

EL TUMULO DE CARLOS V EN VALLADOLID

por

JUAN JOSÉ ABELLA RUBIO

Capítulo importante dentro de la arquitectura provisional, si bien todavía poco estudiado, lo constituyen los túmulos erigidos en honor de ilustres finados. Los estudiosos de la arquitectura provisional han preferido centrar su atención en aspectos meramente profanos; fiestas de palacio, marchas procesionales, coronamientos, entradas triunfales, bodas..., dejando incomprensibles vacíos para los monumentos destinados a celebrar las pompas fúnebres¹.

Sin embargo la importancia de estos monumentos es manifiesta, y ello nos mueve a considerar tres de sus aspectos destacados: su imponente grandiosidad, la importancia de sus arquitectos, y las repercusiones ulteriores que han tenido.

Calvete de Estrella al hablar del túmulo de Carlos V en Valladolid, dice que tenía tanta perfección y firmeza como si hubiera de ser obra perpetua, y las proporciones que le otorga, ochenta y tres pies, hasta romper la cantería de la iglesia de San Benito, son elocuentes. De la pira levantada en honor de Felipe IV en Méjico trae este testimonio Francisco de la Maza: » Dirá el futuro que se descubrió la cúpula (de la catedral) para celebrar las honras del rey don Felipe IV»². Y el propio Cervantes escribió deslumbrado ante el esplendor del túmulo erigido a Felipe II en Sevilla:

...«Cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, oh gran Sevilla»...³.

¹ ROY STRONG, *Splendour at court. Renaissance spectacle and illusion*. Londres, 1973; FRANCES A. YATES, *Astrea. The Imperial theme in the sixteenth century*. Londres, 1975; J. JACQUOT, *Fêtes de la Renaissance*. (C.N.R.S.), especial interés tiene dentro de este estudio el capítulo de C. A. MARSDEN, *Entrés et Fêtes espagnoles au XVI eme siècle*. París, 1960; ALENDA MIRA, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, 1903; S. ZACARES, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia*. Valencia, 1925. La edición consta de sólo 75 ejemplares; KATHLEEN COHEN, *Metamorphosis of a death symbol. The transi tomb in the late middle Ages an the Renaissance*. California, 1973.

² FRANCISCO DE LA MAZA, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de Méjico*. Méjico, 1946.

³ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Al túmulo de Felipe II en Sevilla*. Obras completas, Edit. Aguilar, Madrid, 1940, p. 1925.

En ellos trabajaron tracistas de primera línea: Pedro Machuca realizó los planos del túmulo con que Granada quiso honrar a María de Portugal. Claudio Arciniega se hizo cargo del monumento funerario erigido en la ciudad de Méjico al emperador Carlos V, y en el de Valladolid en opinión de Bonet Correa puede atribuirse a Juan de Juni. Del equipo puesto a las órdenes de estos maestros nos da idea el relato que hace el cronista de la catedral de Santiago de Compostela hablando de las honras fúnebres al emperador; «Trabajaron dóce carpinteros, cuatro escultores, dos sastres, nueve peones, trece pintores y un tornero»⁴.

Para la arquitectura supuso una aportación considerable si se tiene en cuenta que estos monumentos constituían verdaderos ensayos de ideas que iban a fructificar en un inmediato capítulo de la historia del arte. Los elementos esenciales del túmulo de Valladolid los volveremos a encontrar en la obra de Jerónimo del Corral, y Juan de Arfe, que introduce el clásico en las custodias, estuvo influenciado por los cambios arquitectónicos operados en Valladolid⁵.

Todos los Austrias tuvieron túmulos suntuosos. En nuestras indagaciones sobre Carlos V, los hemos encontrado en Valladolid, Bruselas, Méjico, Santiago de Compostela, Roma, Barcelona, etc..., quedando convencidos que estos hallazgos son tan sólo el comienzo de una lista muy amplia, pues las honras fúnebres solemnes debieron ser universales. Pero en el trabajo, ciñéndome a limitaciones de espacio, me centraré en el monumento funerario con que la ciudad de Valladolid quiso honrar la muerte del Cesar Carlos. Monumento de planta naviforme, erigido en la iglesia de San Benito, ante el cual tuvieron lugar solèmnnes pompas fúnebres presididas por el rey, su hijo, Felipe II. De él hizo prolija descripción el cronista Calvete de Estrella en su libro: «*El túmulo imperial adornado de Historias, y Letreros y Epitaphios en Prosa y verso Latino*». Escrito que afortunadamente va acompañado de un grabado aclaratorio⁶.

Nuestro trabajo versará exclusivamente sobre la simbología que encierra, considerando que su estructura arquitectónica, minuciosamente estudiada por Bonet, aún siendo importante, es tan sólo el soporte de unos programas simbólicos densos en sus contenidos. Ello es arduo por lo enrevesado que en ocasiones se presenta el relato, la cantidad de figuras que aparentemente se amontonan, y el peligro que existe de derivar a contenidos históricos por el

⁴ P. BOUZA BREY, Estudios Gallegos, Madrid, 1959, p. 268.

⁵ A. BONET CORREA, *Los túmulos de Carlos I*. Archivo Español de Arte, Madrid, 1960, p. 55-66.

⁶ El libro permanece en su edición de 1558. Sólo aparece en las listas de los bibliófilos: J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*. Madrid, 1886, t. II, p. 190; PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona, 1924, t. II, p. 23.

sordo fragor épico con que el cronista en ocasiones parece recrearse. Pero la lectura pausada de estos textos nos muestra que los hechos históricos narrados son tan sólo la base, el elemento visible de una verdad mucho más importante que es a donde se quiere llegue el lector o admirador del túmulo. Por ello intentaremos en la maraña del escrito encontrar las líneas matrices que lo sustentan y aproximarnos a la intención de su inspirador, con el riesgo que supone tratar un programa simbólico del que nos separan cuatro largos siglos. Estos contenidos los esquematizamos de la siguiente forma, para la mejor comprensión del desarrollo del trabajo:

a) El túmulo estaba estructurado como un navío. Forma conseguida por la asociación de un cuadrado y dos triángulos.

b) Un extenso programa dedicado a las virtudes, expuesto en dos grandes capítulos: El primero se desarrollaba en los pinjantes y tenía como eje la exaltación de la virtud heroica del Emperador merecedora de ser celebrada por la historia y de recibir eterna recompensa. En el segundo aparecería el Emperador como perfecto dechado del gobernante cristiano. El desarrollo de estos conceptos se basa en la posesión de las virtudes cardinales y teologales, gozne y soporte de la vida cristiana, que el cronista vincula a las columnas que sustentan todo el edificio, estableciendo un tácito paralelismo entre el túmulo y el cristianismo mismo.

c) Seis grandes pinturas historiadas narraban la lucha del caballero cristiano (Emperador) con la muerte. Constituyen la parte más legible del túmulo y su vinculación con el libro de Olivier de la Marche «Le Chevalier Délibéré y La Danza de la Muerte» son evidentes.

Muertes, grutescos, inscripciones, adornos, constituyen elementos de relleno, ajustándose a ese «horror al vacío» que tan frecuentemente acompaña lo hispano.

EN FORMA DE NAVÍO.

El tracista estructura el túmulo como un navío que resulta de la combinación de un cuadro con dos triángulos equiláteros. La elección de estas formas geométricas perfectas no es casual, al diseñador del túmulo le hubieran convenido más, dado lo angosto del crucero, hacer más cortos los lados de profundidad que los frontales, la solución que aporta obedece a una especie de pleonasma simbólico, acentuando y cargando de significados aquello que en sí mismo ya los contiene. En efecto la capilla central del primer cuerpo era cuadrada, forma arquitectónica perfecta, y en la techumbre que le correspondía, exactamente sobre los despojos mortuorios, se inscribía un gran octógono, símbolo de la resurrección, acentuando así la idea de transir que el

propio navío con fines funerarios comporta. En las techumbres de los lados se inscribían exágonos en correspondencia con los triángulos de la base, añadiendo al símbolo de la resurrección un contenido trinitario.

La estructura naviforme con fines funerarios es ancestral, la encontramos como símbolo fundamental de los pueblos primitivos actuales y aparece en las brumas más lejanas de nuestra propia civilización. Entre los egipcios «el Ba» desarrollaba su viaje transcendente en un navío y lo mismo sucedía para griegos y romanos con el barco de Caronte⁷. Pero para Calvete, que humanista al fin conocía la mitología de la nave, no son éstos los únicos motivos que deciden su elección, encuentra en la propia vida del Emperador razones muy concretas que de forma inequívoca lo determinan. A lo largo del relato evidencia de múltiples formas su intencionalidad: Con una nave de plata la ciudad de Gante celebró las fiestas de su natalicio. En frágil embarcación atravesó repetidas veces el océano. De la gesta gloriosa de los Argonautas nació la Orden del Toisson de Oro. En un navío, según cuenta en una de las pinturas, llegó al puerto de salvación.

