



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TRABAJO DE FIN DE GRADO

CARLOS V, IMAGEN Y PODER

Autor: Miguel Ángel Martín Manuel

Tutora: Patricia Andrés González

Valladolid, 2018

RESUMEN:

A lo largo de este trabajo se estudian iconográficamente una serie de obras creadas durante el gobierno de Carlos V, demostrando así el uso que hizo el gobernador de las producciones artísticas como medio de propaganda de su poderío. A través de unos cuantos ejemplos se estudia la imagen que el emperador ofrecía al mundo de su persona y de su gobierno. En relación al empleo de la imagen como símbolo de poder también se estudian una serie de obras encargadas por María de Hungría, lo que permite poner en valor el papel de hermana de Carlos V en el campo del mecenazgo artístico del siglo XVI en nuestro país.

PALABRAS CLAVE: Carlos V / *pax carolina* / Alhambra / poder / María de Hungría

ÍNDICE

| | |
|---|-------------|
| Introducción | pág. 4 |
| Objetivos y metodología de estudio | págs. 5-7 |
| La imagen carolina en el retrato | págs. 8-14 |
| El palacio de Carlos V en La Alhambra | págs. 15-30 |
| Estudio iconográfico | págs. 18-28 |
| El palacio de Yuste | págs. 28-30 |
| María de Hungría y su importancia en el mecenazgo artístico. | |
| Las esculturas de los Leoni | págs. 31-37 |
| Conclusiones | págs. 38-39 |
| Bibliografía | págs. 40-43 |
| Webgrafía | pág. 43 |

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo, con título *Carlos V, imagen y poder*, se pretende dar una visión global de los elementos empleados por el monarca y emperador Carlos para transmitir una determinada imagen de su gobierno. Carlos I de España y V de Alemania fue uno de los personajes más importantes del siglo XVI, pues en sus manos aunó numerosos territorios, desde el trono imperial del Sacro Imperio Romano Germánico al trono monárquico español. Es por ello que su figura es clave en el desarrollo político, económico, social y cultural de la época. Aunque la mayor parte de su vida la dedicó a combatir, un buen gobernante no podía dejar de lado la imagen que proyectaba, pues ésta es un elemento principal en cualquier política. Para mostrar sus intereses, ya estén relacionados con la monarquía o con el imperio, Carlos formó un lenguaje personal que plasmó en numerosas obras artísticas. La importancia de la imagen de este gobernante no se ciñe únicamente a su tiempo, pues muchos de los elementos que nacen con Carlos V han perdurado hasta nuestros días. No hace falta más que ir a nuestro escudo para darnos cuenta que muchos de los elementos que aquí aparecen son fruto de la labor de este personaje.

La representación de Carlos V como gobernante dio lugar a numerosas producciones artísticas de interés, no sólo por la imagen generada, sino también por su calidad. Carlos V contó en su Corte con numerosos artistas de renombre, quienes se encargaron de generar y proyectar todo aquello que al monarca y emperador le convenía. Es así que encontramos a Tiziano, uno de los mejores pintores de todos los tiempos, y a Leone y Pompeo Leoni, dos escultores de gran calidad e importancia que, aunque no tienen la fama de Tiziano, han producido para Carlos obras relevantes.

A través de las producciones realizadas por éstos y otros artistas quiero mostrar la imagen que Carlos proyectaba en su época, una imagen que se puede resumir en dos conceptos: poder y magnificencia.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE ESTUDIO

El principal objetivo de este trabajo es estudiar algunas de las más importantes obras surgidas durante el gobierno de Carlos V, haciendo una lectura iconográfica e iconológica de las mismas. A partir del estudio de algunos casos concretos quiero sacar conclusiones sobre la imagen que proyectaba el monarca y emperador al resto de población. Para ello voy a hacer una clasificación tradicional de las artes, es decir, voy a estudiar casos arquitectónicos, casos pictóricos y casos escultóricos. La razón de hacer esta división es mostrar cómo la imagen generada es la misma independientemente del medio empleado, pero también se debe a una mayor facilidad en el estudio de los casos concretos, pudiendo así hacer comparaciones entre obras semejantes.

