de Geografía*, n. 28 (1998): 55-75.

LÓPEZ, José Manuel. «Un ejemplo de arte efímero gallego: *El templo de Jano cerrado* de Miguel Ferro Cavaaeiro». *Cuadernos de estudios gallegos*, t. XXIX (1991).

LÓPEZ, Rosa. «Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador». En *Carlos V y la Alhambra*, editado por Pedro A. Galera, 107-129. Granada: Junta de Andalucía, 2000.

LÓPEZ-YARTO, Amelia y María Carmen HEREDIA. «Los triunfos del Emperador en las artes del metal». En *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, 363-375. Madrid: CSIC, 1999.

LÓPEZ-YARTO, Amelia. «Escenas de guerra en la platería europea». En *Arte en tiempo de guerra*, coordinando por Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón, 99-113. Madrid: CSIC, 2009.

LUPO, Michelangelo y Julian KLIEMANN. *Villa Margone a Trento. Il ciclo affrescato delle vittorie di Carlo V*. Trento: Temi, 1983.

LYNCH, John. *Carlos V y su tiempo*. Barcelona: Crítica, 2000.

M

MADONNA, Maria Luisa. «El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de reconstrucción de las ciudades». En *La fiesta en la Europa de Carlos V*, editado por Alfredo Morales, 119-153. Sevilla: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

MADRAZO, Pedro. «Über Krönungsinsignien und Staatwänder Maximilian I und Karls V under Schicksal in Spanien». *J.K.S.*, s.n. (1889): 445 y ss.

MAFRICI, Mirella V. *Mezzogiorno e pirateria nell'età moderna (secoli XVI-XVIII)*. Salerno: Universidad de Salerno, 1995.

MALCOLM, Noal. *Agentes del Imperio. Caballeros, corsarios, jesuitas y espías en el Mediterráneo del siglo XVI*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016.

MALTBY, William S. *El Gran Duque de Alba*. Berkeley: University of California Press, 1983. Edición de Gerona: Atalanta, 2007.

MALLETT, Michael Edward y Christine SHAW. *The Italian Wars, 1449-1554. War, State and Society in Early Modern Europe*. Harlow: Pearson Education, 2012.

MANCINI, Matteo. *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*. Venecia: IVSLA, 1998.

- «I restauri di Tiziano nel Museo del Prado: la bottega e l'immagine del pittore». En *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, coordinado por Fernando Checa, 33-41. Madrid: Museo del Prado, 1999.
- «La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la relación privilegiada entre el emperador y Tiziano». En *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, editado por M^a José Redondo y Miguel Á. Zalama, 221-234. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- «El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano, un ícono para la Historia del Arte». En *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, dirigido por Fernando Checa, 103-116. Madrid: Museo del Prado, 2001.
- *Ut Pictura Poesis. Tiziano y su recepción en España*. Madrid: Editorial Complutense, 2010.

- «Los Condenados de Tiziano y la serie de los Siete Pecados Capitales de Binche». En *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, coordinado por Fernando Checa, 71-93. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.
- «El brillo del poder». En *El Renacimiento en Venecia. Triunfo de la belleza y destrucción de la pintura*, editado por Fernando Checa. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2017.
- *Tiziano e Leone Leoni in viaggio con il principi Filippo d'Asburgo*. Madrid: Doce Calles, 2019.
- Ed. *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*. Madrid: Sílex, 2019.

MARAVALL, José Antonio. *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1958.

MARCO, Enrique. *La recuperación de Bahía por don Fadrique de Toledo (1625). Un cuadro español de la época*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1958.

MARCHENA, Rosario. «Historias de la Santa Cruz: la conquista de Túnez». En *El Emperador Carlos V y su tiempo. IX Jornadas nacionales de Historia Militar*. Madrid: Demos, 2000.

MAREEL, Samuel. «Urban literary propaganda on the battle of Pavia. Conelis Everaert's 'Tspel van den Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn'». *Queste*, n.13 (2006): 97-108.

MARÍAS, Fernando. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*. 4 vols. Toledo-Madrid: Ipitec- CSIC, 1983-1986.

- *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento en España*. Madrid: Taurus, 1989.
- Y Felipe Pereda, *Carlos V. Las armas y las letras*. Granada: Sociedad Española para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

MARTÍN, Francisco. *Campañas del Duque de Alba*. Toledo: Fando e hijo, 1879.

MARTÍNEZ, Agustín. «Carlos V: iconografía para una paz imperfecta». En *La Paz partera de la Historia*, dirigido por Juan M. Jiménez y Francisco A. Muñoz, 151-190. Granada: Universidad de Granada, 2012.

MARTÍNEZ, Enrique, Jesús CANTERA y Magdalena DE PAZZIS, eds. *La guerra en el arte*. Madrid: Cátedra Complutense de Historia Militar, 2017.

MARTÍNEZ, Fernando. *La Guerra del Turco. España contra el Imperio otomano. El choque de dos gigantes*. Madrid: Edaf, 2010.

MARTÍNEZ, Gloria y Ángel RODRÍGUEZ. *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Polifemo, 2016.

MARTÍNEZ, José, coord. *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-58)*, 4 vols. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

MARTÍNEZ DE IRUJO, Luís. *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962.

MARTÍNEZ, Núria. «La perpetuación de una victoria efímera: las pinturas murales de la batalla de Túnez en Marmirolo, Anguillara Sabazia y Granada». *Eikón Imago*, n. 15 (2020): 133-158.

MARTÍNEZ, Rocio. «El cenotafio de Maximiliano I: la memoria dinástica, política y territorial a través de los monumentos funerarios reales». En *Los lugares de la Historia*, coordinado por José Manuel Aldea, Carmen López, Paula Ortega, María de los Reyes De Soto y Francisco José Vicente, 481-509. Salamanca: AJHIS, 2013.