Todas estas reiteradas alusiones al barco salvador, realizadas en el momento crucial de la Contrarreforma, nos introducen en un capítulo importante de la simbología católica detenidamente estudiado por G. Llopart⁸. La Iglesia a lo largo de los siglos XVI y XVII se identifica frecuentemente con la «Navis salutis», frente al naufragio general de los herejes. «En su nave recapitula a su vez la nave del alma que hace que el fiel se identifique con el ser y el sentir de la Iglesia y que repita en sí personalmente lo que la Iglesia es ya por su identificación con Cristo antológicamente⁹. Dicho por Calderón de la Barca como remate feliz del Divino Orfeo:

«Pues la nave de la Iglesia
es de la vida la nave»¹⁰.

España y los Países Bajos rivalizaban en su empleo en ocasión de festejos y ceremonias religiosas. Acaso esto explique que paralelamente al título de Valladolid se construyera una gran nave procesional, adornada de parecido

⁷ OLIVER BEIGBEDER, *La simbología*. Colección ¿Qué sé?, n.º 17, Barcelona, 1970; PIERRE GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*. Edit. Labor, Barcelona, 1966, p. 39, 89, 220, 392; ID., *Mitología del Mediterráneo al Ganges*. Barcelona, 1966, p. 144 y 145.

⁸ G. LLOPART, *La nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII*. «Spanische Forschungen, der Goeresgesellschaft» 25 (Munster, 1970), p. 309-335.

⁹ G. LLOPART, *En torno a la iconografía cristiana del Miles Christi*. «Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura», Palma, 1972, n.º 1, p. 93.

¹⁰ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Divino Orfeo. Obras completas*, t. III, Edit. Aguilar, Madrid, 1952.

programa de virtudes, para conmemorar las pompas fúnebres del Emperador en Bruselas ¹¹.

Una vez configurado el formato, Calvete ordena todo en relación con la tumba (vacía) del Emperador. La coloca en el centro de la composición y la adorna con crespones negros, inscripciones latinas y trofeos imperiales, como si quisiera insistir en el postrero y trascendente viaje del Emperador en vehículo naviforme.

POSEEDOR DE LA VIRTUD HEROICA.

De las techumbres del primer cuerpo pendían pinjantes adornados con virtudes, muertes e inscripciones, de forma abrumadora, sin dejar al descubierto el menor resquicio. El central era mayor que los laterales y caía sobre la tumba del Emperador. Ocupando el centro del mismo estaba la Virtud Heroica armada de coraza, celada y lanza, aplastando la Muerte, fielmente acompañada de la Fama y la inmortalidad. La pintura así descrita es la síntesis de las que a ambos lados completan la composición adornando las capillas contiguas. Idea motriz de la erección del propio túmulo según rezaba la inscripción «Carol hoc Tumulo, hoc heroica virtus, Iustitia & Pietas Relligioque sedent». Va armada como una Minerva, correspondiendo su descripción al esquema renacentista que intenta hacer resurgir la antigua «Virtus» con sentido cristiano ¹². La Muerte aplastada a sus pies habla del triunfo que indefectiblemente la acompaña. Las dos pinturas que completan el tríptico insisten en el mismo concepto.

En efecto, en una de las pinturas que representaba la batalla de Ingolstad, estaba el Emperador con rostro viril y robusto sin dar muestras de ningún temor. Si la entereza que muestra se puede identificar con la misma «Virtus» en sentido clásico, la leyenda que acompaña el relato «Animo Invicto» —no vencido— muestra el interés del cronista en inferir al contexto un contenido de victoria.

En la otra pintura estaba la propia Victoria profusamente ataviada con los atributos del triunfo; alas sobre los hombros, coronada de laurel, palma y corona del mismo vegetal en sus manos. A estos atributos añade colocándolos bajo sus pies; yedra, olivo, encina, álamo blanco, apio, arrayán, grama. Un repertorio en fin completo. El cronista echa mano del conjunto de horta-

¹¹ PRUDENCIO SANDOVAL, *Vida y hechos del Emperador Carlos V*. Edición de 1625, fols. 750-754. En España el uso de la nave fue frecuente. Con motivo de la canonización de San Juan de la Cruz, San Ignacio de Loyola San Isidro y Santa Teresa, se celebró en Madrid su triunfo sobre una nave, mientras Arrio y otros herejes perecían en las aguas.

¹² SANTIAGO SEBASTIÁN, *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. Palma, 1973, p. 15.

lizas con que el pueblo adornaba los arcos y alfombraba las calles para la recepción de personajes importantes según cuenta Zacarés ¹³.

La victoria de la Virtud Heroica sobre la Muerte debe ser celebrada, por eso, a ambos lados estaba, sintetizado cuanto se iba a desarrollar en los pinjantes laterales, estaba la Fama, con alas, llena de ojos, sonando una trompeta, tal como la había descrito Virgilio en la Eneida y Ripa incorporado al Renacimiento ¹⁴. Y la Inmortalidad, vestida de blanco, con rayos resplandecientes sobre su cabeza, anunciando los augurios del triunfo trascendente.

UNA VIDA PARA LA HISTORIA.

El pinjante lateral izquierdo tiene un sentido claramente terreno. Calvete no es ajeno a las corrientes renacentistas y al concepto paganizante que las acompañan. De ahí su insistencia en la gloria perdurable del Emperador. Como escribe Joël Saugnieux: «se pretendía obtener una cierta inmortalidad terrestre, una especie de cielo pagano reservado a los grandes hombres en el que la grandeza histórica reemplazara la idea de santidad» ¹⁵.

Se trataba de enaltecer un reinado brillante, de ahí la aparición de las pinturas de las tres virtudes anunciadoras del buen gobierno: Gloria, Justicia y Paz. La Paz llevaba un manojito de espigas y un ramo de olivo. La Justicia sus atributos ordinarios: espada, peso y balanza. La Gloria iba con laurel en la cabeza y en las manos. Los atributos agrícolas que ostenta la Paz hablan claro de la prosperidad en el reinado, no en vano en ocasiones se la había representado con el cuerno de la abundancia ¹⁶. El sentido equitativo de la Justicia lo da el propio Calvete al señalar que con ella castigó a los príncipes transgresores. Ajustándose al conocido dicho de San Agustín: «De los reinos que está ausente la Justicia no son otra cosa que magno latrocinio». Ambas virtudes están estrechamente vinculadas en la simbología. García Pelayo ve la Puerta de Capua en honor de Federico II como la entrada al reinado de la Justicia y de la Paz ¹⁷, Lorenzetti las integró en su mural del buen y mal gobierno y en los propios arcos triunfales que tantas veces recibieran al Emperador; Sevilla, Burgos, Valencia... aparecen aunadas. En el arco de Burgos se decía:

¹³ ZACARES, Op. cit., p. 155.

¹⁴ VIRGILIO, *La Eneida*. Colección de obras maestras, Barcelona, 1944; RIPA, cfr., Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*. Paris, 1958, p. 387.

¹⁵ JOËL SAUGNIEUX, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*. Paris, 1972, p. 13.

¹⁶ J. M. MARTÍNEZ HIDALGO, *Lepanto*. Barcelona, 1971; P. SANDOVAL, Op. cit., fol. 762.

¹⁷ M. GARCÍA PELAYO, *Del mito de la razón*. Rev. de Occidente, cap. IV, Madrid, 1968.

«Son de condición las dos
que donde falta la una
no se puede ver ninguna»¹⁸.

La Gloria, toda ella revestida de laurel, puede confundirse con la Celebridad, el propio Ripa lo hace en ocasiones, más, si tenemos en cuenta el contexto terreno de la pintura.

Las dos representaciones que completan el tríptico insisten en la grandeza del reinado. En una de ellas se veía al Emperador volando sobre el águila bicéfalo (tal como ostentaba en su emblema) en dirección al sol. El reto es imponente.

Sólo el águila según la mitología puede mirar fijamente al sol. Es además a través de una tradición ininterrumpida el símbolo del Imperio¹⁹. Por ello el cronista escribe que su fama voló hasta las estrellas y sus hechos oscurecieron los de otros emperadores, príncipes y capitanes.

