

CUANDO LA HISTORIA SE HACE MITO

Manuel Núñez Rodríguez
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El amanecer de un nuevo milenio caracterizado por la tecnología y el avance de la inteligencia artificial, no recorta la fascinación por quienes forman parte del panteón de la memoria, por quienes representaron un capítulo trascendente en el devenir de la humanidad, y su elevado componente mítico ofrece no pocas dificultades para distinguir los aspectos incorporados al mito y los hechos reales que componen su historia. Uno de ellos, Carlos Quinto, representa al colofón de los caballeros medievales. Al margen de su proyecto político, no deja de ser el exponente de un yo experimental a la búsqueda de su propia identidad. En una etapa histórica crucial, su reto continuo y búsqueda de identidad propia, guiado por sus afanes de renombre militar, alcanzan el cenit (breve) de su fama cuando el episodio de Mühlberg. Su biografía tiene todos los componentes de las llamadas "novelas de tesis", donde se defienden posturas que responden a ideales caballerescos y la acción como consecuencia del coraje, siempre consustancial con el débil.

Palabras clave: Carlos V, mito, retrato, héroe, biografía.

ABSTRACT

The beginning of a new millennium, characterized by the technology and the advance of the artificial intelligence, this doesn't clip the fascination for those who are part of the memory, for those who represented an important chapter in the history of humanity and its high mythical component offers many difficulties to distinguish in its history the mythical aspects and the real facts. One of them, Carlos V, represents to the colophon of the medieval knights. To the margin of their political project, he is the exponent of the man who looks for his own identity. In a crucial historical stage, his continuous challenge and search of own identity, guided by their desires of military fame, they reach the zenith (brief) of their fame when the episode of Mühlberg. Their biography has all the components of the calls «thesis novels», where they never defend postures that respond to noble ideals and the action like consequence of the courage, always consubstantial with the weak one.

Keywords: Carlos V, myth, portrait, hero, biography.

El amanecer de un nuevo milenio caracterizado por la tecnología y el avance de la inteligencia artificial, no recorta la fascinación por quienes forman parte del panteón de la memoria, por quienes representaron un capítulo trascendente en el devenir de la humanidad y su elevado componente mítico ofrece no pocas dificultades para distinguir los aspectos incorporados al mito y los hechos reales que componen su historia. El culto a los grandes hombres constituye una propuesta de la Antigüedad redescubierta parcialmente por el Re-

nacimiento¹; sin embargo, en esta panteología también es decisiva la presencia de quienes en el medievo constituyeron una referencia clave y resaltaron lo que a su juicio había de interés en la vida de la condición humana y clasificaron las obligaciones que les imponía la vida, de manera que su biografía es una incursión que, aún habiendo influido de manera negativa, los centenarios que en la actualidad reconsideran su paso por la historia, constituyen actos de juicio proclives a examinar los aspectos nefastos del mito, tantas veces derivados de su clasifi-

cación conforme a los aspectos morales del momento, que no de las líneas directrices del historiador. Así por ejemplo, Ricardo I Plantagenet (†1199). Corresponde a Martin Aurell y al Colloque aux Archives du Calvados no sólo resaltar cuanto había de provecho y atención en la vida de este hombre; también se imponía analizar las acciones del personaje y confrontarlas con el modelo moral que le distinguía²; aspecto que no siempre resulta fácil si se juzga con criterios modernos. Es decir, desde un modo de comportamiento, Ricardo I “encarnaba el ideal caballeresco de su tiempo” (M. Aurell) y su comportamiento era una búsqueda constante, de manera que su vida es *ausencia errática*, mas no juego infructuoso. Consecuencia que se sitúa en una *imitatio* artúrica. Este “efecto espejo”, este valor comparativo mítico con Arturo, se complementa con la posesión de Excalibur, la espada de su antepasado Arturo que le ayudará ante las pruebas de obstáculo (cruzada contra Saladino) otorgándole fama y que acompañará su memoria en el yacente de la Abadía de Fontevraud.

Si el año anterior se analizaba en qué medida el mito ocultaba la suprema encarnación de los ideales caballerescos, en el 2000 no deja de sorprender se reexamina al colofón de los caballeros medievales: Carlos Quinto, nacido en Gante en febrero de 1500. Al margen de su proyecto político, tanto el que murió hace ochocientos años (Ricardo I) como el que nació hace quinientos (Carlos Quinto), no dejan de ser el exponente de un yo experimental a la búsqueda de su propia identidad. Perfilan la imagen del guerrero infatigable, pero también del caballero errante. Una interpretación nada trivial ni caprichosa en la alegada imagen del Emperador Carlos, testigo de una etapa histórica crucial y abierta hacia nuevas perspectivas, lo que le asocia a una utopía política, puesto que con él se quiebra una herencia indefinible dogmática y territorialmente. Aún así, su reto continuo y búsqueda de identidad propia, guiado por sus afanes de renombre militar, alcanzan el cenit (breve) de su *fama* cuando el episodio de Mühlberg sea utilizado como criterio solvente para reordenar sus Memorias. Para entonces el “rey ausente” creía haber alcanzado su ideal: la unidad espiritual de Occidente, pero este “heredero de los viejos valo-

res” (J. Elliot), tras buscar, tras luchar también contra el *oriens horribilis* (la cruzada o empresa contra el turco), *abandona y regresa* (para morir), acompañando su retiro con el poema alegórico centrado en el valor que otorga el heroísmo personal (le *Chevalier délibéré*). El caballero cristiano estaba investido de una autoidad moral, pero regresaba con el fracaso de sus objetivos. De manera que su biografía tiene todos los componentes de las llamadas “novelas de tesis”, donde se defienden posturas que responden a ideales caballerescos y la acción como consecuencia del coraje, nunca de la cólera, siempre consustancial con el débil. Planteamiento semántico que tiene su expresión en la tela de Tiziano que le muestra como *miles gloriosus* en la guerra contra la Liga de Schmalkalden (1548, Museo del Prado), como también en sus Memorias. Si Ricardo se acompañaba de juglares encargados de “cantar y alabar sus proezas y méritos” (tal recordaba su cronista Roger de Hoveden), el César Carlos tampoco es inmune al encuentro con la Historia. Ello aclara que no dude ante la figura del cronista, correspondiendo a Luis de Ávila y Zúñiga la lisonja y Comentario a aquella guerra de los años 1546-1547. Campaña en la que, no por casualidad, aflora la *comparatio* con Carlomagno y Alejandro. Cotejo que compulsa el tercer estadio en el orden de aquella búsqueda por alcanzar el logro de un modelo que parece previo al rito de la panteonización en la leyenda o mito, puesto que a la *imitatio* (s. XIII) sigue la *simulatio* incidente en el valor de la diferencia (s. XIV, en este sentido las referencias-espejo son los llamados Nueve Paladines) y, por último, el parangón diferencial de la *comparatio*, entre los que figura la clave efectiva de San Jorge; circunstancia no ajena al Tiziano en la tela del Museo del Prado para renombre y *fama*, entendida como “opinión pública”³, del que había alcanzado la cumbre.

Ahora bien, el valor expreso en la *comparatio* concibe la posibilidad de circunstancias comunes, en razón de alguna coincidencia efectiva que sea banderola de emulación. Así Erasmo, cuando en su *Institutio Principis christiani* se muestra partidario de la formación y educación política del futuro César Carlos, no desestima una comprensión elaborada de las figuras de la Historia siempre que permita “imitar lo me-

jor de lo mejor"⁴. Indicación muy valiosa para sus mentores y asesores y para evaluar el pleno significado de la compleja maquinaria de su *cursus honorum*, en el que se combina la ideología caballeresca del *miles Christi* con una imagen mítico-histórica desarrollada en torno a Hércules, Alejandro, César, Octavio Augusto, Trajano, entre otros⁵. Junto a esta interacción, la *comparatio* era, asimismo, terreno abonado para descubrir el pasado en relación con el presente; sin olvidar que, a la larga cita de quien alcanzará una investidura o autoridad moral por encima de los restantes soberanos de la cristiandad por su condición de *moderator et arbiter* mundial se añade la puntual referencia de Carlomagno. No hay necesidad de insistir en el alcance de esta comprobación, pero sí indicar que, en teoría, el Papa León X otorga a Enrique VIII de Inglaterra el título de defensor de la fe; por el contrario, como sucesor de Carlomagno, atañe a Carlos Quinto la defensa de la Iglesia⁶.

En líneas generales, el *cursus honorum* de su retratística oscila entre el hombre (el príncipe, el político), la condición soberana que ostenta o realidad institucional (así las telas del Tiziano que le afianzan como principio de autoridad), la exaltación del soldado y del héroe (donde el personaje ya devora al hombre y lo dispone en su propia leyenda, a mayor gloria de sí mismo, en recurrencia con referencias mitológicas) y el panegírico alegórico a las virtudes del buen gobernante. En la elaboración de una nueva imagen, con deliberada tendencia a subrayar su confirmación mesiánica supranacional para ayuda de la cristiandad y para asumir la cruzada contra el turco, es indudable que las pruebas conducen a las experiencias artísticas, pero también a la estrategia retórica y panegírico del cronista. De esta observación resulta que, lo mismo el cronista que el emperador en su epistolario, comparten el principio de asociar los proyectos y esfuerzos a un planteamiento providencialista. Es decir, en tanto que asumía una función asignada como servicio a Dios y en nombre de la cristiandad; como también declara en sus Memorias, Dios proveería de la *victoria*; aspecto que con insistencia declara en sus epistolarios⁷, parte también esencial de la "literatura memorialista". Así, por vía de ejemplo, el concepto no queda al margen en el propio criterio de la Emperatriz Isabel, el 26 de

agosto de 1535: "... como las victorias que Nuestro Señor ha dado a V.M. (Carlos Quinto) en la empresa de Túnez"⁸.

En realidad, cierto es que la tesis fundamental de este juicio constituye un capítulo muy importante en San Agustín cuando coloca en primera línea de referencia las miserias de emprender una guerra injusta. Pero hay algo más, quien había sido elegido por Dios para cumplir una misión (Carlos Quinto) y reconoce que "vine, vi y Dios venció", sin duda invoca la célebre sentencia del César, pero enmarcada en el pensamiento agustiniano y muy acorde con aquel enfrentamiento contra el protestante: Dios actúa en la guerra, que es consecuencia del pecado, a través de quien se enfrenta al pecador⁹. Concepto que, a su vez, forma parte de la deontología bélica en la literatura de caballerías, tan repleta de ejemplos en tal sentido y tan pródiga en el apartado editorial hispánico hasta los primeros decenios del s. XVII, como rescata y analiza J. M. Lucía; investigador con curiosas aportaciones, así cuando señala la "imitación" de "este" género caballeresco en Roma y Venecia¹⁰, tierra del Tiziano.

Carlos Quinto no es ajeno a la ortodoxia agustiniana, como tampoco a la tensión del relato caballeresco; aunque sobre este apartado último se comprueba en no pocas ocasiones un cierto rechazo, un deseo de *borrar* lo que, incomprensiblemente, podría condicionar una caricatura brutal en su vida. Aunque, justo es reconocerlo, F. Checa Cremades evita tal "operación quirúrgica" y sus positivas búsquedas y sugerencias evitan una imagen lateralizada. Sobre todo, cuando la recopilación de libros de caballería consolidada por autores como J. M. Lucía advierte de una realidad, el modelo de los libros de caballerías durante *todo* (*sic*) el s. XVI, mantiene su éxito entre el público"; aún más, "los libros de caballerías castellanos" constituyen "uno de los géneros editoriales más estables de todo el Siglo de Oro"¹¹.

Estos comentarios, por vías distintas, son sugerencias que devuelven actualidad a dos aspectos. En primer lugar, y sin entrar en la polémica actual historiográfica sobre la teoría de Menéndez Pidal, cuando hace referencia a su proyecto político entroncado o *determinado*



Fig. 1. *Carlos V en Mühlberg*, Tiziano, 1548, Museo del Prado.

por los propósitos que animan a los RRCC, se impone recordar que aquella idea de la guerra tampoco fue extraña a sus abuelos españoles. Así, A. I. Carrasco ilustra los panegíricos poéticos de los RRCC con el mesianismo que nutre su imagen, en tanto que elegidos por Dios, con la intervención mediática divina y, en consecuencia, con la victoria otorgada por Dios; de manera que al enfrentarse al "pecado" de la "secta lucíferyna", la guerra santifica¹². El comentario a la sugerencia de tantos panegíricos elaborados en torno a los reyes durante la toma de Granada, sin duda es consustancial con un componente arraigado en aquella realidad histórica. Componente en el que cobra terreno el agustiniano principio del apoyo divino al que, en tanto que más fuerte, se le supone más justo. En suma, una interpretación muy alejada en el siglo de las guerras en Occidente (s. XIV), así Guillaume de Machaut cuando expone que "Si Dios da la victoria, (se) adquiere honor y gloria"¹³. De alguna manera resume, como en aquellos panegíricos a los RRCC, la relación de la guerra con el juicio divino mediante las armas, sin dejar de intercalar una atenta mirada al derecho medieval "fundado en el poder del más fuerte, que ha de ser aquel apoyado por Dios" (M. L. Cuesta).