Como ya ha sido indicado, me centraré en el estudio iconográfico de las obras, dejando en un segundo plano los aspectos técnicos o estilísticos, pues el principal objetivo es mostrar los medios utilizados por los artistas para dar una imagen de poderío y magnificencia del monarca y emperador. Aunque los conceptos desprendidos de las obras realizadas para este personaje puedan resumirse en poder y magnificencia, veremos a lo largo del desarrollo del trabajo cómo Carlos se ayuda de todo lo que está pasando a su alrededor para mostrar una imagen personal y de su gobierno mucho más amplia.

Aunque éste sea el principal objetivo, el trabajo también busca remarcar muchos más aspectos. Uno de ellos es el papel de la mujer en las producciones artísticas de esta época. Para ello me centraré en la figura de María de Hungría, a quien se debe la producción de muchas obras artísticas relevantes de este período. Con este objetivo comentaré algunas obras escultóricas, mostrando así la conexión de la gobernadora de Flandes con Leone y Pompeo Leoni, autores de grandes obras que se encuentran hoy en el Museo del Prado. En este caso me centraré en la escultura, aunque lo podría hacer en cualquier otra producción, por una cuestión personal, pues creo que las obras de los Leoni no tienen la suficiente relevancia que deberían tener en la Historia del Arte. Pese a esta elección, se remarcará la importancia de María de Hungría en otras disciplinas artísticas. A través de este personaje quiero hacer un hueco a la mujer en el campo de la Historia del Arte, mostrando además la importancia que tiene en una obra no sólo el artista, sino también su comitente, otro aspecto de nuestra disciplina que muchas veces queda relegado a un segundo lugar.

Finalmente, otro de los objetivos que tiene este trabajo es comentar el concepto de obra de arte total, idea muy propia del Barroco que, sin embargo, en la producción de Carlos V ya aparece. A través de la separación de las diferentes artes, concluiré mostrando cómo al fin de cuentas todas ellas se relacionan, pues todas las artes forman parte de una misma intención, la proyección de una determinada imagen y su comprensión por la mayor parte de la población.

Si bien el trabajo se divide en tres, para comentar diferentes producciones artísticas, el mayor peso recaerá en el estudio arquitectónico, concretamente en el del Palacio de Carlos V en La Alhambra. Este hecho se debe, de nuevo, a una cuestión

personal. Generalmente los estudios iconográficos se realizan sobre pinturas, esculturas, orfebrería..., siendo en última instancia estudiada la arquitectura. Es este motivo el que lleva a que en este caso sea un edificio el que ocupe la mayor atención, resaltando así la importancia que tienen las lecturas iconográficas e iconológicas en una arquitectura, pues de ella se pueden desprender una gran cantidad de ideas y conceptos que en un primer momento no saltan a la vista.

Para transmitir todas estas ideas estudio casos aislados, acudiendo para ello a la bibliografía específica de los mismos. Junto a estas fuentes empleo otros manuales de importancia para el estudio de la época de Carlos V, como varias obras de Fernando Checa Cremades, entre ellas *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* y *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Como el principal objetivo del trabajo es dar una visión iconográfica e iconológica, también he utilizado algunas obras importantes en este campo, como *Iconología* de Cesare Ripa. En todos estos casos contrasto la información obtenida con otras fuentes, exponiendo los resultados de la búsqueda y tomando partido en los casos que haya más de una visión, siempre y cuando lo considere oportuno.

En cuanto al caso del Palacio de Carlos V en La Alhambra, he utilizado la obra por excelencia que versa sobre dicho palacio, el estudio de Rosenthal, *El palacio de Carlos V en Granada*, el cual data de 1988. Como es una fecha muy antigua, he consultado otros textos más modernos, algunos de los cuales se encargan de mostrar pruebas para desmontar algunas de las ideas presentadas por éste. La principal fuente de mi estudio, aún así, será este libro, pues es el más completo en cuanto a estudio iconográfico y aquel al que recurren toda una serie de monografías surgidas años después. En el estudio de este caso concreto considero interesante hacer una contraposición con otro palacio mandado construir por Carlos V, el que será su lugar de retiro, el palacio de Yuste. Esta comparación tiene como finalidad encontrar el por qué de una arquitectura tan diferente entre dos obras mandadas levantar por la misma persona. Para ello comentaré la posición del profesor D. Miguel Ángel Zalama y la contrapondré a la expresada por D. Francisco Javier Pizarro, pues cada uno de ellos resuelve este problema de una manera.