En la pintura que resta cuatro grandes historiadores de la antigüedad clásica: Herodoto, Tucídides, Tito Livio y Salustio, en actitud sedente simulaban escribir sus grandes obras. La importancia de los historiadores debe estar en relación con la del personaje historiado, por ello el cronista exige para aquellos que se han de ocupar de la vida y hechos del Emperador la misma erudición y elocuencia que aquellos grandes maestros. Su lenguaje hiperbólico no está lejos del usado por don Luis de Quijada con ocasión de la muerte del Emperador: «Acabó el más principal hombre que ha habido ni habrá»²⁰.

Colgaba del tríptico una aldavilla celebrando la nave de los Argonautas, la cual no era menos en el Emperador, su digno heredero a través de la orden del Toisón de Oro.

UNA VIDA PARA LA ETERNIDAD.

El pinjante de la derecha encierra un sentido trascendente. Todo cuanto en él se narra constituye una proyección hacia la eternidad entendida de forma alegórica.

El núcleo del relato se centra en la pintura que cuenta los últimos días del Emperador. Para explicar su fin, el cronista vuelve al símbolo de la nao que consigue arribar intacta tras penosa travesía. Entraba ésta en el puerto

¹⁸ ALENDA MIRA, Op. cit., p. 18.

¹⁹ M. GARCÍA PELAYO, Op. cit., p. 227.

²⁰ MADALENO, *Ciclo de conferencias con motivo de la muerte del Emperador*. Barcelona, 1959.

con tres mástiles, sus velas, maromas, artillería y toda la jarcia necesaria, todas las velas desplegadas al viento. De la vinculación de la vida cristiana con la Iglesia a través del navío ya hemos hablado, por ello apostillaré simplemente su simbolismo con el letrero recogido de una nave veneciana: «Ecclesia navis, de longe portans aeternae vitae divinas, et si haeserum tempestate turbatur qui non ingreditur non salvatur»²¹. Tras la nave un templo a la antigua en cuya puerta estaba la Felicidad. Los contenidos aquí se acumulan ininterrumpidos. El templo es el espacio cósmico y discontinuo tal como ha señalado Miscea Eliade²², y en la tradición cristiana está vinculado a la Jerusalén celeste. Se señala la puerta, con la cual el propio Cristo se había identificado (Juan VII-9), y en ella la Felicidad para cuya descripción el cronista acumula objetivos de forma desusada, el rostro muy hermoso, alegre, claro y resplandeciente. En sus manos corona de laurel y cetro. A sus pies vaso antiguo lleno de flores, rosas y azahar. La inscripción que acompañaba a la pintura se ajustaba plenamente a su contenido «Navis Salutis».

Este buen augurio de salvación lo cifra el cronista en la defensa que el Emperador hizo de la Fe y el Culto Divino. Por ello en una pintura aparecería la Fe con sus atributos tradicionales: crucifijo, cáliz, hostia y patena, y unas riendas con las que domaba a personajes de mala catadura; de un lado una vieja con ojos encendidos y alocados que representaba la Herejía, al otro un viejo, de rostro y ojos como de ciego desatinado, el cual era el Error. Aparecían ambos aplastados por la Virtud mostrando tan sólo cabeza y brazos desnudos. La descripción se ajusta a las psicomaquias tan frecuentes en el tardo gótico²³, pero su significado sólo puede entenderse teniendo en cuenta las luchas del Emperador en defensa de la Fe, y sobre todo sus trabajos para la convocatoria del Concilio de Trento.

En la tercera tabla de este conjunto aparecía el Emperador en posición mayestática, armado a la antigua, con un mundo en una mano y en la otra un cetro imperial. Esta posición solemne difiere poco de aquella con que tantas veces le representaron pintores y grabadores²⁴, pero aquí la demostración de poderío no se cierra en sí misma, es la premisa indispensable del símbolo. Por ello aparecía en la misma pintura un templo rodeado de las virtudes Justicia y Fortaleza. Calvete explica las razones de la elección del templo que

²¹ LLOMPART, Op. cit., p. 334.

²² MIRCEA ÉLIADÉ, *Historia de las religiones*. Tomo II, cap. X, Edit. Cristiandad, Madrid, 1974; Id., *Lo sagrado y lo profano*. Cap. I, Edit. Guadarrama, Madrid, 1973. El tema del espacio sagrado ha sido también estudiado por SANTIAGO SEBASTIÁN en *Espacio y símbolo*. Córdoba, 1977.

²³ EMILE MÂLE, *L'art religieux de France de la fin du Moyen Age*; R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance*. Aportan abundantes datos.

²⁴ MARTIN VAN HEEMSKERK, *Las más famosas victorias del Emperador Carlos V*. Sociedad Alianza de Artes Gráficas, Ricardo Foula, Barcelona, 1962.

fueron; acrecentamiento, defensa y conservación del culto. La presencia de la Justicia y la Fortaleza son obvias en la realización de tan difícil cometido.

La pintura de la aldabilla que cierra el pinjante, habla de una nave en lucha con el mar embravecido. Se refiere a las travesías que por el océano y mar hiciera repetidas veces el Emperador²⁵, y es el pretexto para narrar el gran viaje de la vida con final feliz.

Especial interés adquieren en el túmulo la presentación de las virtudes teologales y cardinales, síntesis del gobernante y caballero cristiano. El programa adquiere a veces un aire épico por la estrecha vinculación de episodios gloriosos y virtudes, si bien son éstas tal como lo requiere el símbolo las que acaban resplandeciendo.

La inclusión de las siete virtudes en esquemas funerarios no es original de Calvete. Van Marle establece su origen en la Italia del siglo XIV; sepulcros de San Pedro Mártir (1339), San Agustín de Pavía (1362) y posteriormente de los papas Juan XXIII, Sixto IV e Inocencio VIII. E. Mâle estudia su posterior desarrollo en el norte de Francia, en el sepulcro del cardenal Ambois, obra de Michel Colombe, y la tumba de Luis XII en San Denis²⁶.

La vinculación del túmulo de Valladolid a estos monumentos es difícil de comprobar, aún sabiendo que Calvete estuvo en Francia como cronista de Felipe II en su viaje a los Países Bajos²⁷. Parentesco más directo lo encontramos en múltiples manifestaciones populares españolas, donde es frecuente, con ocasión de solemnes recepciones, la aparición de las siete virtudes que ya pintadas, ya corpóreas, reciben formando parte de la comitiva al personaje celebrado. La bóveda de la capilla funeraria de los Benavente en Medina de Rioseco, próxima a Valladolid, se basa igualmente en el desarrollo de estas virtudes²⁸.

En su presentación el cronista se muestra reiterativo, estableciendo constantemente la correspondencia entre el hábito y el acto. Las virtudes aparecen sedentes y mayestáticas en los pedestales, como inherentes que fueron a la vida del finado, y llenas de dinamismo, volando por los aires en actitud de otorgar el premio, como si el Emperador las ejerciera de forma especial en momentos culminantes de su reinado. De esta forma consigue trazar un programa coherente cuyos esquemas podemos seguir con facilidad. Iconográficamente las virtudes están más vinculadas al Medioevo que al Renacimiento, a

²⁵ FORONDA AGUILERA, *Viajes y estancias del Emperador*, 1903.

²⁶ R. VAN MARLE, *Op. cit.*, p. 25-26, figs. 31, 32, 34, 35; E. MALE, *Op. cit.*, p. 351-352.

²⁷ El viaje queda testimoniado por el libro del propio CALVETE DE ESTRELLA, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe D. Felipe, hijo del emperador Carlos V, Máximo de España, a sus tierras de la Baxa Alemania*. En Amberes, en casa de Martín Nucio, año MDLII.

²⁸ SANTIAGO SEBASTIÁN, *El programa de la capilla funeraria de los Benavente en Medina de Rioseco*. «Traza y Baza», n.º 3, Palma de Mallorca, 1973.

diferencia de otros túmulos del Emperador, como el de Roma o Méjico, en donde prevalecen los esquemas renacentistas.

PRUDENTE CONTRA LOS TURCOS.

La primera de las virtudes cardinales enunciada es la Prudencia, que aparece en el pedestal con corona de laurel en la cabeza, compás en una mano y en la otra una sierpe, rodeada de trofeos turcos. En la bandera que le corresponde vuelve a llevar en sus manos compás y laurel, indicando cómo el Emperador ejercitó esta virtud contra el poder de la Media Luna.