Mientras la estrategia retórica del cronista Luis de Ávila y Zúñiga elabora el *Comentario... de la guerra de Alemania hecha por Carlos V*, meta que otorgó honor y fama al emperador en el verano de 1547, corresponde a Tiziano la legitimación mediante las telas que entonan la *laus* política de quien, por su supuesta conducta ejemplar y virtuosa –y el apoyo económico de España en un momento de dificultades económicas para Occidente– es merecedor de la *victoria* y alcanzaba la cima de su poder. (Fig. 1) Carlos V en Mühlberg (1548, Museo del Prado) no hacía prever que la hora del crepúsculo (año 1552) estaba próxima, como tampoco la engañosa realidad de la grandeza de los Habsburgo. Era la hora de la *Pax Carolina*, asociándose a este himno imperial los arcos levantados en su honor¹⁴ donde, curiosamente, emergen escenas alusivas a Santa Elena, a la que Pedro Marcuello asociará con Isabel de Castilla como "nueva emperatriz Santa Elena"¹⁵. Pero, la imagen que parecía asumir el pronóstico de Gattinara ("Dios os ha elevado por encima de todos los príncipes y reyes de la cristiandad")¹⁶, ¿es realmente ajena a los valores caballerescos de quién dio pruebas de conocer tal mundo de hazañas y sus lecturas?, ¿no constituía el caballero un arquetipo? La respuesta al doble interrogante, como apoyo genérico a la iconografía de Carlos V cabalgando en Mühlberg es opinable. Sin duda no cabe una identificación exclusiva, pero existen mojoneros que no constituyen un espejismo. Es decir, la línea prioritaria incide en la adaptación del notable formato ecuestre de la escultura (Marco Aurelio). También está patente en la iconografía del Emperador Maximiliano I como "paladín cristiano"¹⁷. La pluma de F. Checa es sintomática cuando en el análisis de esta tela en el Museo del Prado trenza citas del mundo mítico caballeresco, aunque reconoce las que denomina "claras reminiscencias clásicas"¹⁸. Sería ingenuo imponer y dar prioridad a un enfoque, pero sí acceder a la consonancia de una iconografía que no se puede apartar con rotunda decisión. Se conjetura que Carlos V conocía el *Marco Aurelio* de Antonio de Guevara, colaborador destacado en la corte imperial. Pero otro producto característico lo documenta J. M. Lucía con ejemplos de libros de caballería en cuyas portadas está impresa la imagen del caballero jinete sobre caballo a trote (Figs.

2 y 3), grabados de datas que oscilan entre 1508, 1517 y 1587, a tenor de las impresiones que dicho autor ofrece¹⁹, con la diferencia de suplir en la imagen gráfica la lanza que en la propuesta de Tiziano redondea un gesto de parada, por la espada desenvainada y en idéntica posición. Ambas propuestas, las de los libros de caballerías impresos y la del lienzo del Tiziano, constituyen un verdadero trasvase del ingrediente genérico que no evita Paul Jove en 1552: "montaba tan bien a caballo y con tal dignidad que no podía hallarse caballero que, para echar a andar su caballo y hacerle girar en redondo, tuviera una elegancia semejante a la suya ni mayor impetuosidad ni resistencia bajo el peso de la armadura"²⁰. Esta cita evita sospechas sobre el gesto verosímil que el artificio del pintor Tiziano aplica en aquel retrato en el que se ordena y calibra la imagen victoriosa del caballero (en la lucha de Pavía estuvo ausente), en concordancia con el arrojío y que animaron aquella operación épica, tan resaltada en sus Memorias y que el aparato crítico a las mismas no duda en ligar a una hazaña caballeresca²¹.

Una serie de ejemplos argumentan la deferencia compartida entre Carlos Quinto y el que fue su pintor de cámara. Sin duda su visión apoteósica del victorioso en Mühlberg no recrea al hombre hipotecado vitalmente por los accesos de gota y la situación familiar que comenzaba a fomentar el rumor; por el contrario, la propuesta de Tiziano parece animada por la combinación *laus*-Historia, para mayor protagonismo del Sujeto que asumió una función asignada (mesianismo) con la ayuda divina (providencialismo), obteniendo como premio y galardón la victoria, lo que le presentaba como salvador de la cristiandad. Divisa que le otorgaba mayor confianza en sí mismo y, a tal fin, en aquel 1548, elabora su testamento político, calibrando su estado de salud quebrantada ("de los trabajos pasados se me han recresdecido algunas dolencias y postestamente me he hallado en el peligro de la vida"), pero también recordando a Felipe II cuáles son los intereses de Estado²².

Para entonces, con rotunda decisión, se afana en dictar sus Memorias a orillas del Rhin (junio de 1550), guiado por el deseo de ofrecer su particular idea de la verdad histórica, desde



Fig. 2. Grabado

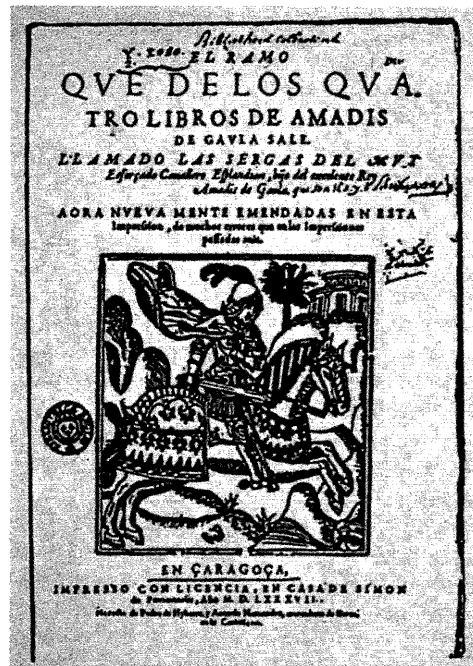
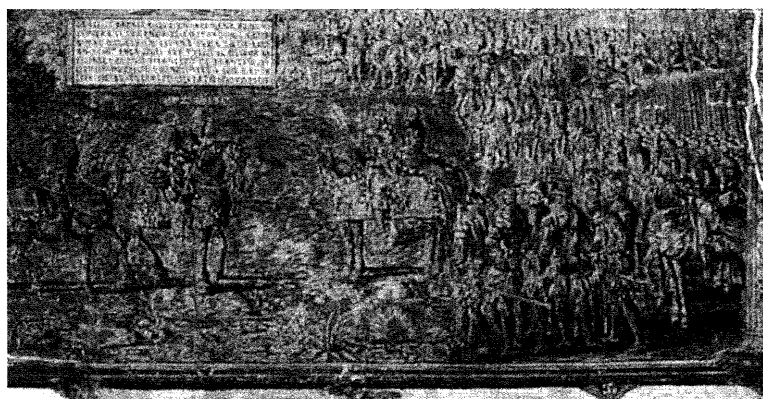


Fig. 3. Grabado

Figs. 4 y 5. *Pinturas murales de Óriz*, Museo de Navarra

1515 –año de proclamación de su mayoría de edad– al 1547, cuando su carrera imperial parecía haber cumplido la utopía política de frenar el avance del protestantismo; de preservar el orden conforme a la encomienda recibida. Más adelante habrá que volver sobre este aspecto en tanto que, en teoría parte de su milicia era protestante y en sus propias Memorias centra el interés en la operación militar frente a la Liga religiosa –también política– de Schmalkalden y la consiguiente captura de Felipe de Hesse y Federico de Sajonia, así como sus tropas luteranas. En este sentido (Figs. 4 y 5) las pinturas murales de Óriz (Museo de Navarra) constituyen un laborioso recorrido, o relato silencioso sobre la operación militar del “príncipe cristiano”. Concepto no omitido en dichas Memorias ni desdeñado en el retrato ecuestre de Tiziano, a diferencia de Leon Leoni quien, a los tres años del triunfo ante la Liga, asume la

mítica imagen del César, lo *rationalis et humanus* triunfante sobre lo *irrationalis et bestialis* (Fig. 6) (Carlos Quinto y el furor, 1549-1564, Museo del Prado). La espesa trama construida en torno a Carlos Quinto desvela al político que en aquel entonces asumió el espejismo de una paz duradera. En cualquier caso, aquel emperador enfermo, defensor de la ortodoxia, a la vez que en sus Memorias no renuncia a la necesidad del perdón divino, apela a Tiziano para que invoque la humildad imperial en aquella famosa pintura que llaman la gloria del Tiziano (Fig. 7). Conforme a la reseña del eclesiástico e historiador José de Sigüenza (†1606). Eran tiempos en que la Reforma revivía el Apocalipsis e identificaba a los reformistas como los predestinados al triunfo final; expectativas escatológicas que, además, se acentuaban con la crisis dentro de la Iglesia²³. En aquella atmósfera cobra forma en cuadro que representa en



Fig. 6. *Carlos Quinto y el furor*, Leo Leoni, 1549-1564, Museo del Prado

la gloria de la Adoración de la Santísima Trinidad (conocida en su momento como *Juicio Final*, 1551- 1554, Museo del Prado) al emperador y a la emperatriz con la mortaja. Su planteamiento devocional es una verdadera declaración de fe atenta a rescatar cuanto declaraba en una cláusula de su último testamento (1554) sobre la pobreza de su enterramiento junto al de la emperatriz: "que estemos de rodillas con las cabezas descubiertas y los pies descalzos, cubiertos los cuerpos con sendas sábanas"²⁴. Cuando le asista el ansia de retirarse en Yuste este cuadro será cita final requerida para reflexionar ante el adiós. Tal como explicaba José de Sigüenza en su preámbulo al óbito: "mandó coger el lienzo del juyzio final", para acompañar su deseo con "la meditación más larga". Cierto es que en su remate vital el emperador observó una vida religiosa intensa; así lo recordaba el embajador Mocenigo. Pero tampoco se puede renunciar a otro concepto muy arraigado: desde la Antigüedad clásica se le recuerda al César que "cuando tu misión se vea

cumplida, remontarás al cielo, para gozar de la segunda vida"²⁵; concepto también aplicable a la demanda piadosa de los emperadores que encomiendan su alma. M. Vovelle añade, además, que tal sentimiento de continuidad en el más allá de la muerte aunque conoce preámbulos medievales en Italia, se reafirma en el s.XVI, especialmente en su segunda mitad²⁶. Finalmente, en deuda con la denominación inicial de la tela (*Juicio Final*), se aleja toda referencia satánica aunque tal no proceda en tanto que se trataba de expresar la gloria-premio al baluarte que no renunció a impedir la división religiosa; así lo validaba su secretario: "Jesucristo formó la Iglesia, el emperador Carlos V la restauró"²⁷. Aún así, el fiel del s. XVI proclama un mayor valimiento, para su salvación, en "los santos y santas de la corte celestial" y "que las obsequias funerarias sean celebradas y fechas devotamente"²⁸. Esta confianza en el ritual es clave para M. Vovelle cuando afirma que se asiste a un cambio en las prácticas en torno al óbito aunque el infierno constituya la base del sermón.



Fig. 7. *Adoración de la Santísima Trinidad*, Tiziano, 1551-1554, Museo del Prado

La verdad oficial y las conjeturas diagnósticas

Al rastrear los testimonios, a veces escarneceadores, del emperador en su realidad vital, se desvelan patologías y estados emocionales que constituyen pegajosa sustancia limitativa pero que el historiador del arte no debe arriesgarse a su utilización. Sería aterrizar en la parte más superficial, en la que no apunta al verdadero valor de la obra. Con frecuencia, su imagen sedente (Carlos Quinto, 1548, Múnich, Alte Pinakothek) (Fig. 8) se ve sometida a un largo y tedioso invierno al presionar en el concepto íntimo-trágico-psicológico cuando lo que Tiziano propone es un fino análisis que rechaza los aspectos vulnerables de Carlos-Hombre y no cede ante los aspectos de decrepitud. Tiziano delibera, decide y finalmente propone. Así matizado, el artista no pone en balanza el diagnóstico tantas veces aplicado a Carlos por sus contemporáneos: la melancolía, aunque él mismo transmitiera que el monarca era "pensativo y melancólico al máximo", la miopía o las peculiaridades de su rostro. Tales datos existen, le son familiares, pero no apuntan en sus conclusiones, toda vez que la imperfección se antoja nefasta para el poderoso que es valedor de Dios ante los hombres. Confróntese, por vía de ejemplo, los retratos del veneciano con los mecanismos de control aplicados por Lucas Cranach (véase fig. 14). El primero se interesa por el aspecto entitativo, por el valor del ser en cuanto agente que completa la calificación moral de Carlos Quinto; el segundo por lo inmediatamente verificable y que casi enuncia una propuesta que es objeto de la ética.

El emperador es el Hombre desprovisto de afectos (*orbis*) que desde fecha temprana se impuso ante un círculo —desde preceptores a consejeros— de influencia decisiva que le reducía. Las condiciones físicas de su cuerpo, desde datas muy tempranas, también dejan percibir un natural vulnerable. Estos aspectos infra-históricos no son los legítimos para una iconografía asociada a la retórica del poder. Aún más, el detallado análisis de R. L. Kagan sobre "los cronistas del emperador" descubre en qué medida aprueba o desaprueba cuando se cuestiona la defensa de su acción y renombre militar²⁹. A pesar de todo dicta sus Memorias "para que se supiese la verdad". Ciertamente es que

no tuvieron la difusión y alcance que pretendía; nadie mejor que Felipe II para establecer el control. En cualquier caso, no desconocía la eficacia y poder de lo escrito para autolegitimarse.

Ante estas certezas, es indudable que la imagen como instrumento al servicio del poder dispondría de la legitimación del asesor iconográfico, pero también es cierto que Tiziano rehúye el cliché y el gesto automático. Sin duda, uno de los aspectos más ponderados en su obra: "estudiar y recrear al modelo como consideraba que debía ser" (A. Elsen). Si con *Francisco I* (París, Museo del Louvre) representa al tipo extroverso de rasgos aflojados, con *Carlos Quinto* (Múnich, Alte Pinakothek) no puede mostrar a quien tiene como objetivo en la vida la felicidad, ni tampoco al melancólico; sí, en cambio, al precavido, al que no abdica, para sugerir con el binomio mirada-negra hopalanda forrada de piel un perfecto *estudio del silencio*. Tiziano domina el arte del retrato y la disposición de las manos para abarcar un abanico de categorías, desde la belleza moral (*honestum*) a la *mediocritas*. A tiempo pasado, sí sorprende la *mentis agitatio* de Paulo III con Alejandro y Octavio Farnesio (Nápoles, G. Capodimonte), pero en este retrato de Carlos Quinto, la medida o *modus* en el sentarse, el cuidado en el observar (asociado a la no distracción y advertencia) y la precisa disposición de las manos, son sinónimos de constancia y reserva para afirmar la *vercundia*, asociada al respeto político³⁰. El "relato" de Tiziano responde a un calculado estudio, desde el conocimiento de la dimensión cinética del color, hasta el empleo del rojo que crea un efecto tridimensional, de manera que mediatiza el efecto siniestro del luto imperial y, a la vez, todo triunfo *gravitas et maestus* (afligido y melancólico).