Para el estudio de la escultura y de la importancia de María de Hungría he utilizado la información recogida en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, pues es una de las pocas fuentes en nuestro idioma que versa sobre los Leoni y su producción para la corte española. Este libro se realizó en 1994 como resultado de una exposición celebrada en el Museo del Prado, por lo que en él aparecen diferentes fichas que se dedican al comentario de cada una de las obras que se expusieron por aquel entonces. Estos comentarios se detienen siempre en aspectos iconográficos, elemento indispensable para este trabajo. Junto a esta fuente he empleado todo aquel material que el propio Museo del Prado coloca a disposición de los usuarios en su página web, pues está más actualizado y comenta aspectos que son relevantes e importantes en el desarrollo del presente trabajo. Finalmente me parece importante resaltar el artículo de Arciniega, *Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni*, pues aporta también una visión iconográfica más renovada y amplia.

En lo que se refiere al campo de la pintura el estudio se centra en la creación de la llamada imagen carolina, comentando varios retratos del monarca y de otros miembros de la Corte, viendo así los elementos que se repiten y el significado de los mismos. En este estudio general de la retratística de Carlos V me he centrado en la pintura *Carlos V en la batalla de Mühlberg*. Considero que esta obra resume muy bien toda la imagen carolina y, además, permite hablar de una conexión muy importante para la Historia del Arte, la del pintor italiano Tiziano y el gobernador Carlos V. Para el estudio de este apartado se ha recurrido a la obra principal sobre ello, la de Fernando Checa Cremades, pues es quien más ha abordado este aspecto.

Finalmente cabe decir que el texto desarrollado contará con apoyo visual compuesto por una serie de imágenes que ayudan a comprender lo explicado, sobre todo en el caso del Palacio de La Alhambra, pues son numerosos los detalles que se van a comentar, los cuales, sin imagen, son difíciles de asimilar.

IMAGEN CAROLINA EN EL RETRATO

Carlos V se apoyará en las producciones artísticas para presentarse al mundo, mostrando una imagen de poder y magnificencia, entre otras cualidades más específicas. Para comprender todo aquello que Carlos V quería transmitir sobre su gobierno, su persona y sus intereses debemos recurrir en primer lugar a la pintura, pues es una de las artes en que más fácilmente se reconoce la imagen carolina, aquella que aparecerá también en otras producciones artísticas (escultura, tapicería, arquitectura, orfebrería...), las cuales serán desarrolladas en los próximos apartados.

Al hablar de Carlos V y la imagen carolina en el retrato debemos nombrar inmediatamente a Tiziano, quien aparece ligado al emperador durante casi 30 años de su vida. La conexión entre pintor y gobernante se debe a varios factores, uno de ellos el interés de Tiziano por aumentar su fama y traspasar la frontera veneciana¹. Otro de los hechos que propicia su unión parte del propio Carlos, quien considera a Tiziano como un gran pintor capaz de dar una imagen de su persona alejada de la carga alegórica que otros pintores introducían en sus retratos. Es por ello que la obra de Tiziano en la corte imperial se reduce prácticamente a la realización de retratos. Antes de contar con el veneciano, Carlos fue retratado por Parmigianino (IMAGEN I)², quien realiza una obra cargada de símbolos, es decir, una obra en la que la dignidad y el poder de Carlos V son expresados mediante una serie de alegorías que dejan en segundo lugar el trabajo de la personalidad y aspecto del gobernante³. Esto no quiere decir que Tiziano no emplee alegorías, sino que incidirá más en el aspecto humano del gobernador, proyectando una nueva imagen del mismo en la que la compleja trama iconográfica queda disimulada, en cierto modo, por la naturalidad que desprende la figura del monarca y emperador⁴.