El espejo, el más tradicional de sus atributos, es reemplazado por un compás, cuya idea de medida exacta se ajusta mejor a la narración de la contienda. En efecto lo que pretende mostrar Calvete es la clarividencia y celeridad con que actuó el Emperador en el sitio de Viena, tan perfectamente llevada a cabo que con sólo su prestigio evitó el enfrentamiento. La serpiente convenía como compañera del compás por cuanto es astuta, rápida de movimientos, y señala la capacidad de intuición para adelantarse al contrario²⁹. El cronista anuncia con meticulosidad los preparativos del Emperador y las zozobras de los turcos en su huída entre los ríos Danubio, Drave y Save, advirtiéndole que todo ello representaba la prudencia y celeridad en ahuyentar un ejército como el que ahuyentó. De parecida forma hablan las crónicas de los grandes historiadores de la época: «Caminó con tanta priesa que cuando el Emperador llegó a Viena, el Turco estaba de allí a cuatro leguas, dejando perdidos más de sesenta mil turcos y quebrando los puentes para que no le siguieran»³⁰. El rótulo que acompaña la bandera «Prudentiae turcicus» responde fielmente el contexto.

FUERTE ANTE EL AFRICANO.

La posesión de la Fortaleza por el Emperador encuentra su manifestación en la entereza con que acometió la empresa africana, buscando en su propio nido al pirata Keir Eddin, terror de las costas cristianas. La pintura de la bandera festeja la toma de La Goleta y Túnez (Julio de 1535). La descripción cargada como siempre de detalles, recuerda en síntesis los grabados de Wermeysen (Barbalunga), la serie de tapices del Alcázar de Sevilla o los de Bruselas de cuya existencia el propio cronista advierte. Sobre el fragor del com-

²⁹ GUY DE TERVARENT, *Op. cit.*, p. 341-342.

³⁰ P. SANDOVAL, *Op. cit.*, fol. 130.

bate aparece el Emperador siendo coronado de laurel por la Victoria y la Fortaleza. Esta ostenta sin esfuerzo la columna, su atributo más ordinario, aquella sostiene la palma, celebrando de manera inequívoca el triunfo.

En el pedestal la representación de la virtud es de doncella coronada de laurel que tiene entre sus manos un león. Su elección en lugar de la columna podría obedecer, estableciendo un paralelismo con el túmulo de Roma y siguiendo el criterio de Sandoval, al hecho de que Africa sea considerada como «tierra abundante en animales»³¹. Pero la plasticidad de que está dotada, y sobre todo, dado que el león es uno de sus atributos más ordinarios, nos lleva a una consideración mucho más profunda. La doncella, que sin aparente esfuerzo doma al león, muestra cómo la fuerza inteligente de la virtud puede con la fuerza bruta que posee la fiera³². La descripción se cierra en la bandera con el mote «Fortitudini africanus».

JUSTO CON LOS PRÍNCIPES TRANSGRESORES.

El Emperador fue ante todo gobernante justo. En ello insiste Calvete reiteradamente. Cuatro veces aparece la Virtud, dos en los pinjantes, celebrando la grandeza de su reinado y el empeño mostrado en defensa de la Fe, las otras dos, que son las que ahora nos ocupan, en el pedestal y la bandera. Aparece en su primera manifestación como la más genuina representación de la virtud cardinal, con espada desnuda en una mano y en la otra el peso y la balanza. Los trofeos que la rodeaban son germánicos.

La simplicidad y majestad con que está descrita, rehuye, de la fácil anécdota en que incurrieron las representaciones de Roma, donde se la comparó con un camello, porque en su carga es justo, o en Méjico donde mira fijamente el peso indicando que no se excedió en las cargas con los súbditos americanos³³. Calvete no pretende insistir en la equidad de los gravámenes, prefiere presentar a la virtud de la Justicia con la majestad de la virgen Astrea, cuyo sereno aspecto infunde confianza, temor y respeto³⁴, ajustándose en esto al modelo clásico.

Para su aparición en la bandera recoge la más sonada de las victorias sobre los rebeldes protestantes. La virtud aparece sobre la batalla de Müllberg portando en una mano sus insignias y en la otra una corona de laurel que justamente colocaba sobre la cabeza del Emperador. Esta actitud no es nueva en

³¹ P. SANDOVAL, Op. cit., fol. 760.

³² E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona, 1969, p. 222.

³³ F. CERVANTES DE SALAZAR, *México en 1554 y el Túmulo Imperial*. México, 1967. Con introducción y notas de EDMUNDO O'GORMAN, p. 191; P. SANDOVAL, Op. cit., fol. 760.

³⁴ M. GARCÍA PELAYO, Op. cit., p. 227. Un estudio completo lo ofrece Frances Yates en su obra ya citada.

la simbología, Guy de Tervarent aduce ejemplos y la explica así: «La Justicia al coronar confiere sus atributos a aquellos que ha destinado para ejercer su poder»³⁵, de esta forma el Emperador hijo y siervo de la justicia cósmica se transforma en señor de la justicia humana y como tal la ejerce.

La descripción del relato épico es minuciosa. Agueridos soldados españoles cruzan el Elba. El Emperador arenga las tropas. Federico de Sajonia y el Landgrave de Hesse son apresados en la floresta. El grabado anónimo aportado por Foronda Aguilera en su libro, «Viajes y Estancias del Emperador», se ajusta plenamente a la descripción del cronista. Lo mismo puede decirse, si bien de forma mucho más desarrollada, de los frescos de Ortiz, estudiados por Sánchez Cantón³⁶.

Los príncipes fueron juzgados y apresados. El César Carlos había hecho resplandeciente la virtud de la Justicia. De ahí la inscripción de la bandera: «Iustitiae Germanicus».

TEMPLANZA CON LAS CIUDADES ALEMANAS.

Los sucesos acaecidos en Alemania adquieren en el título excepcional importancia, no en vano en ellos empleó Castilla sus mejores hombres y en la empresa fue invertido el oro americano. Se trataba de un problema de vida o muerte, la solución final en la tenaz lucha que la oposición dirigida por los Sajonia había llevado durante treinta años contra la casa de los Ausburgo³⁷. Por ello el cronista asocia estos hechos a dos de las virtudes principales; se ejerció la Justicia con los príncipes rebeldes, la moderación brilló en su trato con los pueblos vencidos.

En la representación del pedestal dos atributos acompañan a la virtud de la Templanza: reloj de arena y anteojos. El atributo del reloj de arena es usual, así estaba en los sepulcros del cardenal Ambois y Luis XII³⁸, y el mismo Lorenzetti lo colocó en sus manos. Los anteojos (germanismo que indica los grillos que se colocan los presos) le otorgan un sentido peculiar, por cuanto en ellos se señala expresamente su dominio sobre los vencidos insurrectos.

En el contexto de las virtudes cardinales la Prudencia es acaso la menos definida, frecuentemente reemplazada por la Clemencia o Benignidad. Calvete le otorga personalidad propia si bien asociada a la Justicia de la cual es compasiva prolongación. El escenario sobre el cual la virtud resplandece corres-

³⁵ GUY DE TERVARENT, Ob. cit., p. 155.

³⁶ FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia*. Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1944; FORONDA AGUILERA, Op. cit., lám. FO.84.

³⁷ JOACHINSEN, *La época de la Reforma*. Historia Universal, dirigida por Walter Goetz, Espasa Calpe, 1932, t. V, p. 208.

³⁸ E. MALE, Op. cit., p. 347 a 349.

ponde a las ciudades alemanas conjuradas en la Liga Esmalcada contra el Emperador: Ulm, Augsburgo, Estrasburgo y Francfort. Las cuales envían sus delegados, tal como se describe en el grabado de Heemskerck³⁹, para pedir perdón. Precisamente sobre Ulm es coronado el Emperador por la virtud de la Templanza acompañada de la Fe. La inclusión de la virtud teologal evidencia el sentido de cruzada religiosa conferido a los hechos narrados. El Emperador justiciero con los jefes rebeldes se muestra benévolo con el pueblo transgresor. De ahí el título: «Temperantiae Germanicus».

POSEEDOR DE LAS VIRTUDES TEOLÓGICAS.