P. Laín Entralgo sintetiza una clave muy precisa al abordar en pintura la historia de una *presencia (sic)*, "ni el buen médico, ni el buen político, ni, por supuesto, el buen pintor, pueden contentarse con la despersonalización de la persona a la que se diagnostica o a quien se retrata". En consecuencia, a la hora de desenrañar, "el buen pintor deberá proceder para que sea verdadera persona el retratado"³¹. Sin duda Carlos Quinto llegaría a ser un modelo idóneo para Rembrandt, quien sacaba a la luz,

sin tapujos, lo que es el hombre: "un ser solitario" (A. Elsen). Tiziano acude al lado del líder que no posee entusiasmo por la vida, pero no parece ajeno a tres preceptos a la hora de inmortalizar al que es imagen de poder. El primero ya quedó refrendado en líneas precedentes. En cuanto al segundo, Tiziano no era Rembrandt. En consecuencia, no acredita al ser solitario; su estudio del silencio también es recurso aleccionador para afirmar lo que J. Cornette denominaba "la soledad del poder" y F. Braudel "el presidiario del poder". Valoraciones que no tergiversan y que, de la mano de dos profesionales de Historia Moderna, tienen una sustentación conceptual. Finalmente, el pintor veneciano rehúye expresar la decrepitud física (que no la vejez) puesto que en el método empírico conllevaba desprecio o desdén. Es decir, el que es mito desde su origen y está revestido de sacralidad, no puede ser líder en el naufragio. La física del poder tenía su "cuaderno de apuntes sobre el éxito"³². Por ello, introducir la variante de un emperador enfermo y sufriente, como tantas veces se ha dicho, era transgredir la norma histórica consensuada y reducir la eficacia del símbolo institucional, aunque el producto artístico estuviera destinado a un espacio privado. El novelista-humanista E. Sábato apunta en su última obra, a propósito del individuo actual, que la pérdida de diálogo "ahoga el compromiso que nace entre las personas". Es un hecho cierto que el respeto y la admiración entre el emperador y el artista constituye la otra cara de esta realidad y todavía se convierte en una operación evaluable en este año 2001. Tal es el "scanner" de M. Mancini que, con el título "La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la relación privilegiada entre el emperador y Tiziano", dista de plantear unas relaciones invadidas por oscuras servidumbres. Ahora bien, de alguna forma Tiziano no podía ser ajeno a las preferencias o intenciones que el emperador sugiere a sus cronistas en el remate de la guerra de Smalkalda, pues, como comprueba R. L. Kagan, se esmeraba en las sugerencias laudatorias a estampar en el volumen, lo que explica el encargo a Pedro Mexía –cronista oficial en 1548– de aquella inconclusa *Historia del Emperador Carlos V* con el reivindicativo matiz de resaltar los hechos principales con el emperador como epicentro, fiel al principio de que

"los hechos sólo concernían a Carlos"³³. Ésa es la apuesta también imaginable en la tela de Carlos Quinto en Mühlberg y junto a ella la *laus* o alabanza al *miles gloriosus*, en esta ocasión en el seno de una trama que da acogida a los imperativos de las tres "s" –soledad, silencio y secreto– para forjar la ejemplaridad "de una victoria que no hubiera de empañarse jamás, de la gran victoria para un sólo vencedor"³⁴, quien, plétórico de entereza y fibra, "atravesaba el umbral que le introduce de lleno en la leyenda"³⁵. En tal concepto reside el ver-



Fig. 8. *Carlos Quinto sedente*, Tiziano, 1548, Múnich, Alte Pinakothek.

dadero valor de la imagen y su significado, sin dar acogida a las propuestas diagnósticas que la actual Psicohistoria remonta con sus desviacionismos hacia la realidad vital del personaje en aquel 1548, inmovilizado por una afección discrásica.

Al rastrear en esa intrahistoria, el embajador de Venecia, Mocenigo, trazaba en aquel 1548 una

semblanza del emperador en la que no daba cuenta de un espejo de príncipes. Aunque tampoco recurre a la descalificación, su acercamiento prospectivo describe la verdadera indumentaria "durante las guerras de Alemania". "El rey –observa– iba vestido de muletón, cuyo valor no llegaba a un escudo, y tocado con un sombrero de paño que apenas valía un marco"³⁶. De igual modo que en los despliegues cronísticos, se supone que tal fórmula de enaltecimiento pervive en la apoteosis que plasma el pintor veneciano, al calor de los datos que en los libros caballerescos resultan innatos en el protagonismo mítico del caballero cristiano y, en la "máquina memorial" del cuadro, subyacen en los referentes simbólicos destinados a reforzar la retórica iconográfica del emperador vencedor y titular de la gloria³⁷.

Por lo general, cuando se hace referencia a Felipe II, no se oculta su reticencia a participar en la línea de ataque. Carlos Quinto, aunque había triunfado en Pavía sin estar presente, no se asociaba a la ausencia en los focos de resistencia. Desde fecha temprana "tiene –comentaba Gasparo Contarini en 1525– grandes deseos de guerrear y anhela encontrarse sobre un campo de batalla"³⁸. Buscando resaltar la ejemplaridad, en la taxonomía que interesa resaltar al pintor, se descubre al caballero en su bravura individualizada –tan consustancial con el estereotipo del que asume "la justa e loable guerra que por defensión e por ensalzamiento de la fe se faze"³⁹– con lo que necesita para cumplir su oficio, puesto que "el Dios de la Gloria (lo) ha elegido" (R. Llull, 2ª Parte, 2). Si en clave caballerescas la carencia de cuanto necesita es "como cuerpo sin alma", cobra especial valor la *lanza* (Fig. 1), que "significa verdad, pues verdad es cosa recta y no se tuerce y verdad va delante de la falsedad". En cuanto al hierro de la lanza "significa la fuerza que tiene la verdad sobre la falsedad" (R. Llull, 5ª Parte, 3). En cuanto al yelmo, "significa vergüenza, pues caballero sin vergüenza no puede ser obediente (...), así como el *yelmo* hace que el hombre sea vergonzoso (...), así el yelmo defiende al hombre de las cosas altas y mira al suelo, punto medio entre las cosas bajas y las cosas altas. Y así como el yelmo defiende la cabeza, que es más alta y principal miembro que hay en el

hombre (era considerada la parte más noble), así la vergüenza defiende al caballero para que no se incline a viles acciones" (R. Ll. 5ª Parte, 4). Como se observa, en el aspecto práctico de la milicia, se aplican pautas acordes a aspectos legales y morales que no constituyen nómina perdida en aquel entonces. Su "tirón" no es encaje roto, sirva como ejemplo el reto a duelo del emperador al monarca francés "según las reglas de caballería". En opinión de Joël Cornette, el "choque" de ambos, Carlos Quinto y Francisco I, recrea "dos personalidades forjadas en un ideal caballeresco y guerrero". Un ideal que no margine la ejemplaridad, de manera que las espuelas "significan la diligencia, la experiencia, el celo (...), pues así como con las espuelas pica el caballero a su caballo para que se de prisa, así la diligencia acelera las cosas que deben ser" (R. Ll. 5ª Parte, 7). Sobre la coraza, protectora de la fe ante los daños del Maligno, cobra relevante significado el Toisón de oro, símbolo asociado a la orden caballerescas del mismo nombre. Creada por su ascendiente, el gran duque Felipe de Borgoña, supone que la trayectoria hacia la gloria buscada será un camino marcado por la verdad (el oro) y la pureza de espíritu (el toisón o vellón).

Cierto es –recuerda Sansovino– que Carlos Quinto "daba mucha importancia a las armas" y "era un gran experto en artillería"⁴⁰; aspectos que salen a la luz en las pinturas de Óriz y no resulta difícil reconocer en el arcabuz, también arma de carga por la boca, semioculta bajo la diestra. Pero, junto a la impresión del hecho o victoria, lo que se exhibe de nuevo en la literatura de caballerías es una etopeya para exaltación del *miles Christi*. Perspectiva que hoy el historiador propone como "retórica propagandística en torno al poder"⁴¹ y que, no exenta de un planteamiento ceremonial y cuidada escenografía, M. Heemskerck somete a una expresión ritualizada de la iconografía imperial en la serie de grabados sobre las *Victorias de Carlos V* (Madrid, Biblioteca Nacional); aunque en tales grabados el César Carlos no es contrastable con el mundo caballeresco, sí con el emperador guerrero Trajano, quien exteriorizó sin reservas la benevolencia. Así, por vía de ejemplo, en la escena del perdón al duque de Cleves.

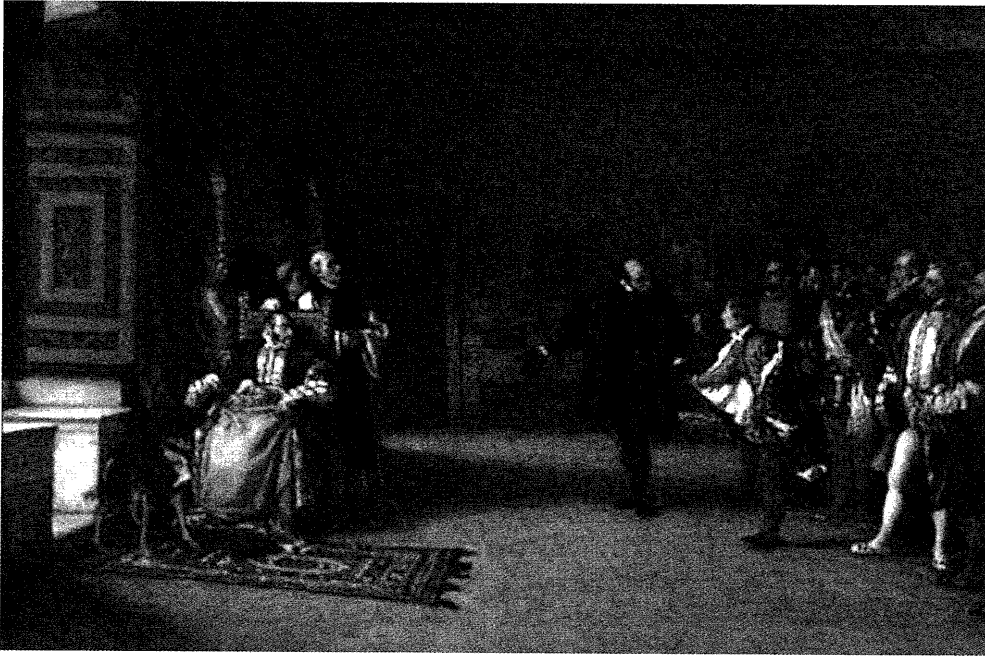


Fig. 9. *Presentación de Juan de Austria*, Rosales, 1869, Museo del Prado.

En las propuestas diagnósticas de la Psicohistoria se utilizan datos o referencias que para el artista constituyen un anecdótico, que no un argumento de fuerza para la correcta lectura de la obra. La actual circunstancia del centenario carolino parece consonante subterfugio para reconstruir la patobiografía del "uomo pensoso e melanconico –así lo recordaba con clemencia Tiziano– fuor di mondo"⁴². De un hombre cuya clave biográfica viene determinada por su acción política y no por deliberados enfoques que ya tenían su prefacio en la Pintura de Historia del s. XIX, tan centrada en el conflicto de sus protagonistas, de manera que la clave de determinados temas (como la visita del hijo habido con Bárbara Blomberg (Fig. 9) o la heroica actuación de los comuneros de Castilla) (Fig. 10) se buscaba en inferencias y conjeturas sobre las pasiones clandestinas y en la acusación de aspectos controvertidos en el reinado de Carlos Quinto⁴³.

Las debilidades emocionales y patológicas de Carlos-Hombre se conocen. A veces incluso desde el rigor y el desdén: "la gota le maltrata, ny puede hablar ni cuando habla es oydo o poco

entendido por los circunstantes de su cámara", "dyz que está pensativo y muchas vezes y ratos llorando tan deveras y con tanto derramamiento de lágrimas como sy fuese una criatura". Tales son los datos extraídos por G. Parker de su consejero holandés Nicholas Nicolay. En tal etimología G. Parker es concluyente: "como nadie se atrevía a hablar con él y mucho menos a discutir asuntos de Estado, no se hacía nada (*sic*)"⁴⁴.

¿Personalidad compleja? Pero ¿fue determinante en su proyecto político?, ¿permiten tales datos apuntar conclusiones en la impresión que se tiene de una obra de arte?, ¿son referentes fundamentales para la plasmación simbólico-política que la iconografía descubre? El relato de Fray Prudencio de Sandoval o *Crónica del emperador Carlos V*⁴⁵ marca distancia con el planteamiento parábólico generado en torno al mito carolino⁴⁶; panteología afianzada en el grabado político o en el citado ejemplo de Carlos V en Mühlberg. En rigor, observa M. Fernández Álvarez, aquella deja de ser "una crónica en el sentido verdadero de la palabra", entendiéndose que la documentación utilizada

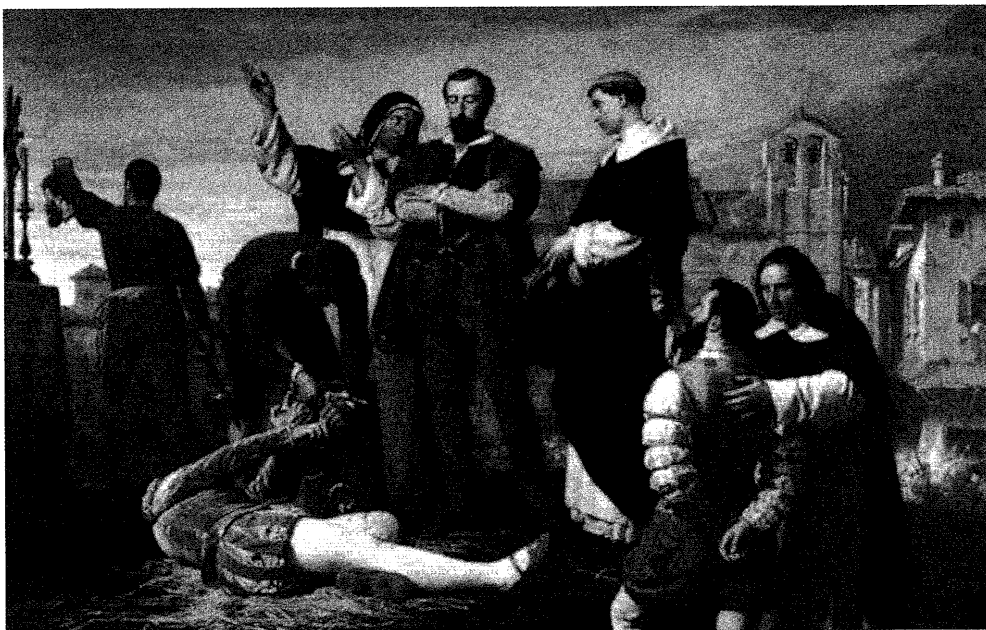


Fig. 10. *Los comuneros*, A. Gisbert, 1860, Congreso de los Diputados, Madrid.

como dato imprescindible le permite conocer la realidad desde el principio. El veneciano Tiziano, por el contrario, plantea una clasificación o categorías ontológicas para hacer referencia a una construcción “categorías”, siempre a partir de los estímulos otorgados por el medio. La facultad judicativa del retratista elabora conceptos que brotan de la unida estrategia fama-Historia conforme a un doble cómputo, de manera que –aplicando la expresión jurídica– si la representación de Carlos V en Mühlberg (véase fig. 1) viene “determinada por” la imagen sedente con indumentaria política (véase fig. 8) alcanza a estar “fundamentada en”.