MELENDO, Pablo, ed. *El legado de la Casa de Alba: mecenazgo al servicio del arte*. Madrid: TF Editores-Ayuntamiento de Madrid, 2012.

MENÉNDEZ, Ramón. *Idea imperial de Carlos V*. Madrid: Espasa Calpe, 1940.

MERRIMAN, Roger Bigelow. *Carlos V, el emperador y el Imperio español en el Viejo y el Nuevo Mundo*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1940.

- *Solimán el Magnífico, 1520-1566*. México: Espasa Calpe, 1946.

MESSLING, Guido, ed. *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700. Jörg Breu the Elder and the Younger, Part I*. Ouderkerk aan den IJssel: Sound & Vision Publishers, 2008.

- Ed. *Occident and Crescent Moon. The Ottoman Orient in Renaissance Art. An Itinerary through the Collections of the Kunsthistorisches Museum Vienna*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2015.

METZGER, Christof. *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance*. Múnich: Staatlichen Grapischen Sammlung, 2009.

MEZZATESTA, Michael Philip. *Imperial Themes in the Sculpture of Leoni Leoni*. Nueva York: New York University Press, 1980.

MICHEL, Eva y Maria Luise STERNATH, eds. *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*. Prestel: Múnich, 2012.

MICHIELS, Alfred. «Les tapisseries du Duc d'Albe». *Le Constitutionnel* (4 de abril de 1877).

MIELKE, Ursula y Ger LUIJTEN, eds. *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Frans Hogenberg Broadsheets Plates*. Ouderkerk aan den IJssel: Sound & Vision, 2009.

MIGNET, Francois M.A. *Rivalité de François I et de Charles Quint*, 2 vols. París: 1875.

MILLER, Douglas y Gerry EMBLETON. *The landsknecht*. Cortez: Osprey, 1976.

MÍNGUEZ, Víctor. «Espectáculos imperiales en tierra de indios». En *La fiesta en la Europa de Carlos V*, editado por Alfredo Morales. Sevilla: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

- Y Inmaculada Rodríguez, Pablo González y Juan Chiva. *La fiesta barroca. El reino de Valencia (1599-1802)*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2010.
- «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)*, editado por Fernando Checa y Joaquín Martínez-Correcher. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.
- Y Inmaculada Rodríguez, dirs. *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2011.
- Y Inmaculada Rodríguez, Pablo González y Juan Chiva. *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I- Universidad de la Palma de Gran Canaria, 2012.
- Y 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*, n. XCIII (2012): 175-193.
- «*Domus Austriae*. Iconografía de un linaje imperial». En *Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma*, dirigido por Pablo González. Castellón: Universitat Jaume I, 2013.
- Y Inmaculada Rodríguez, Pablo González y Juan Chiva. *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2014.
- «*Sine Fine*. Dios, los Habsburgo y el traspaso de las insignias de poder en el Quinientos». *Libros de la Corte*, Mon. I, año 6 (2014).
- Y Inmaculada Rodríguez, Pablo González y Juan Chiva. *La fiesta barroca. La corte del rey (1555-1808)*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2016.
- *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2017.
- «Fernando II, rey de Granada y Jerusalén, y Basileus». En *El linaje del Rey Monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona Aragonensis (1164-1516)*, editado por Víctor Mínguez, 375-384. Castellón: Universitat Jaume I, 2018.
- Y Inmaculada Rodríguez, Pablo González y Juan Chiva. *La fiesta barroca. Portugal hispánico y el imperio oceánico*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2018.

- Ed. *Un planeta engalanado. La fiesta en los reinos hispanos*. Castellón: Universitat Jaume I, 2019.
- Y Inmaculada Rodríguez. *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2020.
- Y Inmaculada Rodríguez, Pablo González, Juan Chiva y Oskar J. Rojewsky. *La fiesta renacentista. El imperio de Carlos V (1500-1558)*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2020.

MITCHELL, Bonner. *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1404-1600)*. Florencia: Olschki, 1986.

MÖHRING, Rubina. *Türkisches Wien*. Viena: Herold, 1982.

MOLAJOLI, Bruno. *Il Museo di Capodimonte*. Nápoles: Cava dei Tirreni, 1961.

MONTEBELLO, Philippe de, ed. *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1986.

MORALES, Alfredo, ed. *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

MORALES, José Miguel. «Las entradas triunfales de Carlos V en Italia». En *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, editado por Domingo Sánchez-Mesa y Juan J. López-Guadalupe, 327-342. 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*, n. 7 (2015): 97-111.
- *Carlos V. Caesar Imperator. Su configuración iconográfica en las entradas triunfales en Italia*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2016.

MORALES, Luís. «El testamento de la reina Isabel y su reflejo en África». *Archivos del Instituto de Estudios Africanos*, n.11 (1958): 7-21.

MORÁN, Miguel y Fernando CHECA. *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985.

MORÁN, Miguel «Las estatuas del Alcázar: notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias». En *El Real Alcázar de Madrid: Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, coordinado por Fernando Checa, 248-263. Madrid: Nerea, 1994.