Las pilastras de los lados eran triangulares. En su decoración estaban pintadas las caras exteriores, reservándose para los trofeos la parte que daba al interior. La situada junto a la columna de la Fortaleza estaba dedicada a las virtudes teológicas, y tenían como complemento una bandera colocada en el segundo cuerpo, en la parte más destacada del túmulo. En una de sus caras estaba representada la Caridad con tres niños desnudos a sus pechos y coronada de laurel, ajustándose a la más humana y emotiva de las representaciones de esta virtud⁴⁰. En la otra cara aparecían aunadas la Fe y la Esperanza, ambas coronadas de laurel. La primera portaba sus más conocidos atributos: cáliz, patena y hostia. La segunda reemplazaba el áncora y navío sus atributos más usuales por una esfera, frecuentemente vinculada al mundo, tiempo y cosmos⁴¹. La elección de este nuevo atributo hace alusión al Nuevo Mundo descubierto y conquistado según puede interpretarse del desarrollo que las virtudes adquieren en la bandera. Allí reaparecen con los mismos atributos, si bien su significado se enriquece por el entorno que las envuelve. Colocadas sobre el globo terráqueo, la Caridad ocupaba la zona ártica, con los ojos y entrañas encendidos en misericordia, la Fe con parecida expresión dirigiría su mirada hacia occidente desde su posición equinoccial, mientras la Esperanza desde la zona antártica levantaba sus ojos hacia las virtudes sus compañeras. Los sentimientos de extensión y propagación de la Fe son evidentes y quedan refrendados por el rótulo: «Fidei Indicus».

³⁹ HEEMSKERCK, Op. cit., lám. XVII.

⁴⁰ GUY DE TERVARENT, Op. cit., p. 175; Cfr. R. FREYMAN, *The evolution of the caritas figure in the thirteenth and fourteenth centuries*. *Jornal XI*, 1948, p. 68-69.

⁴¹ R. VAN MARLE, Op. cit., p. 69; GUY DE TERVARENT, Op. cit., p. 28.

CLEMENTE CON GALOS E ITÁLICOS. PACIENTE ANTE LA ADVERSIDAD
Y EL SUFRIMIENTO.

Ocupaban las caras laterales del pedestal que resta las virtudes de la Clemencia y la Paciencia. La primera «virtud muy necesaria para los reyes» según afirmara el cronista Santa Cruz, recoge el gesto de indulgente perdón con que fueron tratados Francisco I de Francia y Guillermo de Cléveris. La segunda habla de su capacidad de resistencia ante las adversidades y sufrimientos.

En su representación iconográfica aparece la Clemencia como princesa, vestida de blanco, con corona real sobre la de laurel y manos sobre el mundo. Los atributos que ostenta no son los ordinarios y en sus peculiaridades están señalados el triunfo y dominio sobre reyes y príncipes. A falta de banderas, el tracista se sirve para narrar las batallas correspondientes de dos tablas de la cornisa, contiguas a la pilastra reseñada. En una se narra la batalla de Pavía (1525), con la captura del rey francés; en la segunda, la batalla de Düren (1543), de la que había sido protagonista el propio Emperador. El cronista asocia para enaltecer la virtud dos contiendas muy distantes en sus fechas y objetivos, pero comunes en la manifestación de una misma virtud. Pavía señala la culminación del reinado, antes de que tantas envidias enemigas se concitaran contra él. Casi coincide además con su boda en Sevilla, de ahí la amplia vinculación que de esta celebrada victoria se hiciera con sus himeneos en muchas de las ciudades del imperio⁴². El cronista Santa Cruz comentaba el hecho de esta forma: «Cosa es de ponerse en memoria, quererse el emperador ponerse en prisión suave el mismo día que dio libertad al cristianísimo rey de Francia»⁴³. El cronista del túmulo añade que su magnanimidad no acabó ahí, pues le dio como mujer a su hermana Leonor.

El manso y sacrificado cordero es el atributo elegido para recordar los trabajos, adversidades y sufrimientos que acompañaron al Emperador en vida y sobre todo por la cruel enfermedad de sus últimos días. Por un momento dejamos de escuchar el estruendo de gestas y virtudes épicas, para encontrarnos con la persona que aún siendo egregia está sometida a los males humanos; trabajo y enfermedad, de los cuales el paciente cordero una vez más es el símbolo⁴⁴.

⁴² MATA CARRIAZO, *La boda del Emperador*. «Cuadernos hispalenses», t. IV, Sevilla, 1958, p. 90.

⁴³ MATA CARRIAZO, *Op. cit.*, p. 74.

⁴⁴ R. VAN MARLE, *Op. cit.*, p. 73.

OTROS ELEMENTOS DEL TÚMULO.

El amplio contexto de virtudes desarrollado en pinjantes, pedestales y banderas, encuentra su complemento en el remate del túmulo, donde a un gigantesco escudo del Emperador acompañaban las Columnas de Hércules y dos figuras recortadas que parecían estatuas que representaban la Virtud y el Honor. La Virtud iba coronada de laurel (Victoria), con coraza a la antigua (Virtud Heroica), el rostro viril y robusto (Animo Invicto) apoyada en una columna y en la mano una espada (alusión a la Justicia). La acumulación de datos hacen de esta figura una clara recapitulación de cuanto se ha ido describiendo. La Virtud va acompañada de un templo. Frente a ella estaba otra figura que representaba el Honor, igualmente coronada de laurel, con el rostro viril y robusto, acompañada de un alto y fragoso templo. La interpretación la da el propio cronista; sólo a través de la posesión del templo de la Virtud se puede alcanzar el templo sublime del Honor. Tal como había sucedido con el César Carlos, merecedor de tan suntuoso monumento.

Las columnas del Plus Ultra hablan igualmente de su impercedera fama. Su aparición en el túmulo resulta abrumadora: Están sobre la aldabilla que colgaba encima de la tumba cesárea. Son complemento, como corresponde, del escudo imperial y adornan el reverso de cada una de las banderas. En la que se refiere al continente americano aparecían amarrados, si bien armados de arco y flechas, Atagualpa y Moctezuma, indicando la superioridad del César sobre los emperadores americanos. De ahí los versos con que inicia su largo canto:

Plus Ultra famam extendi...
 Plus Ultra, tamen & tantarum gloria rerum
 inter concessit sidera clara locum.

Dos batallas aparentemente desvinculadas de las virtudes completaban la composición. En una de ellas se recogía la campaña contra Tetuán (1553) en la que Adriano de Troyes y Filiberto de Saboya, flamencos y españoles, habían dado muestras de indudable valor. La otra, intencionadamente destacada por el tracista, narraba la batalla de Trípoli de la que había sido héroe Juan Vega Viso, a la sazón residente en Valladolid como presidente del Consejo de Castilla. La ciudad vinculaba así su historia a la del Emperador. El ilustre personaje moriría durante las exequias de Carlos V, el veinte de diciembre de 1558.

EL TEMA DE LA MUERTE: PANORÁMICA.

Seis grandes pinturas narraban, con impresionante viveza, el empecinado combate sostenido por el Emperador con la Muerte. Eran de gran tamaño, por sí solas llenaban dos de los cuerpos del túmulo. Todo el pueblo los podía leer sin traba alguna y sacar aleccionadoras consecuencias. El túmulo de Valladolid es ante todo un testimonio importante del sentimiento escatológico que animó a gran parte del pueblo español a lo largo del siglo xvi.

La Danza de la Muerte, que en la Europa septentrional acabara desembocando en incredulidad o frívolo reto a lo trascendente, se transforma en España en oprimente espiritualidad. En la segunda mitad del siglo, «suenan la ascética sin reposo contra lo que signifique valor terreno. La honra y la belleza se dice, no serán más que cieno y engaño»⁴⁵. Poetas y predicadores imprimen a sus escritos un carácter mercadadamente cristiano, trascendente, que recuerda las misiones populares de franciscanos, dominicos y agustinos en la Baja Edad Media⁴⁶.

Entre los muchos textos, ofrece especial interés el «Ars Moriendi», pequeño opúsculo ilustrado con litografías, publicado por Horus repetidas veces en Zaragoza (1479, 1484, 1491), destinado a presentar la muerte de forma que el cristiano pudiera salir airoso de los peligros que en la hora final le iban a acechar. En su sustrato late realmente la eterna lucha, tantas veces señalada en la Edad Media, por la posesión del alma⁴⁷. Los poetas no son menos elocuentes. Frente a la primera poesía renacentista paganizante de Juan de Mena o el Marqués de Santillana, Jorge Manrique aún el honor terreno con la muerte cristiana. Igualmente en las Danzas de la Muerte hispanas se escucha siempre una sentida oración implorando misericordia al Todopoderoso. Así en la «Farsa» de Juan de Pedraza leemos: «En que se declara como todos los mortales desde el Papa hasta el que no tiene capa, la muerte hace de este mísero suelo ser iguales y a nadie perdona... va dirigido en loor del Santísimo Sacramento». Y Sánchez de Badajoz escribe:

...«El que la vida nos dió
por darla tomó la Muerte,
así que el hombre despierte
a morir por quien murió»⁴⁸.