Conforme a este doble supuesto, el planteamiento detallado del *miles christianus*, del campeón cristiano guiado por la fe, consolida el mensaje moralizador de la conducta ejemplar y virtuosa (*fama* o renombre) simbólica, representativa y digna de emular en tanto que “su gesto” está inspirado en la fe. Estrategia retórica cuyo tono legendario cierto es que acrisola una gesta superior, pero al mismo tiempo fundada y asentada en presupuestos biográficos, dado que el emperador “montaba tan

bien a caballo y con tal dignidad –según la observación de P. Jove en 1552– que no podía hallarse caballero que, para echar a andar su caballo..., tuviera una elegancia semejante a la suya, ni mayor resistencia bajo el peso de la armadura”. Cierta es que la ética del espíritu caballeresco, asentado en los elementos del arnés y sus valores etopoiéticos, manifiesta disonancia con la realidad de aquella operación militar en la que fue parte importante la costosa pólvora. Pero este aspecto de la verdad histórica, identificado por Enea Vico en la hazaña de Mühlberg (Madrid, B.N.) (Fig. 11) o en la cerámica del Museo Vivanel (Compiègne), carece de rasgos definitorios, no contribuye a resaltar aquella actividad superior “determinada por” una *conducta*. La habilidad del pintor, como en las crónicas, está en ponderar un perfil seguro y sin sombras de quien, en justicia, vivió en el amanecer de la Edad Moderna, pero su concepto del valor y fortaleza no fue ajena al mundo medieval; al trazo de caracteres y descripción de los personajes legendarios, tan presentes en el género literario. La batalla de Mühlberg y la conducta de su personaje central –Carlos Quinto– no faltan a la verdad, pero

el retrato, a su manera, incorpora una especie de crónica oficial sobre la apoteosis del que parecía destinado desde su infancia a "expresar la voluntad de Dios" (P. Pierson). Tiziano inmortalizaba un modelo teológico-político también "determinado por" la pauta de Fernando el Católico. En ambos se coronaba la fructificación de la pauta mesiánica precisa, Fernando, su abuelo, en la guerra de Granada⁴⁷; el César Carlos en las complicadas y largas luchas contra luteranos y turcos. Contra los enemigos infieles o *impiis hostibus* que le confirman transitoriamente como líder de la cristiandad. Tal como se pronosticaba en la gran parada celebrada en Bolonia para conmemorar los actos de su coronación imperial⁴⁸.

Al mismo tiempo, Tiziano inmortalizaba al hombre de Estado (Múnich, Alte Pinakothek) (véase fig. 8). iconografía que complementa a la anterior. No ha faltado la tesis que admite la imagen del hombre con deficiencias emocionales y precaria salud. Esta tesis no parece acertada ya que quien recibe el poder de Dios está en armonía con Dios, significa el orden y la unión de los hombres con Dios, no está asociado a un proceso degenerativo; aspectos sólo indagables por otros conductos que, como los textos redactados por los embajadores venecianos, tienen fuerza en la Historia, pero no son referencias que se superponen a la imagen que interesa a Tiziano, más atento a la imagen autorizada del estadista del César Carlos en la vida real.

El cortesano, de Baltasar Castiglione (obra impresa en 1528) agrega a la dimensión caballeresca –subsistente todavía– la dimensión humanista que, en Carlos V, era solidaria de su sensibilidad hacia otros aspectos de la vida; binomio que esclarece su acreditada referencia hacia las dos "a": las armas, pero también las artes, de manera que las segundas son pruebas de adaptación del "yo" a la realidad, de adaptación egocéntrica al mundo exterior. El hiato Carlos-caballero y Carlos-civil obliga a no ocultar aquello que, sobre las conductas (de nuevo el valor de la *conducta*) y el pensamiento político reclamaría la atención de Erasmo, Maquiavelo (ambos opuestos) y el arzobispo La Mothe-Fénelon contestaría a su manera en el tratado sobre la educación del príncipe o *Las aventuras de Telémaco* (1669). Es decir, en la

tesis de Maquiavelo se confirma el principio de la práctica de la guerra como consustancial con el poder y el prestigio; para Erasmo, por el contrario, el respeto y acatamiento procede de la paz, que no de la guerra, Tiziano se manifiesta clarivamente al desplegar dos deberes impuestos por las normas en la futura acción de gobierno y que serán reconocidos y requeridos en el tratado de Fénélon: "un rey que no sabe gobernar sino en la paz o en la guerra y no es capaz de dirigir á su pueblo en estos dos estados, no es mas que Rey a medias", de manera que "un Rey conquistador, embriagado del amor de la gloria, arruina á su nacion victoriosa", igualmente "un Príncipe que no tiene las qualidades necesarias para la paz ... no parece nacido para hacer feliz á su pueblo"⁴⁹. Es obvio que estas formas de pensamiento político todavía son esquemas de futuro, pero dentro de esa visión general parece decantarse en aquel 1548 la doble imagen carolina, cuando el *Interim*, después de la batalla de Mühlberg, colocaba al César Carlos en la cima de su poder y la presencia de sus rivales (Lutero, Enrique VIII y Francisco I) ya era memoria. Con iro-



Fig. 11. *Virtud heroica en la hazaña de Mühlberg*, Enea Vico, Madrid, Biblioteca Nacional.

nía, F. Braudel recordaba que “Alemania (fue) poseída sólo un momento: 1547-1552”⁵⁰, mientras tanto se imponía el discurso apolo-gético en torno al que tuvo pruebas del favor divino y, aparcadas sus tribulaciones, confiaba en la unión de la Cristiandad. Estado de opi-nión cimentado estratégicamente en la serie de grabados *Victorias de Carlos Quinto* (M. Heems-kerck, Madrid, B.N.), entre los que no falta el referido a la pleitesía de la Iglesia y reyes de Eu-ropa al emperador.

En cuanto al retrato del hombre de Estado (Múnich, Alte Pinakothek), sin aplicar la lente a otro matiz tasado (“soledad del poder”), aún la comprensión sincrética que refuerza el discurso del poderoso: la imagen imperial no es epifánica para exaltarla lejana pero cierta por el poder recibido y la misión que persona-liza. P. Pierson refuerza la idea al registrar que “Carlos vivía para el Estado y en público, su privacidad era infrecuente y las ocasiones para el descanso pocas”⁵¹. Tal circunstancia rescata del olvido el panegírico de Plinio a Trajano: “el buen Príncipe debe vivir con sus súbditos”, in-tento que, sobre la *conducta*, diagnosticará Fé-nelon: “Un Rey inaccesible a los hombres lo es también a la verdad”⁵². Verdad que, frente a la lisonja de sus cronistas (aspecto no descuida-do por Fénelon), el emperador comenzaba a planificar en sus Memorias, “porque los histo-riadores de nuestros tiempos que el avia leydo, la oscurecían”⁵³. Del mismo modo, aunque la victoria le lleva a experimentar la soledad del poder, la información precisa que no perman-eció ajeno al mundo. Baste citar su presencia en la partida de caza, organizada por el duque de Baviera, o la cita y banquete con los caba-lleros de la Orden del Toisón de Oro⁵⁴.

En segundo lugar, ante la tregua política, sus previsiones de futuro tienen información ade-cuada en su Testamento político de aquel 1548 insistente en “los intereses de Estado” (M. Fer-nández Álvarez).

En síntesis, los dos retratos de Tiziano respon-den a un momento de propósitos logrados, le-jos de imaginar lo que fue “solo una utopía”. Todavía parecían lejanos los contratiempos de Innsbruck (1552) o Metz (1553), en conse-cuencia ambos ejemplos ponen a disposición

de la Historia como en un tratado político y moral las imágenes que refuerzan el alcance y deberes de un emperador que es, a la vez, *guerrero* y *hombre de Estado*. De manera que ambas obras parecían el idóneo preámbulo al binomio “fama e renombre”; honor que, por definición, distingue al que será valor de opi-nión. Y en consecuencia, “quédase claro é glo-rioso decía Galíndez de Carvajal en las histo-rias”⁵⁵. Fama y renombre para quien se suponía sin equivalencia y en concomitancia con una nueva imagen del Príncipe, poseedora de mé-ritos pero también de virtudes. Y puesto que tuvo pruebas del favor divino, finalmente se hará mercedor –como en la tratadística me-dieval– de la *gloria* que Dios otorga a quienes le han sido fieles en la tierra⁵⁶. Así, en la deno-minada *Gloria* (Madrid, M. Prado) (véase fig. 7), Tiziano introduce la última clave de la retó-rica del poder. Categoría que glorifica al que fue celebrado en la guerra (su nombradía o *fama* en Mühlberg) y en la paz (manifestación de respeto u *honor* en su actividad pública) a punto de desaparecer, dado que muy pronto se quiebra aquella herencia indefendible dog-mática y territorialmente.

La ruptura del parapeto entre historiador e historiador del arte. Un gesto imposterizable

En fecha reciente, el historiador del arte Fran-cis Haskell presentaba su libro *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasa-do* y consideraba varios aspectos que son cla-ves para la apoyatura de la obra de arte. Sus-tancialmente refrendaba el interés por suprimir “esa especie de barricada que existe entre los historiadores y los historiadores del arte”. Así, puesto que “ambos se dan cuenta de las difi-cultades que entraña la lectura de una imagen o de un suceso, propongo –añadía– que tienen la obligación de trabajar juntos”. Sin embargo, el método integrador también hará posible que el historiador del arte no renuncie a sus derechos y los ejerza puesto que, obviamente, “las imágenes que el arte propone pueden ser engañosas si no se considera que junto a ellas hay una serie de elementos simbólicos que pueden reforzar o amortiguar su significado”. En consecuencia, no deberán surgir colisiones oprimentes que perjudiquen categorías funda-mentales, como tampoco dificultad en admitir



Fig. 12. Busto de Carlos V, Museo Nacional de las Artes.

hasta qué punto es posible llevar a la práctica la comparación de la imagen con textos y documentos escritos, en tanto que "único sistema científico concluía de unir la lectura del Arte y la lectura de la Historia"⁵⁷.

Las razones apuntadas, justo es decirlo, no siempre son seguidas por el historiador cuando se adentra en el camino de la percepción, arriesgándose a una rapidez de análisis no siempre rigurosa; arriesgándose a evaluaciones poco afortunadas del documento que el artista aporta e imputables a cuanto dimana de una primera impresión.

Sin aterrizar en estudios recientes, como las razones o diagnósticos que algún psichistoriador cree revelar sobre la Casa de Austria (como la analítica a Carlos Quinto), no cabe duda que determinadas imágenes del César Carlos parecen propiciar excesivamente la imaginación. En principio, la iconografía carolina se benefició de la difusión de la pintura, el relieve, el grabado,

la escultura, (Fig. 13) fundamentalmente, para apuntar, mediante la iconografía o la nueva cultura simbólica, hacia una transferencia trinitaria: rememorar aquellos aspectos de carácter político, religioso o moral de un momento clave y que fecundan ese árbol repleto de ramas denominado *fama*; rumor, nombradía, reputación, opinión..., definen lo que todavía no es clasificable como "planteamiento o imagen propagandística". Descomedimiento puntualmente considerado por R. L. Kagan⁵⁸.

Algunas ramas del árbol de la *fama* a veces "permiten" conclusiones al historiador o conjeturas que contribuyen a cimentar la sorpresa en el historiador del arte. Ejemplos hay en abundancia. Sirva de referencia el retrato de *Carlos Quinto* (Lucas Cranach el Viejo, 1522, Madrid, M. Thyssen Bornemisza) (Fig. 13) como antítesis a los que corresponden a Tiziano. Sobre el primero se cree reconocer un referente "menos afortunado", puesto que "el rostro huidizo da la impresión de que va a salirse del



Fig. 13. Retrato de Carlos Quinto, Lucas Cranach el Viejo, 1522, Madrid, M. Thyssen Bornemisza.

marco⁵⁹. En consecuencia, "se trata de uno de los cuadros menos afortunados de Cranach, tanto como para que no se volviera a pensar en él"⁶⁰. Por el contrario, Tiziano quedaba fuera de la duda. El interrogante brota entonces ¿cuál era el retrato auténtico? La respuesta nunca podría ser lineal. Sin duda, la imagen de César Carlos que aporta Tiziano pronto adquirió valor canónico. Parece indudable que la imagen cabalgando en el campo de Mühlberg es determinante. Ante ella "no descubrimos", sí "recordamos" a aquel cuyo renombre o fama viene precedido por el tono mítico de quien se resistió a acatar la quiebra de la república cristiana y, en consecuencia, forma parte del panteón de los grandes hombres de la mitología política. Era la obra del pintor de cámara y consejero áulico que despegó del modelo carolino al no sucumbir a la oportunidad de conceptuar "el aspecto más noble de su rostro". Pero lo primordial era no oponer resistencia a la soledad emblemática del victorioso; estado o circunstancia que ya acertara a mostrar con "espesor" el pintor que en *Guidoriccio da Fogliano* (después de 1328, Palacio Público de Siena) proponía el diálogo del gesto heroico con el *silencio*, lejos del *grito*. Bien es verdad que existe también una marcada diferencia: en la imagen del soberano en Mühlberg, la soledad no es tragedia, sólo circunstancia. El horizonte no se cierra, no es noche aterradora como en aquel ejemplo italiano, puesto que el hombre con la fuerza de las armas ha logrado su propósito que es superar obstáculos del camino y abrir horizontes. Aunque la creación surge en libertad, en las Memorias del emperador se observa que el pleno logro plasmado por Tiziano representa la cumbre de su etapa guerrera; o, mejor, en juicio de Ranke, "el renombre militar del caballero"⁶¹. El dato es importante. Es decir, el cuadro ofrece lo que las Memorias confirman: la valoración de sí mismo que muestra el hombre al afrontar el riesgo, pues "se había propuesto —en las Memorias se suple la primera por la tercera persona— y asentado dentro de sí el quedar emperador de Alemania vivo o muerto"⁶².