- «Los Sitios Reales entre los Austrias y los Borbones». *Madrid; revista de arte, geografía e historia*, n. 5 (2002): 201-217.
- *Tiziano*. Madrid: Arlanza, 2005.
- *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

- MOREL-FATIO, Alfred. *Historiographie de Charles-Quint*. París: 1913.
- MORELLI, Mario. *Gli arazzi illustranti la battaglia di Pavia conservati nel Museo di Napoli*. Nápoles: Stabecimento Tipografico della Regia Università, 1899.
- MORENO, Ángeles y Karl Friedrich RUDOLF, coms. *Fernando I, un infante español Emperador*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.
- MORENO, Juan Antonio y Juan Manuel MORENO. «De la medalla a la escultura: una aportación sobre las fuentes conceptuales e iconográficas de *Carlos V y el Furor*». *Archivo Español de Arte*, vol. XCII, n.367, (2019).
- MORTE, Carmen. «Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid». *Boletín del Museo del Prado*, vol.11, n. 29 (1990): 19-36 y vol.12, n. 30 (1991): 13-28.
- MOXEY, Key. *Peasants, Warriors and Wives*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- «Lansquenetes mercenarios y la “vara de Dios”». En *Carlos V. Las Armas y las Letras*, editado por Fernando Marías y Felipe Pereda, 139-166. Granada: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- MULCAHY, Rosemarie. «Enea Vico’s proposed Triumphs of Charles V». *Print Quarterly*, vol.19, n. 4 (2002): 331-340.
- MUÑOZ, Eduardo. «Los III Duques de Alba y las artes. Repensando los frescos de la batalla de Mühlberg». En *Hacer Historia Moderna. Líneas actuales y futuras de investigación*, coordinado por Juan José Iglesias y Isabel María Melero, 1370-1381. Sevilla: Universidad de Sevilla-CSIC, 2020.
- MURPHEY, Rhoads. *Ottoman Warfare 1500-1700*. Londres: University College London, 1999.
- N**
- NAVASCUÉS, Pedro, dir. *Carolus V Imperator*. Barcelona: Lunwerg, 1999.
- NECIPOGLU, Gülru. «Sulëyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry». *The Art Bulletin*, vol.3, n.71 (1989): 401-427.

- «Solimán el Magnífico y la representación del poder: la rivalidad entre los Otomanos, los Habsburgo y el papado», en *Carlos V. Las armas y las letras*, editado por Fernando Marías y Felipe Pereda, 43-72. Granada: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

NECK, Rudolf, Helmut NADER, Christine VONWILLER y Ernst D. PETRITSCH. *Österreich und die Osmanen*. Viena: Österreichische Nationalbibliothek- Österreichische Staatsarchiv, 1983.

NICOLLE, David. *La caída de Constantinopla*. Barcelona: Osprey, 2011.

NOUFAL, Wadah. «Kriege, Gesandtschaften, Machtpolitik: Die Beziehungen zwischen dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation um den Osmanischen Reich von 1520 bis 1541». Tesis doctoral. Universidad de Tübinga. 2013.

O

OBERHAIDACHER, Jörg. «Zu Titian Reiterbildnis Karls V. Eine Untersuchung seiner Beziehungen zum Georgsthema». *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n. 78 (1982): 69-90.

ÖHLINGER, Walter. *Wien Zwischen den Türkenkriegen*. Viena: Pichler, 1998.

OLIVEIRA, Joaquim y José Alberto SEABRA. *Frescos Quinhientistas do Paço de S. Miguel*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 1990.

OMAN, Charles. *A History of the Art of War in the Sixteenth Century*. Londres: Methuen, 1937.

OPLL, Ferdinand. «Die Wiener Türkenbelagerungen und das kollektive Gedächtnis der Stadt». *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, ns.64-65 (2008-2009).

ORTENBURG, Georg. *Waffen der Landsknechte 1500-1650*. Bonn: Bernhard & Graefe, 1984.

OTTOMEYER, Hans, Jutta GÖTZMANN y Ansgar REISS, eds. *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation*. Dresde: Sandstein, 2006.

P

PÁEZ, Elena. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura- Biblioteca Nacional, 1993.

PAIS, A. «Tapisseries d'après les cartons de Van Orley représentant les épisodes de la bataille de Pavie et retrouvés au Musée de Naples». *Les Arts: revue mensuelle des musées, collections, expositions*, n. 25 (1904): 17-25.

PALACIO, Vicente. «Carlos V y el Turco». En *El imperio de Carlos V*, coordinado por Manuel Fernández. Madrid: Real Academia de la Historia, 2001.

PALLUCCHINI, Rodolfo. *Tiziano*. Florencia: 1969.

PANOFKY, Erwin. *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. Nueva York: New York University Press, 1969.

PARDO, Juan Francisco. *La defensa del imperio: Carlos V, Valencia y el Mediterráneo*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoraciones de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

- «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?*, dirigido por Anne Dubet y José Javier Ruíz. Madrid: Casa de Velázquez, 2010.

PAREDES, Cecilia. «The Confusion of the Battlefield. A New Perspective on the Tapestries of the Battle of Pavia (c.1525-1531)». *RIHA Journal*, n.102 (2014).

PARET, Peter. *Imagined Battles. Reflection of War in European Art*. Carolina del Norte: University of North Carolina Press, 1997.

PARKER, Geoffrey. *El ejército de Flandes y el Camino Español 1567-1659*. Madrid: Alianza, 1985.

- *Carlos V. Una nueva vida del emperador*. Barcelona: Planeta, 2019.

PASCUAL, Álvaro. «Telas, telones y tapices en el ámbito madrileño de la segunda mitad del siglo XVII». En *Magnificencia y Arte, Devenir de los tapices en la historia*, editado por Miguel Á. Zalama. Gijón: Trea, 2018.

PASCUAL, Jesús Félix. «Lujo y exhibición pública: el arte al Servicio del poder en las recepciones a doña Juana y don Felipe». En *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, dirigido por Miguel Á. Zalama, 305-324. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010..