⁴⁵ AMÉRICO CASTRO, *Perspectiva de la novela picaresca*. «Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid», n.º 12, p. 143.

⁴⁶ MARIO CENNERO, *Elementos franciscanos en las Danzas de la Muerte*. «Tesarus», t. XXIX, n.º 1, p. 181, Bogotá.

⁴⁷ CATALINA CANTARELLAS, *La versión española del Ars Moriendi*. «Traza y Baza», n.º 2, Palma de Mallorca, 1973, p. 97.

⁴⁸ JOEL SAUGNIEUX, Op. cit., p. 291 a 306.

Las pinturas de Valladolid se inscriben en estos sentimientos cristianos de la muerte y están tomadas del «Caballero Determinado», traducido al castellano por Hernando de Acuña de la obra de Oliver de la Marche «Le Chevalier Délibéré», libro cuidadosamente estudiado por Carlos de Clavería⁴⁹. El argumento se desenvuelve en la floresta de Atropos, donde la inapelable Parca, a través de sus más fieles servidores; Plazo, Debilidad y Accidente, tienen instalado su señorío, sin que ningún mortal que haya entrado en el torneo vuelva vencedor. Como advierte Entendimiento, monje consultado por el Autor, sólo con el arnés de la santidad se puede arrebatar a la Parca la vida eterna, pues ella a todos vence en la presente.

PREPARATIVOS PARA EL COMBATE.

La primera pintura hace la presentación de las tres parcas, hijas de Júpiter y Tanis, encargadas según la mitología clásica de tejer la vida de los humanos. Aparece Cloto desnuda, las manos entre los ojos, descubriendo entre los dedos el ojo izquierdo parecía que lloraba, ajustándose al dicho; llorando nacemos. Láquesis, con aspecto de niño, daba a entender la brevedad e incertidumbre de la vida. Ambas centraban su mirada en Atropos, identificada en la pintura con una calavera. Este símbolo ausente en la antigüedad, aparece como ha estudiado Malsdorf en el siglo XIII, y en el momento que nos ocupa era el «memento mori» por excelencia⁵⁰.

Si en esta primera pintura se muestra un tanto liberal, las tres que siguen están inspiradas directamente en el texto y grabados de Caballero Determinado. No se trata sin embargo de un vulgar plagio, el realizado de estas pinturas sabe hacer una sabia adaptación del tema de la muerte a sus propias exigencias. Las sucesivas apariciones de Atropos, que en los grabados de Acuña ocupan segundos planos tras complicadas y abigarrada proliferación de figuras, en Valladolid se simplifican pasando la descarnada Parca a ocupar un primer plano, acompañada tan sólo del fiel servidor que conviene a cada relato. Atropos aparece en cada una de estas tres pinturas como hórrido esqueleto, sentada en su trono como reina.

...«En el cadalso estaba
Atropos que lo miraba.
Sentada en pompa y estado

⁴⁹ CARLOS CLAVERIA, *Le chevalier délibéré de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVII*. Institución Fernando el Católico, C. S. I. C., Zaragoza, 1952.

⁵⁰ GUY DE Tervarent, *Op. cit.*, p. 274.

con bravo semblante airado
y en la mano un dardo fiero...»⁵¹.

El encargado de transmitir sus órdenes es Plazo, que aparece en la segunda tabla, vestido de azul con las insignias de la muerte y de reducido tamaño porque estaba significando la brevedad de la vida, transmitiría las órdenes de su señora, aunque a veces resultaban penosas:

«Siento tristeza y temor
que tan pronto he de llamar
a este personaje excelente»⁵².

El primero en presentarse es Debilidad, tercera tabla, armada a la antigua con bisarma, cota amarilla y en ella pintada las insignias de la muerte. Tras ella en la cuarta tabla, obediente al mandato, llegaba Accidente, armado de celada, lanza y espada, con un sayete sobre las armas adornado de las insignias de la muerte. Los preparativos se narran en el Caballero Determinado con imperativos apremiantes:

«Con priesa los manda armar
y que cojan las bisarmas
con que más puedan dañar.
...Sale primero Accidente
contra el que no hay fortaleza,
si este yerra, está presente
el príncipe de tristeza
Debilidad el valiente»⁵³.

Calvete altera el orden, según hemos señalado, ajustándose a la realidad de la muerte del Emperador.

EL COMBATE.

La quinta tabla era la mayor de las seis que componían el programa y estaba situada en el centro mismo del túmulo, en ella se mostraba el desarrollo de la gran contienda. La imagen esforzada del Emperador corresponde al

⁵¹ HERNANDO DE ACUÑA, *El caballero determinado*. Edición de 1553, coplas 177 v 178.

⁵² HERNANDO DE ACUÑA, *Op. cit.*, p. 82. La copla va dirigida a Felipe el Hermoso.

⁵³ HERNANDO DE ACUÑA, *Op. cit.*, p. 91.

«Miles Christi», que inspirado en el apóstol San Pablo, había tenido desde Ramón Lull extraordinaria fortuna en la iconografía cristiana⁵⁴. El apóstol exhortaba así a los efesios: «Tomad la armadura de Dios para que podáis oponer resistencia el día malo, ceñidos vuestros lomos con la Verdad, revestidos con la coraza de la Justicia y abrazado el escudo de la Fe. Tomad el yelmo de la Salud, la espada del Espíritu que es la palabra de Dios orando y vigilando» (Efesios 6-11). El Emperador no iba menos armado para tan terrible batalla: El Caballo era de Gran Valor, el arnés de Justicia, la lanza de Magnanimidad, la espada de Clemencia, el escudo de Fe, la hacha de Potencia, la cota de Inmortal Fama, el rey de las armas Animo Invencible. Frente al Emperador aparecía la Parca enarbolando un dardo en la mano derecha. Tenía a un lado Debilidad que golpeaba al Emperador con la bisarma, al otro Accidente, que le hería mortalmente con calentura. De esta forma sintetiza el cronista los últimos días del Emperador; Debilidad era la terrible enfermedad de la gota que de forma insistente le atacará hasta dejarlo reducido a extenuante flaqueza. Accidente fueron las fiebres que de forma súbita provocaron el fatal desenlace.

La muerte resulta vencedora. Ante ella no valen riquezas ni linajes. Todas las grandezas y artificios van indefectiblemente a desmoronarse en la eternidad. Por ello Plazo sosteniendo un rótulo en sus manos anunciaba que si el Emperador había sucumbido, todos igualmente seríamos vencidos.

Urrea en su traducción de «Le Chevalier Délibéré», mucho más libre que la de Acuña, describe anticipadamente la muerte del Emperador con la grandeza que hemos visto en la pintura del túmulo:

«Atropos que verá su Fortaleza
la fuerza, el corazón, ardid y maña,
herirá el caballo con fiereza,
dará voces a toda la compañía⁵⁵.

Y sus sentimientos de honra e inmortalidad para el Emperador son parecidos a los del cronista del túmulo:

«Sabemos que gran bienaventuranza
alcanzará en la vida de mortales
y que en el Cielo tendrá mejor andanza»⁵⁶.

La vencedora Parca era así vencida con triunfos más imperecederos.

⁵⁴ R. LLULL, *Llibre del ordre del cavaller*. Obras doctrinales, Palma de Mallorca, 1906. La figura trazada por Lull tuvo extraordinaria difusión gracias sobre todo al *Inchiridion*.

⁵⁵ J. URREA, Cfr. CARLOS CLAVERIA, p. 159.

⁵⁶ C. CLAVERIA, *Op. cit.*, p. 160.

CONCLUSIÓN.

Al ruido y fragosidad de la refriega sigue una desoladora estampa medieval. La muerte aparecía sola, descarnada, con su hueca mirada perdida hacia el público. Llevaba un azadón en una mano y en la otra un ataúd pintado con las insignias imperiales.

El sentido moralizador de la tabla es evidente. La Parca así representada resume los postulados de la Danza Macabra y reitera su inapelable aviso:

«Sepan todos los humanos,
descendientes desde Adán
que jamás se escaparán
de no venir a mis manos,
grandes, pequeños, medianos,
altos, bajos y más chicos,
han de ser pobres y ricos
convertidos en gusanos⁵⁷.