IMAGEN I. Retrato de Carlos V (Parmigianino, Galería Rosenberg & Stiebel)

Fuente: ar.pinterest.com

Este nuevo interés por la expresión de los sentimientos es una característica del retrato que trae consigo el Renacimiento. Al tratarse de un retrato de un gobernante, pese a que se busque esta nueva idea de humanidad, no deben desaparecer los rasgos de majestuosidad, dignidad... Es decir, en este momento se busca lograr una imagen que conjugue el aire ceremonioso y de magnificencia propio de un gobernador con su

¹ MANCINI, M., "La elaboración de nuevos modelos de retratística carolina: la relación privilegiada entre el Emperador y Tiziano", en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Universidad de Valladolid, 2000, p. 221.

² Esta obra se encuentra en la galería neoyorquina Rosenberg & Stiebel.

³ FREEDBERG, S.J., *Pintura en Italia, 1500-1600*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1978, p. 705.

⁴ MANCINI, M., *ob.cit.*, p. 224.

parte más humana y natural⁵, algo que conseguirá aunar perfectamente Tiziano, de ahí el interés de Carlos por contar con este pintor en su corte.

Por otra parte hay que señalar que la participación de pintores italianos en la corte no es algo casual. Desde la coronación imperial de Carlos en Bolonia, acontecida en 1530, su persona pasa a equipararse con los grandes emperadores del pasado, tales como Julio César o Carlomagno. Esta conexión se debe claramente a la gran extensión de sus dominios, sólo comparables con aquellos gobernantes de la Antigüedad. Para expresar esta unión en las artes era necesaria la participación de artistas que conocieran a fondo la Roma Clásica⁶. Pero no debemos limitar la llegada de pintores italianos a esta idea, pues desde los inicios del siglo XVI el gusto por el lenguaje clásico se estaba propagando por toda Europa.

Retomando la nueva imagen carolina creada por Tiziano debemos hablar de algunas de sus obras para el emperador. Un buen ejemplo en el que se sigue una representación naturalista llena de carga humana es *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (IMAGEN II), obra datada en 1548. Este cuadro fue encargado por María de Hungría, cuya labor como mecenas será comentada en un apartado posterior, pues es de gran importancia, ya que supone uno de los puntos de origen de la colección real, la cual será heredada por Felipe II, desde donde llegará, siglos después, al actual Museo del Prado.

En esta obra Tiziano presenta al gobernante como un *miles christi*, es decir, un caballero cristiano que defiende su fe al mismo tiempo que busca la paz entre sus súbditos, sometidos al poder del cristianismo. Esta es una de las ideas más frecuentes en las representaciones de Carlos, la llamada *pax carolina*⁷. Esta misma idea aparecerá en otras obras, como la escultura de Leone Leoni, *Carlos V y el Furor*, o los relieves del Palacio de La Alhambra, piezas que serán explicadas posteriormente con mayor detalle. La idea de paz propiciada por el cristianismo se expande por toda Europa tras la derrota de los protestantes en la Liga de Samalcalda, y en esta expansión jugó un papel muy importante la producción artística propiciada por Carlos V y otros miembros de su corte. En el caso de esta obra, por tanto, podemos decir que debe leerse como una alusión histórica y heroica de la lucha de Carlos y sus tropas contra los protestantes⁸.



IMAGEN II. *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (Tiziano, Museo del Prado)

Fuente:
www.museodelprado.es

⁵ CHECA CREMADES, F., *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, Tf. Editores, Madrid, 2001, pp. 32-33.

⁶ ARROYO ESTEBAN, S., VÁZQUEZ DUEÑAS, E., "Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las fuentes impresas de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla", *Pecia Complutense*, nº 15, Madrid, 2011, p. 32.

⁷ CHECA CREMADES, F., *Carlos V, a caballo...*, p. 19.