- *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.
- «La armería de Carlos V en Valladolid. Historia de una colección imperial». En *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, dirigido por Fernando Checa, 81-101. Madrid: Fernando Villaverde, 2013.
- «Por que vean y sepan cuánto es el poder y grandeza de nuestro Príncipe y Señor». Imagen y poder en el viaje de Felipe II a Inglaterra y su matrimonio con María Tudor». *Reales Sitios*, n.1987 (2013): 6-25.

- «Magnificencia y poder en los festejos caballerescos de la primera mitad del siglo XVI». En *Visiones de un Imperio en fiesta*, editado por Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016.
- «La iconografía de las banderas de Carlos V: ejemplos y noticias documentales». *Archivo Español de Arte*, n. 357 (2019): 31-48.
- «Lujo de acero. Armas y poder en el ámbito habsbúrgico del siglo XVI». *Ars Renovatio*, n. 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*, editado por Matteo Mancini y Álvaro Pacual. Madrid: Sílex Universidad, 2019.

PELLEGRINI, Marco. *Le guerre d'Italie, 1494-1530*. Bolonia: Il Mulino, 2009.

PEMBROKE, XVI Conde de. *A Catalogue of the Paintings & Drawings in the Collection at Wilton House, Salisbury*. Londres: 1968.

PÉREZ, Joseph. *Carlos V*. Madrid: Temas de Hoy, 1999.

PETRISCH, Ernst D. «La problemática de la resistencia continental frente al Imperio Otomano». En *Carlos V/Karls V*, coordinado por Alfred Kohler, 499-514. Madrid-Viena: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V- Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2001.

PFAFFENBICHLER, Matthias. *Armeros*. Madrid: Akal, 2008.

PIERI, Piero. *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*. Turín: Einaudi, 1970.

PIETRO, Patricio. «Los cuadros bélicos de Snayers en el Museo del Prado». *Ejército*, n. 39 (1943): 22-30.

PINCZOLITS, Fran, ed. *Ferdinand I. Herrscher zwischen blutgericht und türkenkriegen*. Wiener Neustadt: Stadtmuseum Wiener Neustadt, 2003.

PINCHART, Alexandre. «Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, Reine douairière de Hongrie». *Revue Universelle des Arts*, n. III (1856): 127-146.

PIQUARD, Maurice. «Le cardinal de Granvelle, amateur de tapisseries». *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, n.19 (1950): 111-126.

PIZARRO, Francisco Javier. *Los triunfos de Carlos V. Giulio Clovio*. Badajoz: Infugrafic, 2009.

- «La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII». *Espacio, Tiempo y Forma*, n. 4 (1991): 121-134.

- «Teoría y práctica de la imagen de las impreso en los siglos XVI y XVII». En *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, coordinado por Rafael Zafra y José Javier Azanza, 189-208. Madrid: Akal, 2000.
- PLAISANCE, Michel. «L'entrée de Charles Quint à Florence en 1536: les témoignages croisés d'Anton Francesco Grazzini et de Giorgio Vasari». En *L'actualité e sa mise en écriture aux XVe-XVIe et XVIIe siècles*, editado por Danielle Boillet y Pierre Civil, 109-120. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.
- PLON, Eugène. *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles V et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*. París: Nourrit et Cie., 1887.
- POLLACK, Martha. *Cities at War in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- POLLEROSS, Friedrich. «Rector Marium or Pater Patriae? The Portraits of Andrea Doria as Neptune». En *Wege zum Mythos*, editado por Luba Freedman. Berlín: 2001.
- POPHAM, Arthur Ewart. «The autorship of the drawings of Binche». *J.C.W.I.*, t. III (1939-40): 55-57.
- PORTÚS, Javier. *El linaje del Emperador*. Cáceres: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Com. *El retrato español. De El Greco a Picasso*. Madrid: Museo del Prado, 2005.
 - «Miserias de la guerra: de Bruegel a Velázquez». En *La imagen de la guerra en el arte de los Antiguos Países Bajos*, editado por Bernardo García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2006.
- PORRAS, María Concepción. «Crónicas tejidas. Los tapices de Túnez. De la conquista al mito». En *Magnificencia y arte, Devenir de los tapices en la historia*, editado por Miguel Á. Zalama, 185-201. Gijón: Trea, 2018.
- PRESCOTT, William H. *The history of Charles V*, 2 vols. Londres: 1897.
- PRICE, David. «El Humanismo de Alberto Durero». En *Durero y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento*, editado por Fernando Checa, 83-95. Madrid: Museo Thyssen-Bornesmezquita, 2007.
- PRICE-ZIMMERMAN, T. C. *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- PRIEGO, José. «La pintura de tema bélico del s. XVII en España». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2002.

PUDDU, Raffaele. *El soldado gentilhombre. Autorretratos de una sociedad guerrera: la España del siglo XVI*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.

PUGLIATTI, Vincenzo. «Il passaggio di Carlo V». En *Carlo V a Messina*. Mesina, Provincia Regional de Mesina, 1990.

PYHRR, Stuart W. y José Antonio GODOY. *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negrolì and his Contemporaries*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

Q

QUATREFAGES, René. *Los Tercios*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1983.

- *La revolución militar moderna. El crisol español*. Madrid: Ministerio de Defensa, 1996.

R

RABB, Theodore K. *The Artist and the Warrior. Military History through the Eyes of the Masters*. New Haven: Yale University Press, 2011.

RAMÍREZ, Victoria. «Función de las tapicerías en la Corte: siglo XVII». *Res Mobilis*, n.1 (2012): 23-40.

- «Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2012.

RAMÓN, Joan. *Art de Catalunya. Escultura Moderna*. Barcelona: L'Isard, 1998.