Pero detenerse aquí sería un error. Mas, conociendo como hemos insinuado el sentido transcendente de las Farsas de la Muerte españolas. Tras la narración los fieles de Valladolid podían adivinar los consejos que Entendimiento da a Autor, en el Caballero Determinado, para prepararse al bien morir:

«Por eso recibirás
con muy humilde temor
los sacramentos, e irás
seguro a ser vencedor
del contrario que verás»⁵⁸.
...«Quien pensare en la mudanza
pondrá en Dios la confianza
y todo el mundo en olvido»⁵⁹.

Este piadoso público sabía muy bien que contrición y confesión eran las llaves de paso para una vida eterna feliz. Como se expresaba en el «Ars Morendi»⁶⁰.

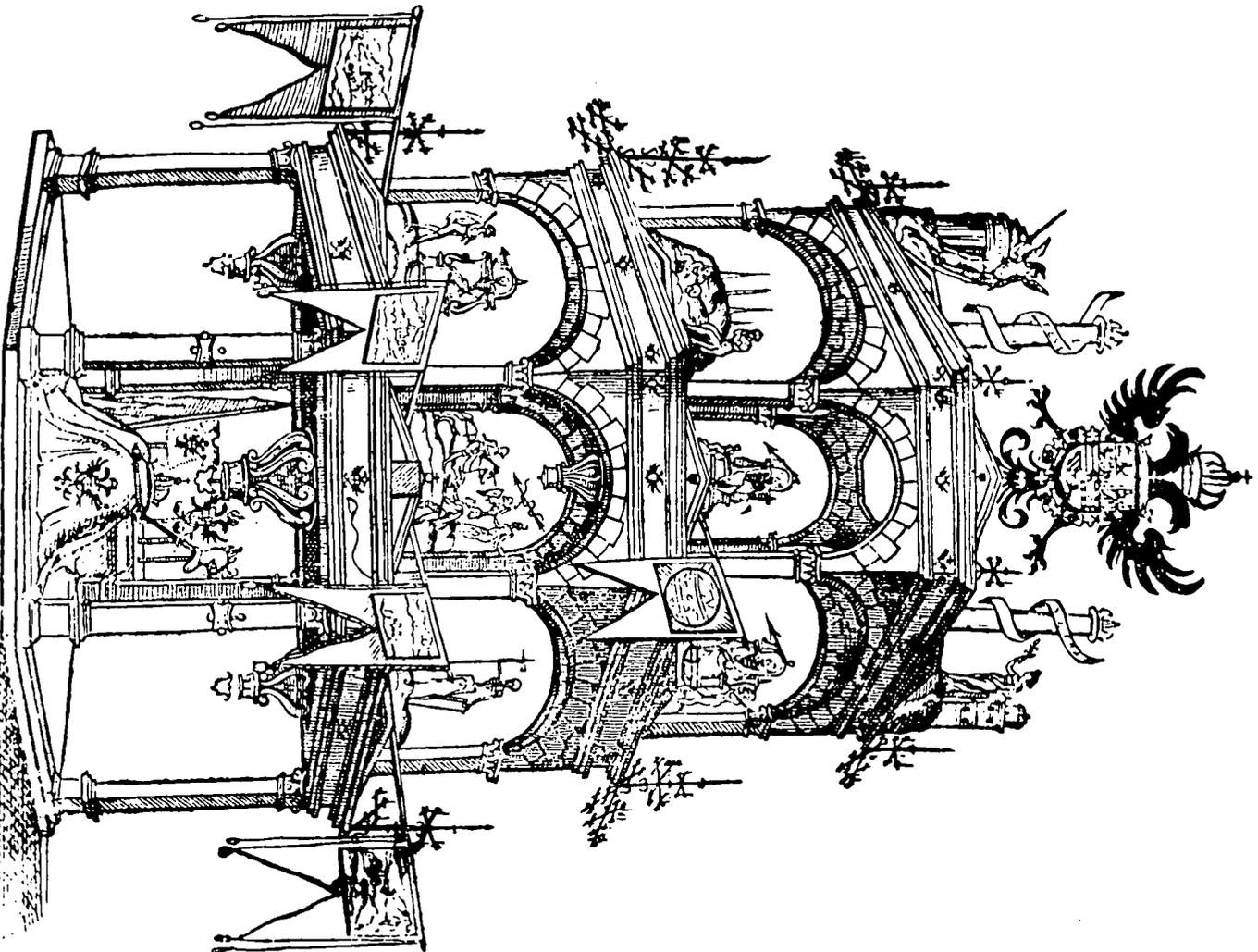
⁵⁷ J. SAUGNIEUX, Op. cit., *Coloquio de la Muerte con todas las ciudades y estados*.

⁵⁸ HERNANDO DE ACUÑA, Op. cit., p. 111.

⁵⁹ HERNANDO DE ACUÑA, Op. cit., p. 372.

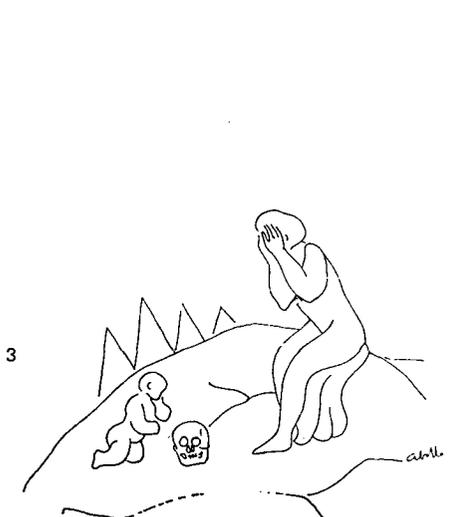
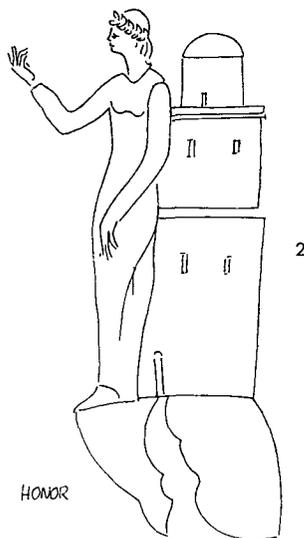
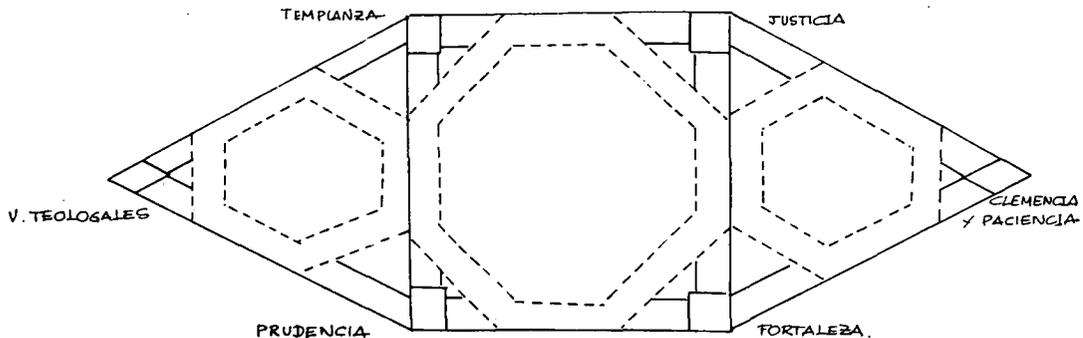
⁶⁰ CATALINA CANTARELLAS, Op. cit., p. 99.

NOTA: Este artículo es el resumen de la tesina que con el título «Los túmulos de Carlos V en el mundo hispánico» fue leída en la Universidad de Barcelona en septiembre de 1975. El autor reitera su agradecimiento a cuantos contribuyeron en aquel trabajo, y en especial al Dr. Santiago Sebastián por su asiduo aliento, así como a cuantos han hecho posible esta publicación.