Cierto es, dice el historiador, que tal gesta fue estéril, a lo que hay que añadir —cuando menos— dos hechos ciertos y otro en probable gestación. El llamado *Interim* de Augsburgo (1548) no colmaba las aspiraciones ni de cató-

licos ni de protestantes⁶³, de manera que la victoria de Mühlberg (24 de abril de 1547) no impedía el avance del protestantismo, al que debió contribuir poderosamente la conformación efectiva de los Estados-nación, con sus pautas e intereses. Y esto cuando el agotamiento de recursos económicos es un aditamento que avanzaba inevitablemente, reduciendo toda alianza tácita para ahondar en su "sagrada misión". Este núcleo de cuestiones, junto a otros aspectos que el historiador analiza como síntoma de precariedad, son suficientemente pujantes para poner muros al éxito cuando parecía consolidarse. Pero aunque la situación es precaria e insegura, la tela que conmemora la victoria en la batalla no es artificiosa. Dicho de otra manera, en ella también prevalece el discurso para la Historia. La derrota a los príncipes luteranos no es algo que no ocurrió. Todo lo contrario. Y debe subrayarse para recrear un suceso que es memoria, hecho histórico, dato real, todo..., menos anécdota o fábula. En líneas generales, los estudiosos de sus Memorias destacan esta apreciación al subrayar que, en buena medida, no sólo se transforman sus Memorias "en un diario de aquella guerra"; sí, también, en un eco "orgulloso de los días de tal victoria"⁶⁴. En consecuencia, el pintor veneciano no reconstruía un capítulo imaginario. A pesar de los añadidos simbólicos que refuerzan el significado del cuadro, del estratega y sus ideales, el arte da cuenta de una prueba testimonial o acontecer: el triunfo ante la Liga de Schmalkalden.

Pero, ¿qué resta después de la victoria? El que fuera elegido por Dios para cumplir una misión se encuentra ante una situación aceptable pero tensa y desconcertante, incluso en la propia familia de los Habsburgo quien se escindiría por último dinásticamente, a la vez que la Cristiandad dejará de existir como tal. Su salud es precaria y, aunque alcanza la cima de su poder, esto no impide un estado de incertidumbre sobre el futuro, puesto que Alemania no sólo era un enigma, también era un jeroglífico, como lo demuestra el triunfo sobre los príncipes, pero no sobre los pueblos de la Alemania protestante Magdeburgo y Bremen. Circunstancia que F. Braudel valora como "restricción grave"⁶⁵. Ante este panorama de niebla sin disipar, Tiziano retrata al hombre. Al hombre de

Estado sedente (Múnich, Alte Pinakothek) y con gesto ensombrecido (véase fig. 8). El planteamiento ha cambiado y nada deja intuir el concepto “cima de poder” que su contemporáneo sobre el estratega victorioso en Mühlberg transmite. Ahora el gesto hermético permite adivinar la verdadera clave del juicio que, como ya se indicó, emitiera Tiziano ante la visión del hombre replegado sobre sí mismo, ante “la persona pensativa y melancólica fuera del mundo” que Giovanni della Casa, a su vez, comentaba al cardenal Alejandro Farnesio. Esta reflexión del pintor sobre el recogimiento implica una apuesta rehumanizadora por la manifestación enigmática del hombre atribulado, que no por la incierta y poco lúcida identidad que a menudo se asocia con aspectos de una personalidad compleja.

Con frecuencia se indica que la alternativa retratística germánica participa de la hipotiposis, de la reseña descriptiva; premisa no ajena, como habrá de verse, a Lucas Cranach (véase fig. 13). Tiziano, por el contrario, se interesa en este cuadro por los aspectos volitivos de la persona, por los aspectos que constituyen el estatus personal, de manera que el gesto *gravitas et silens*⁶⁶ debilita los razonamientos reconocibles en la psicohistoria sobre la melancolía ingénita del emperador. Aspectos que condicionarían la libertad creativa y los elementos simbólicos que revelan otros significados. Según Haskell, el arte da una primera impresión de los hechos; “es la parte más superficial”, ya que se trata de “indagar y descubrir otros significados”. Aquella “primera impresión” obliga a considerar los sucesos que en el medio acontecen. Es muy sugerente que por entonces, en la dieta de Augsburgo (septiembre de 1547 al 30 de junio de 1548), los arrebatos religiosos se aviven y a las preocupaciones se añade un endurecimiento de posturas. El Papa también se resiste a aceptar el dominio político del emperador, como tampoco es menos cierto que muchos eran los capítulos por resolver en profundidad, a pesar de la concordia conocida como *Interim* que no apacigua a los católicos. El punto de reconciliación no se había conseguido y en dicho *Interim* no fueron pocas las concesiones imperiales para atraer al grupo protestante. Igualmente el enfrentamiento entre el emperador y los electores lute-

ranos hacía imposible la reconciliación. Sobre este camino sin salida el juicio de F. Braudel muy preciso “si nada estaba consolidado, nada estaba absolutamente comprometido”. A pesar de ello, su testamento político (1548) constata que le interesa “conservar la grandeza de nuestra casa”.

Desde el punto de vista que interesa al historiador del arte, surge la pregunta, ¿en qué medida el dato es elevado a categoría?

Aunque en la actualidad se considera que hay razones para admitir la creencia imperial en su derrota o fracaso de su proyecto para crear una república cristiana, no es menos cierto que otros reveses definitivos restan por llegar, poniendo colofón a un ideario político de sello medieval. En cierta manera su citado testamento de 1548 ya denotaba una situación de precariedad y cansancio. Pero Tiziano, en el gesto *gravitas et silens* no busca convertirse en albacea de las tensiones y frustraciones del hombre de Estado; aspira a mitificar a la persona, humanizándola, con componentes tan esenciales como relevo del trono por el sillón; el mando de oro por el bastón que tanto despierta la curiosidad del anecdótico, pero que el pintor introduce en la leyenda del hombre para aumentar el misterio; la suplencia del principio de frontalidad absoluta, por el leve giro hacia el espectador. Aspectos que, junto a otros potenciales, contribuyen a crear una sensación vivida, de manera que la mirada escrutadora del emperador introduce en este “retrato de Estado” una apurada intensidad que logra traspasar a quienes, ante su presencia, no estaban autorizados a permanecer sentados.

Se dice que este pintor, de bien ganado prestigio, era más creativo en sus retratos de pie. Y, sin embargo, logra revolucionar el retrato que es síntoma de soberanía, con la mirada inquisitiva y distante. El tono narrativo del retratado denota la profesionalidad de un pintor-notario que no desdibuja el principio de inmovilidad (*anquilosis*) para no comprometer la *dignitas* imperial, con vestimenta no lujosa, aspecto consustancial con la austeridad y moderación de Carlos en la vestimenta de corte (como recordaba Sansovino), anunciando el atavismo sobre de los Austria.

Desde la renuncia a lo fugaz y vano, la austeridad de este "retrato de aparato" ofrece un planteamiento renovado del "retrato de Estado" conforme a los postulados de la geometría euclidiana para reconstruir la verdadera ubicación de la imagen sedente, cuya mirada no adopta la dirección del rostro. Ante el atributo de "la grandeza de nuestra casa" (la columna de los Habsburgo), el gesto puesto al servicio de la dignidad del hombre de Estado, a la vez que indica la importancia del planteamiento de Alberti sobre el atisbo hacia un punto dispuesto fuera del marco con la mirada, aporta detalles notables sobre la moderación y dignidad como sello de rango y poder. De manera que, sin retroceder ante la actitud de las manos como elocuente "efecto parlante", se genera una barricada infranqueable ante el espectador, que volverá a confirmarse en el doble retrato del emperador e Isabel de Portugal, hoy conocido mediante una copia de Rubens conservada en el Palacio de los Duques de Alba (Madrid) (Fig.14). En esencia, este cuadro, destinado a subsanar la ausencia física del hombre de Estado, es un manifiesto del principio de integridad como regla inmutable ante los diferentes estados anímicos. Planteado así, aportaría un apoyo a esta concepción el propio exhorto del emperador a la emperatriz Isabel ante la muerte de su hijo Fernando, sugiriéndole que venza la tristeza, pues conviene consolarse "con la prudencia y ánimo que a tal persona conviene"⁶⁷. De donde resulta también la explicación de que el emperador-hombre podrá involucrarse a menudo con la debilidad física, el miedo y todo tipo de síntomas sobre su infortunio; tal como alcanzan a reflejar los testimonios y documentos que el historiador recupera para reconstruir su identidad. Pero la creación de Tiziano no tiene como fin reconstruir la patobiografía del hombre de Estado; sí, en cambio, la adaptación egocéntrica al mundo exterior de la *dignitas* imperial, de suerte que su condición o rango es inseparable de la estima y el honor. Tal distinción es contraria a la consideración de las impresiones limitativas del sujeto. Como sugiere y aclara J. P. Roux, podrán no ser desconocidas las limitaciones del soberano, pero se trata de demostrar que no posee las limitaciones "del hombre común"⁶⁸. Todo ello sin renunciar a las cualidades estéticas, como signo exterior de su vul-

nerabilidad (fealdad) o de su prudencia y perfección (gallardía). No es de extrañar, por consiguiente, que, como particularidad más notable, se ha resaltado la tendencia a la caracterización entre los pintores nórdicos —en línea general—, de manera que la invocación de los rasgos fisiognómicos de Carlos Quinto encuentran acomodo sustancial en aquel principio de Pomponius Gauricus en 1504 de aspecto tan coactivo y que tanto contribuye a la difamación pictórica: "deducir las cualidades del alma según las características del cuerpo"; acuñación que remonta a una concepción de sello medieval. Tiziano, por el contrario, rehúye los mimetismos o definiciones genéticas del individuo para difuminarlas o enfocarlas hacia una dimensión más genérica. Concepto que no desdibuja los puntos básicos de J. Brown: "a la hora de enmarcar la imagen personal del emperador, Carlos y sus consejeros humanistas vieron ante sí dos alternativas, una que podríamos llamar germánica o descriptiva, otra italianizante o simbólica"⁶⁹. Componente simbólico sobre la retórica del poder que tanto alimenta las conclusiones sobre el "retrato mítico" del caballero vencedor en Mühlberg; del caballero elegido por Dios para el cumplimiento de una misión sagrada en la que se pusieron de manifiesto las responsabilidades morales (competencia, resistencia, coraje) del Cristianísimo Emperador.

Las afirmaciones capitales que se resumen en la iconografía carolina transmitida por Tiziano, cierto es que enfocan la imagen del César Carlos mediante registros estratégicamente cuidados, en cuanto a la postura o disposición facial, de manera que la certidumbre no surgía tanto al amparo de la escrupulosidad en los rasgos, como conforme al valor de la medida, la proporción, la gravedad y todo cuanto invoca la calidad de la persona y corresponde a las leyes del decoro. Criterios que sirven de base a la ética o valoración del comportamiento y disposiciones del que, supuestamente, aún no ha conocido (aunque no queda descartado que lo intuya) el fracaso de su misión. Pero su concepto presenta ciertas afinidades con los panegíricos que dimanaban de las crónicas oficiales tan proclives a decantar y legitimar la memoria del defensor de la Verdad, del "elegido" para cumplir una misión.

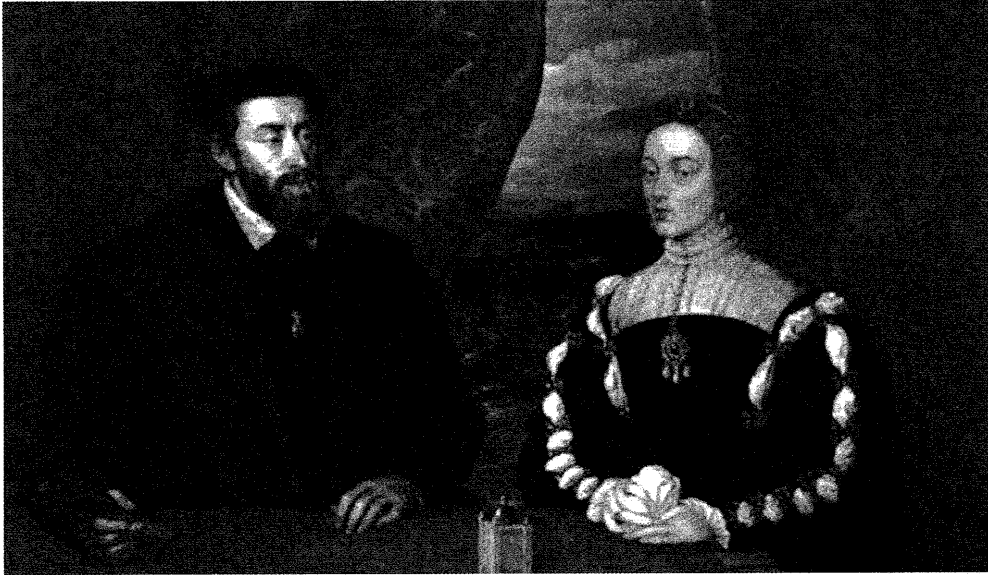


Fig. 14. *Retrato de Carlos V e Isabel de Portugal*, Rubens, Palacio de los Duques de Alba, Madrid.