RAMOS, Luís José. «El primer gran secuestro de metales, procedentes del Perú, a cambio de juros, para costear la empresa de Túnez». *Anuario de Estudios Americanos*, n.32 (1975): 217-278.

RANKE, Ludwig. *Die Osmamen und die spanische Monarchie in 16. Und 17. Jahrhundert*. Leipzig: 1877.

RASSOW, Peter. *Karl V. Der letzte Kaiser des Mittelalters*. Göttingen: 1957.

RAUCH, Margot, ed. *Dracula. Woiwode und Vampir*. Innsbruck: Kunsthistorisches Museum-Castillo de Ambras, 2008.

REDÍN, Gonzalo. «Los tapices de *Las jornadas de Alemania* del Gran Duque de Alba: del Bombardeo de Ingolstadt a la Batalla de Mühlberg». En *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*, editado por Gonzalo Redín, 59-83. Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2018.

- «Notas para un catálogo: la colección de tapices de la Casa de Alba en la actualidad». En *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*, editado por Gonzalo Redín. Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2018.
- REDONDO, María José y Miguel Á. ZALAMA. *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- RESTON, James. *Defenders of the Faith. Charles V, Suleyman the Magnificent, and the Battle for Europe, 1520-1536*. Nueva York: Penguin Press, 2009.
- RIBOT, Luis, dir. *Felipe II. Un monarca y su tiempo. Las tierras y los hombres del rey*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- RICARD, Robert. «Le problème de l'occupation restreinte dans 'Afrique du Nord (XV-XVIII siècles)». *Annales d'Histoire Economique et Social*, n.8 (1938): 426-437.
- RICHARDS, John H. y Gerry EMBLETON. *Landsknecht Soldier. 1486-1560*. Cortez: Osprey, 2002.
- RIMER, Graeme, Thom RICHARDSON y J. P. D. COOPER, eds. *Henry VIII. Arms and the Man 1509-2009*. Leeds: Royal Armouries, 2009.
- ROBERTSON, Clare. *Il gran cardinale Alessandro Franese, Patron of the Arts*. Yale: Yale University Press, 1992.
- RODRÍGUEZ, Alfonso. «Ceremonial y liturgia: las fiestas religiosas del Emperador». En *La fiesta en la Europa de Carlos V*, editado por Alfredo Morales, 73-91. Sevilla: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- RODRÍGUEZ, Ángel y Germán DUEÑAS. *Las hazañas de un rey. Tapices flamencos del siglo XV en la Colegiata de Pastrana*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2009.
- RODRÍGUEZ, Antonio. *El Emperador Carlos V y su corte según las cartas de don Manuel de Salinas embajador del infante don Fernando*. Madrid: Fortanet, 1903.
- RODRÍGUEZ, Elena. «Un historiador renacentista: J.G. de Sepúlveda». *Estudios de Filología Latina*, n.2 (1982): 169-176.
- RODRÍGUEZ, Inmaculada. «Los Retratos de los Monarcas Españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX». *Anales del Museo de América*, n. 9 (2001): 287-301.-
- «A Deo Coronato: la coronación imperial en el arte». En *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, coordinado por Silke Knippschild, Víctor Mínguez y Heinz-Dieter Heimann, 205-246. Castellón: Universitat Jaume I, 2004.

- «La ciudad en los frescos del palacio de El Viso del Marqués». En *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*, editado por Víctor Mínguez, e Inmaculada Rodríguez y Vicente Zuriaga, 89-119. Castellón: Universitat Jaume I, 2009.
- «Ritual y representación de la muerte del rey en la Monarquía Hispánica». *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, n. 5 (2012): 155-191.
- Y Víctor Mínguez, eds. *Visiones de un imperio en fiesta*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016.
- Y Víctor Mínguez. *El retrato del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2019.
- Ed. *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (s. XVI-XIX)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2019.

RODRÍGUEZ, María Isabel. «Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid». *Gladius*, n. 22 (2002): 235-270.

RODRÍGUEZ, María José. *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su tiempo*. Barcelona: Cátedra, 1992).

- «¿Carolus Africanus?: el Emperador y el Turco». En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-58)*, editado por José Martínez, vol.1, 487-532. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

ROGG, Matthias. *Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2002.

ROMANO, Giacinto. *Luigi Gonzaga de Borgoforte: Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia*. Milán: Hoepli, 1892.

ROMHANYI, Orsolya, Beatrix F. SPEKNER y Eniko RETHELYI, eds. *Mary of Hungary. The Queen and Her Court 1521-1531*. Budapest: Museo de Historia de Budapest, 2005.

ROSENTHAL, Earl E. «Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.34 (1971): 204-228

- «Plus Ultra. The Idea Imperial of Charles V in its columnar device on the Alhambra». En *Hortus Imaginum: Essays in Western Art*, editado por Robert Enggass, 85-93. Kansas: University of Kansas, 1974.
- *The Palace of Charles Quint in Granada*. Princeton: University of Princeton, 1985.

ROSSIER, Bart. «The Victories of Charles V: a series of prints by Maarten van Heemskerck, 1555-1556». *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, vol. XX, n. 1 (1990-1991): 24-38.

ROXBURGH, David J., ed. *Turks. A Journey of Thousand Years*. Londres: Royal Academy of Arts, 2005.

RUBIO, Ángel L. «La Propaganda Carolina. Arte, Literatura y Espectáculos al servicio del Emperador Carlos V». *Historia y Comunicación Social*, n.11 (2006): 115-126.

RUMEU, Antonio. «Los reinos hispánicos y la hegemonía en África». *Archivos del Instituto de Estudios Africanos*, n.11 (1958): 21-31.