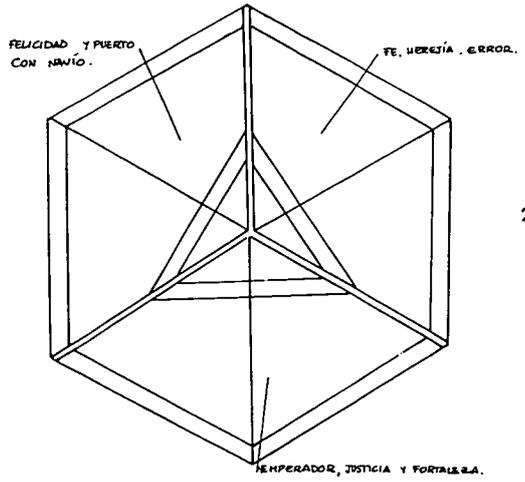
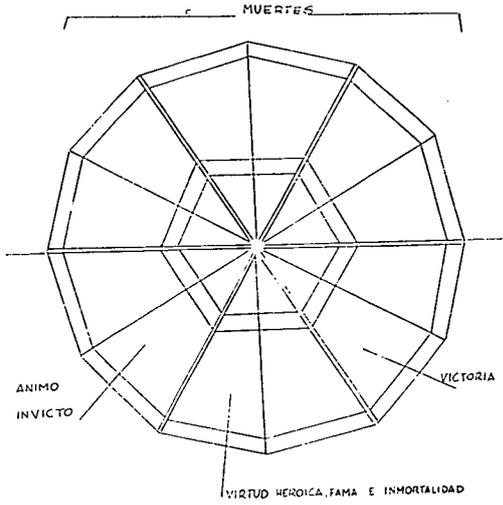


Grabado del Tirujío de Carlos V en Valladolid.

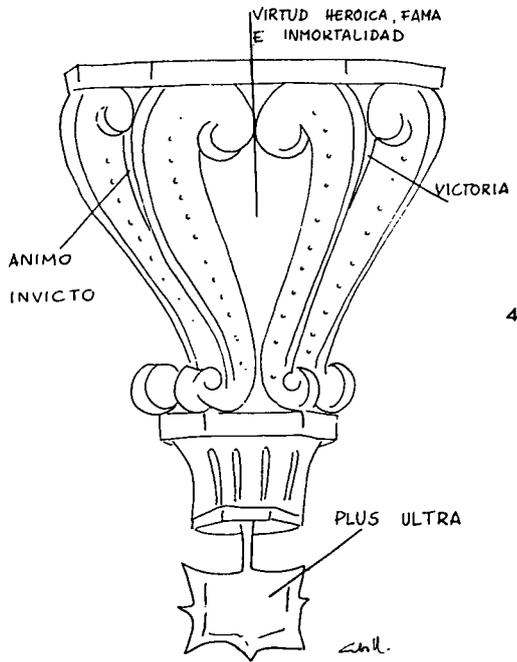
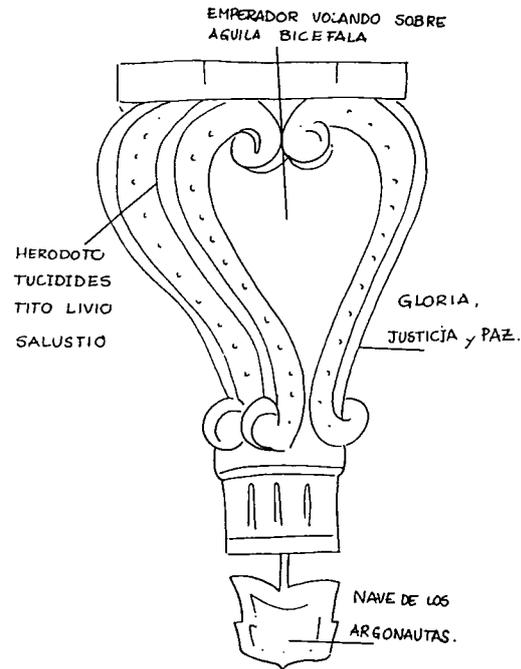
← 4'20m → ← 4'48m → ← 4'20m →



1. Planta.—2. Figuras del remate.—3. Primera tabla. Representación de las Tres Parcas.—4. Quinta tabla. Combate del Emperador frente a Atropos y sus servidores.



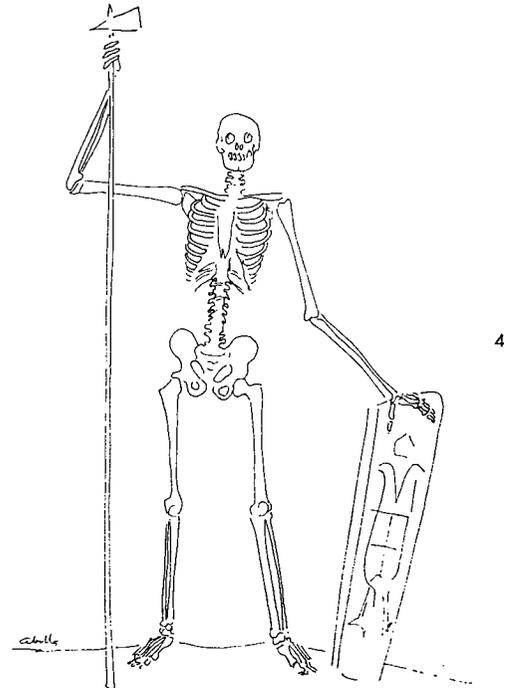
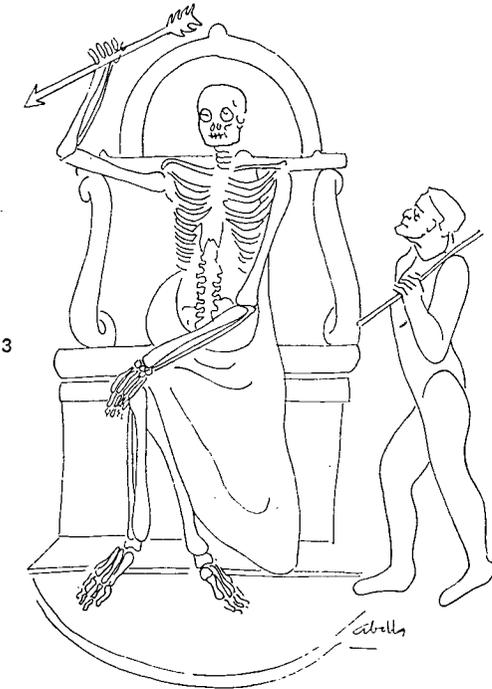
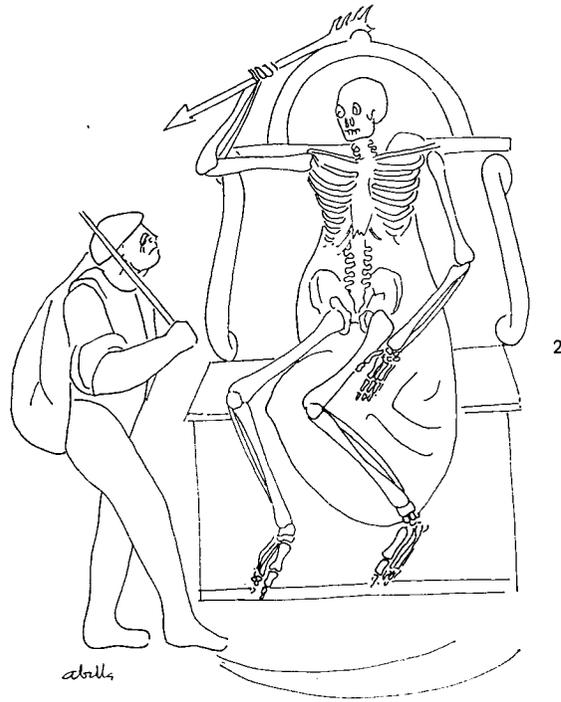
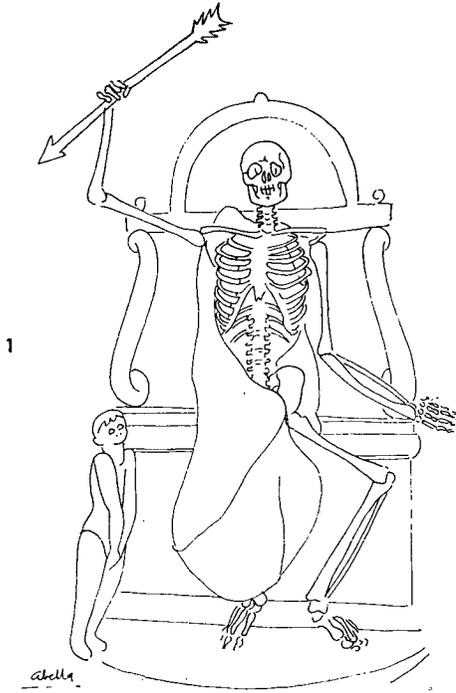
2



4

1. Planta del pinjante central.—2. Planta del pinjante del lateral izquierdo.—3. Pinjante derecho.—4. Pinjante central.

LAMINA IV



1. Segunda tabla. Atropos y Plazo.—2. Tercera tabla. Atropos y Debilidad.—3. Cuarta tabla. Atropos y Accidente.—4. Sexta tabla Triunfo de la muerte.