Aunque el cronista Juan Ginés de Sepúlveda duda en sus conclusiones sobre la acción carolina⁷⁰, aspecto que corresponde analizar al historiador, aquellas crónicas oficiales están en la línea de los mecanismos apologéticos utilizados en la España de los Trastámara⁷¹ y en el imperio de los Habsburgo⁷². Tal “propósito político” exalta la superioridad del emperador conforme a las condiciones que las leyes de “lo que debe ser” establecen, puesto que el sujeto (Carlos) por su condición y especificidad —aspecto ya destacado por J. P. Roux— no es partícipe del principio de estricta igualdad. Dicho de otra manera, está indisolublemente ligado a una acción política para la que fue elegido. Ya en la Dieta de Worms (marzo 1521), Carlos declaraba ante Lutero: “Vos sabéis que descendiendo de los muy cristianos emperadores de la noble nación alemana, de los Reyes Católicos de España, de los Archiduques de Austria, de los Duques de Borgoña, quienes han sido hasta su muerte fieles hijos de la Iglesia romana”. En consecuencia, “estoy dispuesto a emplear mis Reynos y señoríos, mis amigos, mi cuerpo, mi sangre, mi vida, mi alma”⁷³. Información de primera mano que no oculta sus orígenes y su empeño en el cumplimiento de una misión que Tiziano legitima y exalta en su *laus* o alabanza

triumfal al que defendía los valores como espada de la cristiandad. De alguna manera, esta *laus* de su derrota a Felipe de Hesse y Federico de Sajonia, cabecillas en aquella guerra de Schmalkalden, permite una prudente comparación con el calculado *Comentario* escrito sobre tal operación militar por el Comendador de Alcántara, Luis de Ávila y Zúñiga, de manera que la clave de la imagen y la clave de la crónica legitiman su honor y fama. Sin duda el peso del asesor iconográfico fue indiscutible, pero las sugerencias de R. L. Kagan sobre las alabanzas del cronista no son insensibles al núcleo de la cuestión: aquella “era precisamente la clase de historia que Carlos quería”⁷⁴.

No corresponde aterrizar aquí en la teoría de R. Menéndez Pidal sobre el efecto de los Reyes Católicos en la carga política del emperador; otros lo han hecho. Sin embargo, no cabe rechazar los alegatos que sobre sus campañas contra el infiel o guerra santa (“algunos dicen que yo quiero ser monarca del mundo —tal decía en Roma en 1536— ... cuando mi intención no es hacer la guerra contra los cristianos, sino contra los infieles ... y que la cristiandad está en paz”⁷⁵) son tan afines a los criterios que confirmaban a los RRCC como seleccionados

por la divina providencia para llevar a buen puerto la guerra contra el infiel o guerra santa. La creencia en la previsión y cuidado puestos por Dios en sus elegidos, también formaba parte de la identidad de Carlos Quinto cuando todavía era promesa: “Carlos es nuestro príncipe –indicaba el cronista flamenco Laurent Vital, 1517– y señor soberano que Dios ha elegido y llamado para ser uno de los más poderosos príncipes de la cristiandad”⁷⁶. En consecuencia, tal como manifestaba en sus Memorias, las atribuciones y esfuerzos eran acto de servicio a Dios frente a la espada del demonio. Planteamiento mesiánico enarbolado en la gesta de sus abuelos maternos durante la campaña de Granada contra la “secta luçiferyna”⁷⁷, lo que suponía –tal como analiza A. I. Carrasco conforme a las crónicas de época– la consolidación de Isabel y Fernando como *primi inter pares* y, como consecuencia de tal liderazgo, parecía comprensible que “merezcán ser emperadores”⁷⁸. Tal salvoconducto había de trazar el perfil de Carlos de Habsburgo, Trastámara y Borgoña, Gran Maestre de la Orden del Toisón, Rey de Romanos y emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, cuya misión tiene su objetivo en el logro de la *Universitas Christiana* o *res publica Christiana*⁷⁹. Acto de servicio a Dios en nombre de la cristiandad –también asociado a un propósito de dominio político– que como emperador se afana en alcanzar para conjurar el peligro de una Europa desunida pero que los Estados modernos secundan⁸⁰. Aún más. En páginas anteriores quedaba de manifiesto que el problema posterior a Mühlberg “estaba por resolver y en una situación nueva” (F. Braudel). De hecho, junto a la impresión de “andamiaje provisorio” que emana del *interim* de Augsburgo, tampoco es rasgo que unifique la actitud del Papa Pablo III, quien, además de retirar sus tropas del ejército imperial antes de la campana contra la Liga, tenía su propio concepto sobre el alcance de aquella misión religiosa, al camuflar bajo sus palabras su propio criterio de acción política, en tanto que “no fue a César, fue a San Pedro al que dijo Cristo: tú eres Pedro y sobre esta piedra levantaré mi Iglesia”⁸¹. Sin pretender forzar demasiado las cosas, mientras Carlos Quinto se degrada psicofísicamente, es encomendado a Leo Leoni, en aquel 1549, el grupo escultórico conocido como *Carlos Quinto*

dominando al furor (véase fig. 6); propuesta que plantea no pocos interrogantes y donde parece identificada la imagen del César Carlos, héroe triunfante por encima de la decadencia y con la fuerza de Hércules. Esta afirmación de la historia hecha mito, en abierto contraste con la imagen del caballero en los campos de Mühlberg, introduce al emperador en la perennidad del tiempo mítico con el complemento del desnudo a la romana. El emperador había alcanzado “la cima –teórica– de su poder”; insistir en ello supone no dejar de señalar junto a lo apuntado en líneas anteriores, tanto el agrietamiento político dentro de Alemania, como en el seno de la propia casa de Austria. Todo ello en medio de un debate historiográfico que pone en la arena la dimensión de los múltiples intereses torvos en torno a su figura y en torno a la sucesión al Imperio⁸².

En consecuencia, el criterio sobre este grupo escultórico encierra márgenes de duda. F. Checa no hurta la teoría de E. Plon sobre la interpretación de este conjunto (“Carlos V dominando al furor turco”), pero, aunque sostiene que “el verdadero fin de la obra sea glorificar las campañas antiprotestantes del emperador”, añade que la cuestión principal es la propia “imagen del héroe”, sin omitir el contenido de la carta del propio escultor al obispo de Arras⁸³. Cierto es que “la importancia artística –añade– excede a los hechos particulares”, pero tampoco va en detrimento de la obra rastrear aquellos datos que también avalan el porqué de esta alegoría.

El historiador aporta un dato que no es vetable: aquel que da cuenta de un proyecto nacido del “encuentro entre la Antigüedad y la tradición judeo-cristiana”⁸⁴. ¿En qué medida este grupo escultórico hagiográfico podría ser síntoma sugerente de tal utopía? En aquella hora de recelos en la corte, en el Imperio, en el Occidente de las naciones y en el papado, la victoria del Cristianísimo emperador es frágil. A pesar de las medias verdades, el escultor coloca en primera línea de referencia al César Carlos *autokrator*, al emperador que no reconoce en público límites a su autoridad y que declara al Papa Pablo III (†1549) que tomaba a la Iglesia bajo su directa protección imperial⁸⁵. Aunque la imagen del estratega y autócrator ya ve-

nía definida por Alejandro Magno —ejemplo no omitido en las citas del emperador, quedó inmortalizado en su árbol genealógico de la fachada de San Marcos de León—, en la tradición Julio-Claudia el ademán *dextera elata* invoca el principio de autoridad del héroe divinizado, del principio de autoridad innata del *pater patriae*. Fórmula expresiva transferida, luego, a un contexto religioso para dar forma a las connotaciones consustanciales con la *Maiestas domin⁸⁶*. Ambos aspectos aportarán su apoyo a un planteamiento teológico-político, de manera que el César Carlos sería la encarnación perfecta del mismo.

Pero hay algo más. Como un capítulo importante dentro del grupo escultórico, no parece sorprendente su incidencia “en clave religiosa y cristiana”⁸⁷. Esta iconografía que cabría interpretar dentro de las declaraciones del *Interim* y el intento por lograr fórmulas de aproximación entre católicos y evangélicos ante la intransigencia absoluta del Papado, de alguna manera es plasmación de la apoteosis de lo *rationalis et humanus* (Carlos V) ante el Furor *irrationalis et bestialis*, o postura tenaz de quienes no aceptan la apaciguadora contrapropuesta (intransigente en posturas dogmáticas) del emperador. Contrapropuesta no consultada con Roma⁸⁸, pero necesaria para la defensa del Imperio ante la amenaza luciferina del turco. En consecuencia, el oropel hagiográfico del grupo escultórico sobre el triunfo del César, se concibe conforme a un planteamiento de tradición cristiano-gótica, muy frecuente en momentos cruciales. Así la grandeza de la Virtud frente a la miseria del vicio; o pulso de la razón y el orden, triunfante sobre el aspecto irracional de la condición humana, puesto que la virtud —en los portales góticos— no combate; reduce, somete y aplasta.

La fama y virtudes que cimantan la reputación imperial en la perennidad del tiempo mítico, del mundo imaginario, también asientan la idea imperial —como en la antigua Roma— conforme a las leyes de lo que *deberá ser*. Esto es, las dos categorías (el caballero que tiene en cuenta Tiziano y el héroe diseñado por Leo Leoni) dejarían planteada la omnipotencia o autoridad de aquel “defensor de un cosmos cristiano —en definición de R. L. Kagan— en el



Fig. 15. Carlos V, Pantoja de la Cruz, Monasterio de El Escorial.

que lo opuesto a la verdad era la herejía”. En ambos casos, los enunciados del cuerpo en su vitalidad están muy lejos de caracterizar la precariedad vital, en tanto que transgresión o ruptura con la imagen epifánica del soberano elegido por Dios para una gesta operativa al servicio divino y en nombre de la cristiandad. Del mismo modo, la compostura en el gesto y control de movimientos (tan bien reflejada en el porte erguido) esbozan una descripción más minuciosa en la que prevalecen referencias a tratados de época y, a la vez, constituyen una exhortación moral⁸⁹.

Tales preceptos sobre la apostura y gesto moderado, constituyen un referente ordenado y preciso en las cuatro escalas que sobre el *cursum honorum* del líder político elaboró Tiziano: *Carlos V con el lebril* (Madrid, Museo del Prado), *Carlos V en Mühlberg* (Museo del Prado), *Carlos V sedente* (Alte Pinakothek, Múnich), el honor entre los elegidos en la *Gloria* (Madrid, Museo del Prado). Precisiones redefinidas por

Rubens en el gesto *gravitas et silens* del *Carlos V e Isabel de Portugal* (Madrid, Casa de Alba) o por Pantoja de la Cruz en su *laus* al soldado (Monasterio de El Escorial) (Fig. 15); copias ambas de un original de Tiziano.

Aunque la sensibilidad hacia la prestancia en una actitud no confundible merecería un comentario más profundo, junto a las sugerencias apuntadas sobre la aureola-*fama* de la apariencia, quizá el retrato de Carlos V con el lebril (Fig. 16) ayude a confirmar hasta qué punto la actitud corporal, o traza noble con la mesura del gesto, es recurso consustancial con los principios de una época y que el pintor veneciano no parece desconocer, más atento a la sugerencia, al valor de la compostura, que al comentario intrínseco o particular.

P. Jove esbozaba una rápida visión de la "Cesárea Majestad" a los treinta años: "su porte era extremadamente firme, como correspondía a un hombre en la flor de la edad [...] las manos grandes y sólidas [...] las piernas muy bellas y bien proporcionadas con el tronco, lo que se resaltaba sobre todo al cabalgar"⁹⁰. Estas precisiones no parecen superfluas a las consideraciones que Tiziano añade a este retrato de aparato" que no se limita a ser mera copia del elaborado en 1532 por Jacob Seisenegger (Kunsthistorisches Museum, Viena) (Fig. 17), más cercano al planteamiento analítico de la "alternativa germánica o descriptiva", conforme a la reflexión de J. Brown. Tampoco es menos cierto que la especulación teórica asumida por Tiziano todavía no delimita al *personaje* devorando al hombre, para sumergirlo en su propia leyenda. De igual modo, el documentado retrato de estudio o Pose de Jacob Seisenegger avanza una fórmula con futuro (el retrato de pie) que no otorga legitimidad al planteamiento de Vasari con su asociación al Tiziano.

Como ya se indicó, Tiziano no considera imprescindible la percepción inmediata; esto hace que los detalles descriptivos pasen a un segundo plano, de manera que la mirada que ve al hombre de "estatura mediana –recordaba G. Contarini en 1525–, nariz un poco aguilera y quijada larga" (tal es la consecuencia que se afirma en el diseño de Jacob Seisenegger), no es aquella que va más allá de lo específico en

concierto con unas reglas (las del decoro) de distinto carácter. De manera que las proporciones del cuerpo humano encuentran la verdadera medida, sin diluir en la sombra la línea de los hombros y caderas. En consecuencia, la altura de Carlos V se impone sobre la de una raza de lebreles caracterizados por su largo hocico y alta talla. Cálculo que, al acortar la presencia del animal, suprimir las referencias ambientales en el plano de base y enmendar el ángulo de la espada, sienta las bases para un planteamiento anatómico de "porte firme", "manos grandes" y "piernas bien proporcionadas con el tronco". Como analiza G. Vigarrello en sus notas indicativas sobre la representación del cuerpo en el s. XVI, "cuando se mira un cuerpo, no se advierte la acción del músculo"⁹¹; previsión, por el contrario, detallada en el diseño imperial de J. Seisenegger. El enunciado de Tiziano, aún siendo repetitivo, no es ajeno a la corrección, con la intención de resaltar el efecto moldeado que su predecesor diluye en las sombras. La rectitud columnaria propuesta por el pintor veneciano no es convencional, de manera que, junto a la apostura física surge la preocupación por el gesto firme y *adecuado*, cuando los tratados sobre el comportamiento prevalecían en los medios cortesanos. Enfoque que, a decir verdad, J. Seisenegger controla y refleja al rehuir la disposición de los brazos con "efecto jarra" con la cita complementaria del animal y la disposición de las extremidades inferiores mediante la alternancia de la pierna fija y la pierna libre. De esta manera, triunfa el discurso honorable del cuerpo. El ejemplo postural extremo, lejos de cualquier alusión mesurada y grave, tiene su correspondencia polémica en los retratos de Enrique VIII (Fig. 18), cuya presencia se impone "con las piernas abiertas a compás" (L. Campbell), prevaleciendo en dicha obra de H. Holbein un principio que Francisco de Holanda convirtiera en molde inadecuado: las manos no llegan a ser del mismo tamaño que el rostro, cuando, en rigor, "cada mano es de nuevo otro rostro"⁹². En Tiziano no puede dejar de reconocerse que no navega en la confusión y su actuación profesionalizada adopta el enfoque válido en J. Seisenegger, de manera que al distanciar las manos del rostro y primar las falanges agarradas a un atributo, el rostro no queda confinado.