RUNCIMAN, Steven. *La caída de Constantinopla*. Madrid: El Reino de Redonda, 2006.

S

SAEN, María del Carmen. *La imagen literaria de Carlos V en sus crónicas castellanas*. Nueva York: The Edwin Mellen Press, 2009.

SÁEZ, Rubén. *El sitio de Viena, 1529*. Zaragoza: HRM, 2013.

SALVADOR, Andrés. «La presencia italiana y eco humanista en el Arte de Extremadura». *Revista de estudios extremeños*, vol. 52, n. 2 (1996).

SAMPER, Marcos. *A galeras a remar. La vida cotidiana en las galeras españolas de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Guadarramistas, 2016.

SANBLICHER, Veronika y Karin ZELENÍ, coms. *A l'antiga*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2011.

SANBICHLER, Veronika y Thomas KUSTER, coms. *Dresden & Ambras. Kunstkammerschätze der Renaissance*. Innsbruck: Schloss Ambras-Kunsthistorisches Museum, 2012.

SÁNCHEZ, Francisco Javier y Elías TORMO. *Los tapices de la Casa del Rey nuestro señor*. Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1919.

SÁNCHEZ, Francisco Javier. «Victorias de Carlos V. Serie de cuadros de la embajada de España». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXIV (1944): 95-101.

- *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra- Institución Príncipe de Viana, 1944.
- *El palacio de Liria. Pasado y presente*. Madrid: Casa de Alba, 1956.

SÁNCHEZ, Jesús Ángel. «Las pinturas de Juan de Borgoña en la sala capitular de la catedral de Toledo. Aproximación crítica a su historiografía». *Anales toledanos*, n. 40 (2004): 149-164.

SÁNCHEZ-MONTES, Francisco y Juan Luís CASTELLANO. *Carlos V, europeísmo y universalidad*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

SAPIA, Jesús M. «De Romagnano a la batalla de Pavía». *Revista de Historia Militar*, n.71 (1991): 191-223.

SASSU, Giovanni. *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna*. Bologna: Compositori, 2007.

SCHEICHER, Elisabeth. *Historia heráldica y origen de la nobleza de los Austrias*. Madrid: Patrimonio Nacional-Ediciones Grial, 1996.

SCHER, Stephen. *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*. Nueva York: Harry N. Abrahams, 1994.

SCHLEGEL, Konrad. *Die Kunstkammer Wien*. Viena: C.h. Beck, 2013.

SCHMITZ-VON LEDEBUR, Katja, ed. *Kaiser Karl V. erober Tunis. Dokumentation eines Kriegszuges in Kartons und Tapisserien*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2015.

SCHOCH, Rainer. «La imagen y las imágenes. Alberto Durero y la controversia de las imágenes en la época de la Reforma». En *Durero y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento*, editado por Fernando Checa, 117-125. Madrid: Museo Thyssen-Bornesmezquita, 2007.

SCHÜZ, Alfred. *Der Donaufeldzug Karls V. in Jahre 1546*. Tübingen: 1930.

SCHWEIKHART, Günter. «Tizian in Augsburg». En *Kunst und ihre Austraggeber im 16. Jahrhundert, Venedig und Augsburg in Vergleich*, editado por Klaus Bergdolt y Jochen Brüning, 21-42. Berlín: Akademie, 1997.

SEIPEL, Wilfried, ed. *Der Kriegszug Kaiser Karls V. Gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2000.

- Ed. *Kaiser Karl V (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2000.
- Ed. *Kaiser Ferdinand I. 1503-1564*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2003.
- Ed. *Wir Sind Helden. Habsburgische Feste in der Renaissance*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 2005.

SELLES, Xavier. «Die erste Türkenbelagerung Wiens in der spanischen Literatur». En *Spanien, Österreich und Iberoamerika*, dirigido por Wolfram Krömer, 69-181. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1993.

- «El primer asedio turco a Viena en la literatura española». En *Fernando I, un infante español Emperador*, editado por Ángeles Moreno y Karl Friedrich Rudolf. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.

SESTIERI, Giancarlo. *Pugnae: La guerra nell'arte. Dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII*. Roma: Andrea & Valneo, 2008.

SGARBI, Vittorio, dir. *Il Rinascimento a Roma*. Roma: Skira, 2011.

SILVA, Pilar. «Pintura y sociedad en la España de Carlos V». En *Carolus*, editado por Fernando Checa. Toledo: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

SILVER, Larry. «Shining Armor: Emperor Maximilian, Chevalry, and War». En *Artful Armies, Beautiful Battles. Art and Warfare in the Early Modern Europe*, editado por Pia F. Cuneo, 61-85. Boston: Brill, 2002.

- *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

SINISTRI, Cesare. *La battaglia di Pavia nelle stampe*. Pavía: La Goliardica Pavese, 1996.

SIRUELA, Jacobo, ed. *El palacio de Liria*. Girona: Atalanta, 2012.

SOLA, Emilio. *Un Mediterráneo de piratas: corsarios, renegados y cautivos*. Madrid: Tecnos, 1988.

SOLER, Álvaro, «La armería de Felipe II». *Reales Sitios*, n.135 (1998): 24-37.

- «Carlos V en las colecciones de la Real Armería». *Reales Sitios*, n.145 (2000): 49-60.
- «La Real Armería de Madrid». *Arbor*, vol. CLXIX, n. 665 (2001): 143-161.
- «La batalla y la armadura de Mühlberg en el retrato ecuestre de Carlos V». En *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg*. Madrid: Museo del Prado, 2001.
- Ed. *The Royal Armory in Spanish Courts Portraits*. Nueva York: Patrimonio Nacional, 2009.
- *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*. Madrid: Museo del Prado- Patrimonio Nacional, 2010.

SPINOSA, Nicola, Emmanuel COQUERY, Marina SANTUCCI y Violaine LION, eds. *La Bataille de Pavie*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1999.

SPINOSA, Nicola y Gianni. GUADALUPI. «To the Glory of Charles V: The Tapestries of the Battle of Pavia». *FMR*, n. CVI (2000): 67-110.

STEWART, Alison y Nicole ROBERTS. «Fireworks for the Emperor. A new hand-colored impression of Sebald Beham's "Military Display in Honor of the Visit of Emperor Charles V to Munich"». *Faculty Publications and Creative Activity, School of Art, Art History and Design*, n. 26 (2016).

STIRLING-MAXWELL, William. *The Chief Victories of the Emperor Charles the Fifth*. Londres: 1853

- *The Processions of Clement VII and Charles V, after the Coronation of Bologna 1530*. Edimburgo: 1875.

STÖCKLEIN, Hans. «Die Schlacht bei Pavia zum Gemälde des Ruprecht Heller». En *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, editado por Ernst Buchner y Karl Feuchtmayr, 230-247. Augsburg: Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst, 1924.

STOLLBERG-RILINGER, Barbara. *El Sacro Imperio Romano-Germánico. Una historia concisa*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2020.

STÖLLER, Ferdinand. «Soliman von Wien». *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, ns. 9-10 (1929-1930).

STRONG, Roy. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Madrid: Alianza Forma, 1988.

STURMINGER, Walter. *Bibliographie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683*. Graz: Böhlau, 1955.

SUÁREZ, Luís. *Carlos V. El emperador que reinó en España y América*. Barcelona: Planeta, 2015.

SYNDRAM, Dyrk, Yvonne WIRTH y Iris WAGNER, eds. *Luther und die Fürsten*. Dresde: Staatlichen Kunstsammlungen, 2017.

T

TAFURI, Manfredo. *L'architettura dell'Umanesimo*. Bari: Laterza, 1969.

TAHON, Eva. *Lanceloot Blondeel à Brugues*. Brujas: Stichting Kunstboek, 1998.

TAITH, Hugh. *Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. II: The Silver Plate*. Londres: British Museum, 1988.

TARÍN-IGLESIAS, Josep. *Día de les forces armades. Exposició: l'expedició de Carles I a Tunis desde Barcelona*. Barcelona: Capitanía General de Cataluña-Ayuntamiento de Barcelona- Ministerio de Cultura, 1981.

TAYLOR, Frederick Lewis. *The Art of War in Italy 1494-1529*. Cliffsea Grove: Greenhill Books, 1993.

TEMÉSVÁRY, Ferenck. *Arms and Armours*. Budapest: Museo Nacional de Hungría, 1983.

TEPLY, Karl. *Türkische Sagen und Legenden um die Kaiserstadt Wien*. Graz: Böhlau, 1980.

TOMENENDAL, Kerstin. *Das türkische Gesicht Wiens*. Viena: Böhlau, 2000.

TORRES, Gregorio. *Un monarca, unos textos, una historia. La imagen literaria de Carlos V*. Badajoz: Biblioteca de Extremadura, 2011.

- TORRISI, N. «Nella Sicilia de Carlo V». *Sicolorum Gymnasium*, n.2 (1958): 270-288.
- TOSCANO, Tobia. «Le Muse e i Colossi: apogeo e tramonto dell'umanesimo politico napoletano del "trionfo" de Carlo V», en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coordinado por José Martínez, vol. 3, 301-309. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- TRACY, James D. *Charles V, Impresario of War: campaign, strategy, international finance and domestic politic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- TRAVIS, Jourden. «Gog at Vienna: Three Woodcut Images of the Turks as Apocalyptic Destroyers in Early Editions of the Luther Bible». *Journal of the Bible and its Reception*, n. 3-6 (2016): 255-277.
- TURNBULL, Stephen. *El Imperio de la Media Luna*. Madrid: Osprey, 2011.
- TYLER, Royall. *El emperador Carlos V*. Londres: 1956. Edición española Barcelona: Juventud, 1976.

U

- URREA, Jesús, com. *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio del corte de España*. Madrid: Museo del Prado, 1994.
- URRIAGLI, Diana. «Tramas políticas y magnificencia. Carlos V en Mantua y los tapices de la *Historia de Escipión*». En *Museo imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, dirigido por Fernando Checa. Madrid: Fernando Villaverde, 2013.
- USHER, Philip J. *Epic Arts in Renaissance France*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- UYAR, Mesut y Edward J. ERICKSON. *A Military History of the Ottomans: from Osman to Ataturk*. Santa Bárbara: Praeger, 2009.

V

- VALCANOVER, Francesco. *Tutta la pittura de Tiziano*. Milán: 1960.
- VALENCIA DE DON JUAN, Conde de. *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*. Madrid: Fototipias de Hauser y Menet, 1898. Edición Valladolid: Maxtor, 2008.
- *Armas y Tapices de la Corona de España*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1902.

VALERIO, Anna Patrizia. «La medaglia a Milano: 1535-1565». En *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, editado por Mercedes Garberi. Milán: Electa, 1977.

VANDEBROECK, Paul. «Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruseleses según modelos del Bosco». En *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, editado por Fernando Checa y Bernardo J. García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.

VAN DEN BOOGERT, Bob y Jacqueline KERKHOFF, dirs. *Maria van Hongarije. Konigin tussen keizers en kunstenaars, 1505-1558*. Hertogenbosch: Noordbrabants Museum, 2003.