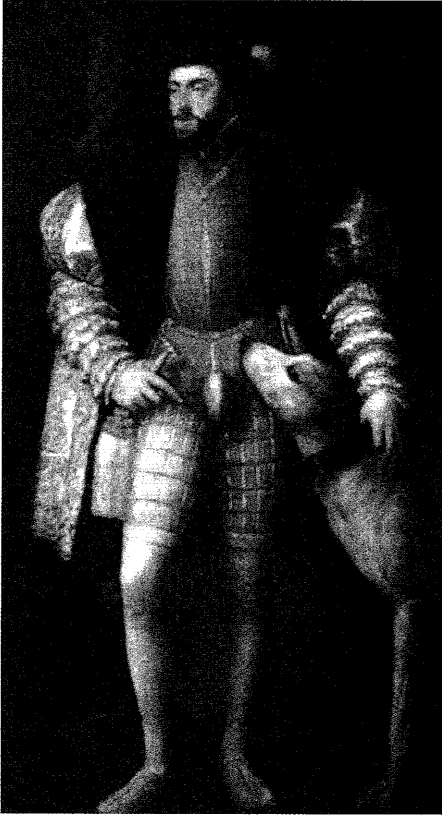


Fig. 16. *Retrato de Carlos V con el lebel*, Tiziano, Museo del Prado, Madrid.

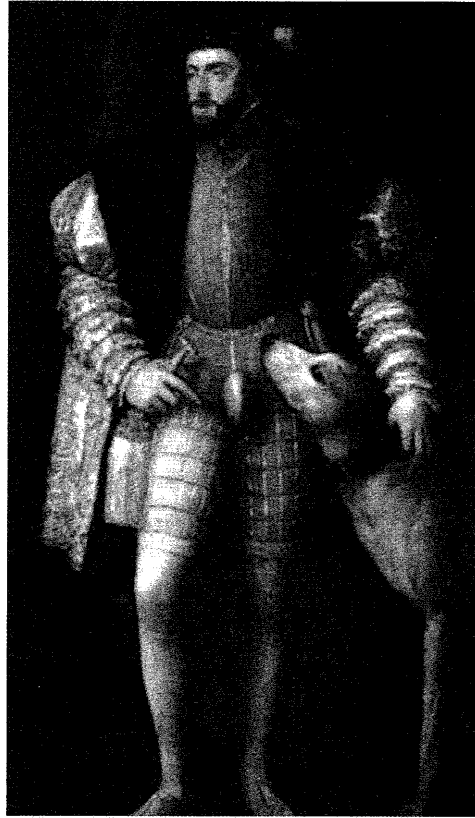


Fig. 17. *Retrato de Carlos V*, Jacob Seisenegger, Kunsthistorisches Museum, Viena.

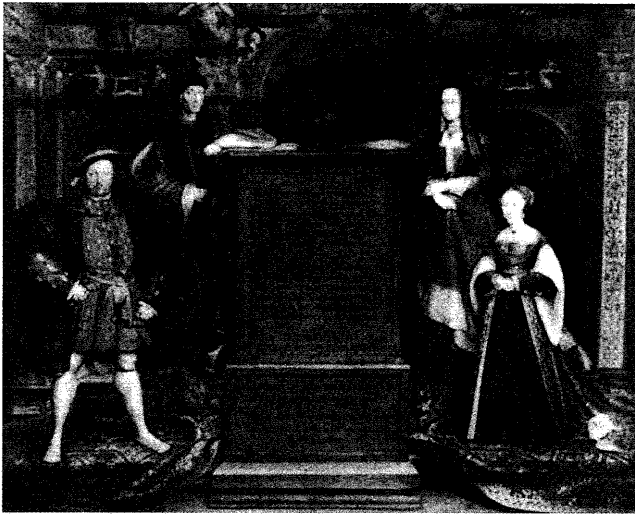


Fig. 18. *Retrato de Enrique VIII*, Holbein, 1667, Hampton Court.



Fig.19. *Retrato de Carlos V*, Christoph Amberger, Museo de Bellas Artes, Lille.

Mientras Tiziano rehúye los mimetismos genéticos, otra era la posición de Christoph Amberger (Fig. 19) o Lucas Cranach (véase fig.13), ejemplos de la alternativa nórdica o tipo germánico a los que el historiador dedica comentarios poco afortunados por rehuir el artificio y realzar la malformación congénita de quien “no tiene defectos, salvo en la quijada –G. Contarini, 1525– que es tan ancha y tan larga que no parece natural, sino postiza, resultando que al cerrar la boca no concuerdan los dientes superiores con los inferiores y queda entre ellos el espacio del tamaño de un diente”⁹³.

En aquellos años iniciales de la década de los treinta, cuando Tiziano reinterpretaba el retrato hecho a Carlos Quinto por J. Seisenegger, Lucas Cranach “el Viejo” revela su quehacer artístico en el citado retrato del Museo Thyssen Bornemisza, comprometiéndose con unos parámetros que, lejos de toda utopía, constituyen un acta notarial sobre la identidad fisonómica del emperador, sin llegar al detallado análisis del retrato de Christoph Amberger (Lille, Museo de Bellas Artes) o de Juan Correa de Vivar en el retablo de la Iglesia de Meco Madrid⁹⁴. Ex-

periencias analíticas que otorgan valor a la descripción hecha por G. Contarini sobre aquellos rasgos de su “Cesárea Majestad” en desarmónica y que, sin embargo, en la valoración hecha por P. Jove sobre “Carlos V (cuando) contaba treinta años”⁹⁵, reconoce atributos de grandeza en su nariz y óvalo, comparables con los rasgos expresivos de los reyes de Persia (nariz) y de los emperadores romanos (óvalo del rostro). Homologaciones que no reenvían a las ecuaciones visuales reconocibles en esta alternativa retratística germánica, contemporánea de un momento de largas discusiones en la ciudad imperial de Augsburgo, sede de la Dieta (1530) que lleva su nombre y en la que múltiples condicionantes y frenos no allanaron las diferencias católicos-protestantes, endureciéndose las posiciones que remataran con la condena al luteranismo, a pesar de los pronósticos esperanzadores que en la llamada Confesión de Melanchthon parecían intuirse. Pero la discusión posterior fue el meollo de la desavenencia.

En Augsburgo el diálogo se había quebrado y el protestantismo se perfila como una fuerza consciente y disconforme con el poder de “Carlos de Gante que se cree emperador”. Tal puntualización obliga a retroceder brevemente en el tiempo.

Al recibir la corona del Sacro Imperio Romano Germánico (22 de febrero de 1530), cuestionada en su significado por las naciones de la Cristiandad, los criterios –que no corresponde examinar aquí– entre los historiadores se fraccionan. De todas formas, si se acepta que orientó sus esfuerzos en la cruzada contra el Turco y en la concordia dentro de la cristiandad para evitar la división, será más fácil de evaluar las razones que afloran en los retratos alegóricos realizados en Italia en aquella data, tendentes a incidir en su autoridad moral. Así, por vía de ejemplo, el llamado *Retrato alegórico de Carlos Quinto* (1530, copia, Rosenberg, New York), obra de Parmigianino (Fig. 20) sensible al valor de los atributos y símbolos. Mediante el combinado realidad-ficción, Carlos ataviado con armadura se decanta como autoridad superior que tiene a su alcance la bola del universo sostenida por Hércules niño. Carga que le declara, en la concepción de Luis Vives, sustituto de Atlas y segundo Hércules. Cierto es



Fig. 20. *Retrato alegórico de Carlos V*, Parmigianino, 1530, copia, Rosenberg, New York.



Fig. 21. *Carlos V*, Rubens, a partir de un original de 1530.



Fig. 22. Carlos Quinto como Santiago Matamoros, Cornelius Cornelisz, 1530, Worcester Museum, Mass.

que, por entonces, era el señor de un imperio planetario, tras la circunnavegación de Magallanes (1519) y Elcano (1522), sin embargo, la Paz de las Damas (1529) había quebrantado el sueño imperial del eje lotaringio (Milán, Borgoña, Países Bajos) y las aspiraciones ecuménicas. Como ya se indicó, recordaba a su regreso de Túnez: "algunos dicen que yo quiero ser monarca del mundo ... mi intención no es hacer la guerra contra los cristianos, sino contra los infieles y que la cristiandad está en paz y cada uno posea lo suyo". Concepción que parece polarizarle como abanderado en la misión *moderator et arbiter mundi* y que, con el matiz diferencial del cetro, resalta la copia hecha por Rubens a partir de un original elaborado en aquel 1530 (Fig. 21). En cierto sentido, ambos ejemplos son partícipes del mesianismo carolino en una misión histórica de la que se considera máximo responsable. Resta por saber hasta qué punto el Parmigianino, al plasmar la figura de la Fama con el símbolo de la victoria y a Hércules niño con el símbolo de su dominio en el mundo, era conocedor de las teorías de Antonio de Guevara sobre la idea imperial cen-

trada en una concepción católica de la unidad europea⁹⁶. En cuanto a la bola del mundo, legítima, ante todo, el poder militar o principio de soberanía⁹⁷.

Mientras en Italia cobraba valor el concepto de la superior autoridad imperial, en el área germana el príncipe cristiano y el príncipe político (la misión religiosa y la autoridad omnipotente) tiene su intérprete en Cornelius Cornelisz, capitalizando el mito del valor militar en *Carlos V como Santiago Matamoros* (1530, Worcester Museum, Mass.) (Fig. 22). Clave alegórica que hace hincapié en el precedente de Carlomagno y la leyenda de su cruzada en España contra el islamita o paso a la fe⁹⁸.

Y mientras Cornelius Cornelisz afirma en Carlos V la imagen del príncipe cristiano, depositario de la ortodoxia y convencido de una misión a cumplir (siempre asociada al cálculo político), la imagen carolina no es indiferente a los prejuicios del bando protestante. De manera que, al igual que los cronistas e historiadores del momento al servicio de la Reforma y de la liga fijada en Schmalkalden (marzo de 1531), disonantes con el centralismo imperial y partícipes del particularismo alemán, quien contó con la amistad de los electores posteriormente derrotados en Mühlberg (Lucas Cranach), también contribuyó a la creación de una iconografía protestante, divulgando la imagen de Lutero y de Melancthon.

Sin duda resulta muy exagerado apuntar que sus propuestas retratísticas sobre Carlos Quinto eran sello manifiesto de una abierta incompatibilidad, ante la prueba innovadora de su pintura, incisiva en el discurso y discrepante con los planteamientos tradicionales. Sin embargo, lo mismo en el citado retrato del Museo Thyssen que en la *Partida de caza en el castillo de Torgau* (1544, Museo del Prado), la retórica de la imagen imperial dista de la *laus* o alabanza, reputando su *fama* conforme al tópico de dominio público que tanto asediara la acreditación imperial desde su infancia: "indolente, torpe y poco atractivo" (G. Parker). Pero el historiador del arte intuye que tal valoración es demasiado simple porque deja al margen aspectos más considerables que es necesario resaltar para no recluirse en puntos oscuros, así

la atención que por entonces cobra lo ontológico del individuo. Lo que significa que no hubo una exclusiva atención implacable hacia la retratística imperial, como ejemplifican en paralelo las imágenes corpulentas del protector de Lutero y Melanchthon, Juan Federico de Sajonia. En realidad, la alternativa descriptiva de la tradición germánica centraba su atención en otras “etiquetas” que ya Durero había elaborado sobre bases concretas y exigencias éticas. Baste citar la desasosegada imagen de Cristo coronado de espinas; dibujo del sobresalto que trata de situar a Cristo en el estado psicopatológico del melancólico⁹⁹ de la misma manera que la investigación profunda de J. Amberger sobre Carlos Quinto (Lille, Museo de Bellas Artes) (véase fig. 21) es la antítesis hagiográfica imperial, para refugiarse en anotaciones diagnósticas que tanto interesan a la Psicohistoria, en tanto que pone de manifiesto una personalidad compleja que llevan al historiador a propuestas esperpénticas (“aparición bobalicona” es la conclusión que le merece a Joseph Pérez¹⁰⁰).