VAN HERWAARDEN, Jan. «The Emperor Charles V as Santiago Matamoros». *Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture*, t. III, n. 3 (2012).

VARELA, Lucía. «El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español». En *El linaje del Emperador*, editado por Javier Portús. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

VÁZQUEZ, Elena. «Los Guevara. El mecenazgo español en Flandes». En *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, editado por Fernando Checa y Bernardo J. García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.

VEINSTEIN, Gilles. *État et société dans l'Empire Ottoman, XVI-XVIII siècles. La terre, la guerre et les communautes*. Hampshire: Aldershot, 1994.

VIDAL, José Juan. «La defensa del reino de Mallorca en la época de Carlos V», en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coordinado por José Martínez, vol. 1, 541-590. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

VILAR, Juan Bautista. *Mapas, planos y fortificaciones hispánicas de Túnez (s. XVI-XIX)*. Madrid: Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1991.

VINCENT, Bernard. «Charles Quint, François I et Soliman». En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coordinado por José Martínez, vol. 1, 533-539. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

VISCEGLIA, Maria Antonietta. «Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi». En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coordinado por José Martínez, vol. 2, 133-172. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

- *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*. Roma: Viella, 2002.
- VITALI, Stefano. «A proposito della battaglia di Mühlberg e della guerra Smalcaldica: alcune fonte italiani coeve». *Archivio Storico Italiano*, n. 165 (2007): 57-76.
- VOCELKA, Karl, Rudolf LEEB y Andrea CHEICHL, dirs. *Renaissance und Reformation*. Linz: Amt der Oberösterreichischen Landesregierung, 2010.
- VOIGT, Georg. *Die Geschichtschreibung über den Zug Karl's V. gegen Tunis (1535)*. Leipzig: Hirzel, 1872.
- VON PLESSEN, M^a Louise. *Idee Europa. Entwürfe zum "Ewigen Frieden"*. Berlín: Deutschen Historischen Museums, 2003.
- VON SONNENBURG, Hubert. «The seated portrait of Charles V». En *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, coordinado por Fernando Checa, 99-107. Madrid: Museo del Prado, 1999.
- W**
- WALD, Robert. «Titian's Portrait of Johann Friedrich von Saschen in the Kunsthistorisches Museum. A technical study». En *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, coordinado por Fernando Checa, 87-97. Madrid: Museo del Prado, 1999.
- WARNKE, Martin. «Retratos de Lutero, realizados durante su vida». En *Carolus*, editado por Fernando Checa. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- WAUTERS, Alphonse. *Les tapisseries bruxelloises*. Bruselas: Imprimerie de Ve Julien Baertsoen, 1878.
- *Bernard van Orley*. París: Librairie de l'Art, 1893. Edición Nueva York: Adegi Graphics, 2011.
- WERNER, E. A. «Der Tunisfeldug Karls V. Und die Tapisserien Willem de Pannemakers nach Kartons von Jan Cornelisz Vermeyen». En *Kaiser Karl V (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*, editado por Jacob Wenzel, 196-205. Viena: Skira, 2000.
- WETHEY, Harold E. *The paintings of Titien*. 3 vols. Londres: Phaidon, 1969-1975.
- «Tiziano e i ritratti di Carlo V». En *Tiziano e Venezia*, editado por Jaynie Anderson. Vicenza: Neri Pozza, 1980.
- WHALEY, Joachim. *Germany and the Holy Roman Empire*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- WHEATCROFT, Andrew. *Los Habsburgo*. Barcelona: Planeta, 1996.

- *The enemy at the gate: Habsburgs, Ottomans and the Battle for Europe*. Nueva York: Basic Books, 2008.

WIECZOREK Alfred y Stefan WEINFURTER, eds. *Die Päpste. Und die einheit der lateinischen welt*. Mannheim: Reiss-Engelhorn-Museen, 2017.

WIELAND, Held. *1547. Die Schlacht bei Mühlberg/ Elbe. Entscheidung auf dem Wege zum albertinischen Kurfürstentum Sachsen*. Leipzig: Sax-Verlag Beucha, 1997.

WILSON, Timothy. *The Battle of Pavia*. Oxford: Ashmolean Museum, 2003.

WITKOWER, Rudolf y Margot WITKOWER. *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. Londres: Weidenfeld Publishers, 1985.

WOLFF, Peter, ed. *RitterbauernLutheraner*. Augsburg: BayerischesStaatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst, 2017.

Y

YEGUAS, Joan. *El mausoleu de Bellpuig. Història i Art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*. Bellpuig: Saladriges, 1998.

Z

ZALAMA, Miguel Ángel. «Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI». En *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, coordinado por Fernando Checa, 17-37. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.

- «The ceremonial decoration of the Alcázar in Madrid: The use of tapestries and paintings in Habsburg festivities». En *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, editado por Fernando Checa y Laura Fernández. Londres: Ashgate, 2015.
- Y María José Martínez. «Flemish Tapestries of the House of Alba», En *Treasures from the House of Alba. 500 Years of Art and Collecting*, dirigido por Fernando Checa, 259-280. Dallas: Meadows Museum, 2016.
- Y María José Martínez y Jesús Félix Pascual. *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas...Sus viajes a través de la Historia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.
- Dir. *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*. Gijón: Trea, 2018.

- «Las artes visuales en la modernidad: reflexiones sobre su consideración». En *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, editado por Matteo Mancini y Álvaro Pascual, 15-43. Madrid: Sílex, 2019.
- «Vestirse para la guerra. Realidad y ficción en las imágenes de la conquista de Túnez». *Potestas*, n.16 (2020): 59-80.

ZANKER, Paul. *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.