Cierto es que Pomponius Gauricus (†1530) defendía la definición de los principios fisiognómicos como modo de observación “que permite deducir las cualidades del alma”. En este sentido constituye una cita obligada el reciente análisis de P. Magli sobre el rostro como forma simbólica¹⁰¹. Sin embargo sobre la percepción y el reconocimiento no hay que olvidar un dato cierto en los países del Norte: “allí es mayor el ejercicio de la libertad creativa, observó F. Haskell, que en Italia o en España”. Dato confrontable con las audaces y complicadas fantasías de Hieronymus el Bosco, que no silencian la constatación “de la presencia de lo animal en el hombre”¹⁰², como también el grabado de Durero a Melanchthon (1526), acompañado con el comentario, “he podido retratar el rostro, no el ingenio de su mente”. Dato que no oculta, al captar lo esencial y separar lo accidental, la cristalización de una personalidad electrizante. Por el contrario, en la experiencia perceptiva de J. Amberger, más implacable con

Carlos Quinto que L. Cranach, el método analítico aterriza en la caracteriología de aspectos muy concretos, como puede ser el característico prognatismo que lleva la marca de los Habsburgo. Pero tal vez la aparente virulencia que parece penetrar en el secreto de un semblante fuera unida al esfuerzo por captar la soledad del hombre de Estado, cuando el mito de sus poderes y competencias es eje de ataques *ad hominem*. Varios son los libros interesados en elaborar la personalidad pública del primer rey de la España moderna. Varias son las exposiciones que exhiben en su quinto centenario los aspectos selectivos de su imagen pública. Pero no aflora una señalada voluntad por ir más allá del mito e identificar lo que fue la soledad de una vida. Una vida desdoblada y atrapada en un interminable itinerario: “Nueve veces fui a Alemania, seis veces estuve en España, siete en Italia, diez veces fui a los Países Bajos, cuatro veces entré en Francia y dos en Inglaterra; dos veces descendí al África... Atravesé ocho veces el Mediterráneo y tres veces el océano (para llegar) a España. Lo voy atravesar por cuarta vez —así confesaba al padre Sandoval en Bruselas aquel 1556— para ir a enterrarme”. Esta biografía que fue como la de Ricardo Plantagenet, “ausencia errática”, ¿permite saber quién era el hombre, más allá de su condición militar y política? Si es posible la comparación, su vida tiene cortinas de humo como la de tantos personajes históricos situados en el desierto del pesimismo agónico. Ahí está la redescubierta biografía de otro *Extraño extranjero*, como define Robert Bráchon al estoico Pessoa. Dramática reflexión sobre la soledad sagrada del ser humano y teñido de nubarrones en la forma de entender el mundo. Incógnita que no aleja de Carlos de Habsburgo, el hombre que también vivió dos mundos distintos desde su infancia: la deslumbrante grandeza del hombre público (valores recogidos en la iconografía que le sobrevive) y la miseria o deterioro físico del hombre que, desde muy pronto, contempló la muerte como vecina y, ante la desilusión de una utopía indefendible, se retira a un humilde monasterio.

NOTAS

- ¹ Bonnet, J.C.: *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grandes hommes*, Fayard, París, 1988.
- ² Aurell, R.: "Richard Cœur de Lion, le roi chevalier", *L'Histoire* nº 230 (1999) pp. 62-67.
- ³ Roques, G.: "La reputation dans la langue française médiévale: ébauche d'un glossaire onomasloogique du moyen français", *Médiévales* 24 (1993), 47.
- ⁴ Kagan, R.L.: "Los cronistas del emperador", *Carols V Imperator*, ed. P. Navascués, Lunberg Ed., Barcelona, 1999, 188.
- ⁵ Sobre este apart. confrt. F. Checa Cremades *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987.
- ⁶ Mitchell, B.: "Carlos V como triunfador", *Carols V...*, 215.
- ⁷ Confrt. Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César y el Hombre*, Espasa, Madrid, 1999.
- ⁸ Fernández Álvarez, M.: *op. cit.*, 511.
- ⁹ Cuesta Torre, M.L.: "Ética de la guerra en el Libro del Caballero Zifar", *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, U.Valencia, 1998, 100.
- ¹⁰ Lucía Megías, J.M.: "Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos", *Literatura de caballerías* 341 y 327.
- ¹¹ Lucía Megías, J.M.: art. cit. 318 y 327.
- ¹² Carrasco Manchado, A.I.: "Propaganda política en los panegíricos poéticos de los RRCC: una aproximación", *A.E.M.* 25 (1995), 537.
- ¹³ Roques, G.: art. cit., 46.
- ¹⁴ Checa Cremades, F.: *Carlos V y la imagen*, 140-142.
- ¹⁵ Carrasco Manchado, A.I.: art. cit., 536.
- ¹⁶ Kagan, R.L.: art. cit., 188.
- ¹⁷ Reyes y Mecenás. *Los RRCC, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Electa, Toledo, 1992, 436-437.
- ¹⁸ Checa Cremades, F.: *Tiziano y la monarquía hispánica*, Nerea, Madrid, 1994, 42.
- ¹⁹ Lucía Megías, J.M.: art. cit., 328-329.
- ²⁰ Pérez, J.: *Carlos V, soberano de dos mundos*, Barcelona, 1998, 133.
- ²¹ Fernández Álvarez, M.: "Las Memorias de Carlos V", en *Poder y sociedad en la España del Quinientos*, Alianza, Madrid, 1995, 138-41. Para este trabajo se ha utilizado de M. Fernández Álvarez "Las Memorias de Carlos V", *Hispania* 18 (1958), 690-718; asimismo la *op. cit. Carlos V, el César y*, en su apartado epistolar y las fuentes adjuntas sobre las Memorias. Complementariamente, del mismo autor, *Corpus documental de Carlos V*, Salamanca, 1979, junto con Karl Brandt, *The Emperor Charles V*, Londres, 1939, Tyler, R.: *El Emperador Carlos V*, Juventud, Barcelona, 1976, entre otros.
- ²² Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 705-714.
- ²³ Noble, D.F.: *La religión de la tecnología*, Paidós, Barcelona, 1999, 55.
- ²⁴ Bustamante, A.: "Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia", *Anuario Arte*, V (1993), 43.
- ²⁵ Roux, J.P.: *Le roi*...., 186-187.
- ²⁶ Vovelle, M.: *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Gallimard, París, 1983, 226-229.
- ²⁷ Marín Cruzado, O.: "El retrato real en composiciones religiosas del s. XVI: Carlos V y Felipe II", IX Jornadas de Arte, *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, 113.
- ²⁸ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*, 763 y 765.
- ²⁹ Confrt. nota 4.
- ³⁰ Shmitt, J.C.: *La raison de gestes*, Gallimard, París, 1990, 39.
- ³¹ Lain Entralgo, P.: "Antropología del retrato" en *El retrato en el Museo del Prado*, Anaya, Madrid, 1994, 43-49.
- ³² Roux, J.P.: *Le roi*, en general en C.II, 45-81.
- ³³ Kagan, R.L.: art. cit. 202, 203, 204.
- ³⁴ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 236.
- ³⁵ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César* 237.
- ³⁶ Pérez, J.: *Carlos V*...., 134.
- ³⁷ Junto con los libros de caballerías correspondientes a los años 1501-1627, confrt. cit. J.M. Lucía "Libros de caballerías impresos...": y el Chevalier délibéré, o alegoría sobre la bravura en la hazaña, todavía estaban vigentes consejos rastreables en Ramón Llull, *Libro de la orden de caballería*, trad. L. A. de Cuenca, Alianza, Madrid, 1992.
- ³⁸ Pérez, J.: *op. cit.*, 131.
- ³⁹ Confrt. Alonso de Cartagena, *Doctrinal de los caballeros*, ed. J. M^a Viña Liste, Univ. Santiago, 1995, Introducc.
- ⁴⁰ Pérez, J.: *op. cit.*, 146.
- ⁴¹ Confrt. Nieto Soria, J.M.: "Propaganda política y poder real en la Castilla Trastámara", *A.E.M.* 25 (1995), 489-515.
- ⁴² Campbell, L.: *Renaissance portaits New ven y ofidres*, 1990 153- y 260, not. Nº 43.
- ⁴³ Confrt. *La pintura histórica del siglo XIX en España*, dir. Cient. J. L. Díez, Madrid, Ca. Eur. Cultura, 1992.
- ⁴⁴ Parker, G.: "Prólogo", *Carols V*...., 15. Se desestima el rec. F. Alonso-Fernández, *Historia personal de los Austrias*, Madrid, 2000.
- ⁴⁵ Sandoval, Fr. P. de: *Crónica del Emperador Carlos V*, ed. C. Seco, Madrid, 1956, BAE v. LXXIX-LXXII.
- ⁴⁶ Confrt. J. Ginés de Sepúlveda, *Historia de Carlos V*, ed. E. Rodríguez Peregrina, not. B. Cuart Moner, Pozoblanco, 1995, 2 v.
- ⁴⁷ Carrasco Manchado, A.I.: art. cit., 358-359.
- ⁴⁸ Mitchell, B.: "Carlos V como triunfador", *Carols V...*, 225-26.
- ⁴⁹ García de Arrieta, A.: *El espíritu del Telémaco ó reflexiones políticas y morales del celebre poema intitulado Las aventuras de Telémaco*, Imp. D. B. Cano, Madrid, 1796, 134-136.
- ⁵⁰ Braudel, F.: *Carlos V y*...., 56.
- ⁵¹ Pierson, P.: "Carlos V gobernante", *Carols V*...., 120.
- ⁵² García de Arrieta, A.: *op. cit.* 127.
- ⁵³ Kagan, R.L.: *Los cronistas*, 184.
- ⁵⁴ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*, 705.
- ⁵⁵ Kagan, R.L.: *Los cronistas*...., 184.
- ⁵⁶ Roques, G.: "La reputation....", 46-47.
- ⁵⁷ Entrevista aparecida en *El Mundo*, 9 de julio de 1994; el libro citado corresponde a Alianza Forma, Madrid, 1994.
- ⁵⁸ Kagan, R.L.: en su art. cit., 185 propone que "la noción propagandada fue una invención de fines del s. XVIII". Sobre el paso fama a renombre como estado de opinión, confrt. Chr. Raynaud "Enquête de renommée" *Médiévales*, 24 (1993), 57-66.
- ⁵⁹ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 162.
- ⁶⁰ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 464-465.
- ⁶¹ Fernández Álvarez, M.: "Las Memorias de...", 698.
- ⁶² Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 685.
- ⁶³ Aguado Bleye, P.: "Carlos I, rey de España", *Diccionario de H^a de España*, V. I, Rev. Occidente, Madrid, 1952, 545.
- ⁶⁴ Fernández Álvarez, M.: "Las Memorias de...", 701.
- ⁶⁵ Braudel, F.: *Carlos V y*...., 64.
- ⁶⁶ Fumaroli, M.: *L'école du silence. Les sentiments des images au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1998.
- ⁶⁷ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 436.
- ⁶⁸ Roux, J.P.: *Le roy, mythes*...., 65-66.
- ⁶⁹ Brown, J.: "La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800" en *El retrato en el Museo del Prado*, Ed. Anaya, Madrid, 1994, 136-137.
- ⁷⁰ Confrt. Kagan, R.L.: *Los cronistas*...., 196. El autor distingue "el Carlos que él (Sepúlveda) había querido ensalzar (al campeón cristiano inspirado en la fe)" y la convicción posterior "de que Carlos luchaba principalmente en defensa de sí mismo y sus intereses dinásticos".
- ⁷¹ Carrasco, A. I.: "Propaganda política...", 517-542.
- ⁷² Confrt. *op. cit.* en not. nº 17 de este trabajo.
- ⁷³ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 138.
- ⁷⁴ Kagan, R.L.: art. cit., 199.
- ⁷⁵ Braudel, F.: *op. cit.*, 42.

⁷⁶ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César...*, 166.

⁷⁷ Carrasco, A.I.: art. cit., 536.

⁷⁸ Carrasco, A.I.: art. cit., 536.

⁷⁹ Pierson, P.: "Carlos V, el gobernante", *Carolus V...*, 118.

⁸⁰ Pérez, J.: *Carlos V...*, 121.

⁸¹ Braudel, F.: *op. cit.*, 121.

⁸² Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César...*, 719-738; confrm. la op. cit. de A. Kohler, quien da a conocer un trazado biográfico con nuevos datos sobre el político y su acción.

⁸³ Checa Cremades, F.: *Carlos V y la imagen del héroe...*, 137-139.

⁸⁴ Pérez, J.: *Carlos V...*, 120-121.

⁸⁵ Alonso Castrillo, A.: "Interim de Augsburg", *Diccionario de Historia de España...*, 324.

⁸⁶ Barash, M.: "Symboles de l'autorité". *Histoire de la Histoire de l'art*, 1, París 1995, 121-143.

⁸⁷ Checa Crémades, F.3, *op. cit.* 139.

⁸⁸ Vicens Vives, J.: *Historia General Moderna*, T. I, Montaner y Simón, Barcelona, 1966, 120-121.

⁸⁹ Confrm. Vigarello, G.: "El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana", en *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, ed. M. Feher y otros, Alfaguara, Madrid, 1991, v. II, 149-188.

⁹⁰ Pérez, J.: *Carlos V...*, 132-133.

⁹¹ Vigarello, G.: art. cit. 166-167.

⁹² Campbell, L.: *op. cit.* 95; nota tomada de F.J. Sánchez Cantón *Pintura antigua por Francisco de Holanda (1548)*. Versión castellana de Manuel Denis (1563), Madrid, 1921, 275.

⁹³ Pérez, J.: *op. cit.* 131.

⁹⁴ Cruz Valdovinos, J. M.: "Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar", *A.E.A.*, 1982, 351-374. El autor identifica a Carlos V el rostro del Rey Gaspar en la Adoración de los Magos de dicho retablo.

⁹⁵ Pérez, J.: *op. cit.* 132-133.

⁹⁶ González Seara, L.: *El poder y la palabra*, Tecnos, Madrid, 1995, 122-123

⁹⁷ Desde el medievo, la concepción del saber geográfico, tan útil para gobernar, y la expresión del poder real son simbolizados por el mapamundi, N. Bouloux "Les usages de la géographie à la cour des Plantagenets", *Médiévales*, 24 (1993), 145-147.

⁹⁸ Scholz-Hänsel, M.: "Der heilige Jakobus der Ältere und die Mau getürkte Bilder eines schwierigen interkulturellen Dialoges", *Das Münster*, 3 (1999), 210; complementariamente Checa Cremades, F.: *op. cit.*, 149.

⁹⁹ Zuffi, S.: *Durero*, Electa España, 1998, 120.

¹⁰⁰ Pérez, J.: *op. cit.*, 35.

¹⁰¹ Magli, P.: "El rostro y el alma", *Fragmentos para una Historia...*, 87-126.

¹⁰² Jiménez, J.: *Cuerpo y tiempo*, Barcelona, 1993, 132.