⁸ *ID.*

Carlos V es representado montado a caballo, recuperando una imagen y un interés por lo caballeresco que surge a finales de la Edad Media en Borgoña, desde donde pasa a otros puntos de Europa. La idea de *miles christi* experimenta un renacer en los inicios de la Edad Moderna en nuestro país, sobre todo por la influencia de Erasmo⁹, muy influyente en la corte de Carlos. Esta influencia es particularmente importante en los años 20 y 30, por lo que se entiende que en los años 40, momento en que se realiza esta obra, siga vigente. Por otra parte, el abuelo de Carlos, Maximiliano I, ya había tomado la idea del ecuestre para la representación de su persona, tal y como muestran numerosos grabados. Maximiliano se había hecho presentar como un caballero medieval, sobre su caballo y portando cetro, corona y espada, imagen que posiblemente influyó en esta representación de Carlos. En el caso de las representaciones de Maximiliano podemos deducir un deseo por crear una imagen imperial ligada a la de los caballeros medievales, pero también se puede ver una relación con San Jorge. En el retrato de Carlos V que estamos comentando esta segunda opción es la más evidente, pues se trata de la lucha contra el protestantismo, contra la herejía, la misma que se asocia a San Jorge¹⁰. Por otra parte, podemos relacionar el ecuestre con la tradición romana, en que esta forma de representar a sus gobernadores había sido recurrente. De esta manera Carlos también se liga con los grandes emperadores de la Antigüedad¹¹.

La idea de un emperador pacífico y misericordioso aparece reflejada en esta obra perfectamente. Si bien se ha indicado que el cambio hacia esta representación carolina comienza en los años 30, desde la década de 1550 aumenta su interés. Esto se debe a los diversos acontecimientos que tienen lugar en estos años, cuando comienzan los conflictos familiares por la sucesión del trono imperial. De esta manera, Carlos busca presentarse como la figura principal de una dinastía potente, una dinastía pacificadora de una Europa dividida por la religión¹². Se trata de un proceso de creación de imagen propicia para que sus sucesores adquieran todo el poder, dignidad y magnificencia logrado durante su gobierno.

Junto a este famoso retrato encontramos otro interesante, también de Tiziano, *Carlos V sentado* (1548), conservado en la Alte Pinakothek de Múnich (IMAGEN III). En esta pintura se presenta al emperador sentado en una silla localizada en el interior de una estancia, junto a una ventana que permite ver el paisaje exterior. Al igual que en la obra anterior, se hace hincapié en la condición humana y sensible del gobernador. La carga personal se considera, como estamos viendo, una vía para lograr presentar una imagen de poder. Podemos hacer una lectura conjunta de la obra anterior, *Carlos V en*



IMAGEN III. *Carlos V sentado* (Tiziano, Alte Pinakothek)

Fuente: www.wikipedia.es

⁹ CHECA CREMADES, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 33-38.

¹⁰ CHECA CREMADES, F., *Carlos V, a caballo...*, pp. 35-38.

¹¹ MANCINI, M., *ob.cit.*, p. 228.

¹² CHECA CREMADES, F., *Carlos V, a caballo...*, p. 69.

la *Batalla de Mühlberg*, y ésta, pues la iconografía que aparece en ambas se complementa, dándonos como resultado la imagen total que Carlos buscaba transmitir. ¿Dónde aparece la relación? En el caso de la obra anterior se nos muestra a un gobernante armado, partícipe del conflicto. En este otro ejemplo, sin embargo, aparece el emperador descansando (en una actitud relajada), sentado en su trono. En cada una de estas obras se habla de uno de los dos aspectos fundamentales que la sociedad de la época consideraba que debía tener un gobernador para ejercer adecuadamente, la dedicación a la guerra y la dedicación al descanso, a la elaboración de leyes y preparación de sus intereses. Como vemos, Armas y Letras se unen en la figura de Carlos V, quien se parangona así con Julio César, quien dedicando tiempo a ambas se había convertido en un gran líder. Con estas dos obras Tiziano subraya las dos cualidades, señalando la dicotomía entre guerra y paz, aquella que lograba alcanzar la victoria. Esta doble dedicación por parte de los gobernadores había sido ya remarcada por Justiniano, quien en una ocasión dijo¹³:

“Es conveniente para todo emperador estar presto a afrontar estos dos tiempos, o sea, la guerra y la paz. Esta es la razón: si de verdad el emperador está preparado para esos dos tiempos puede gobernar rectamente en ambos, el de la guerra y el de la paz. En particular, en tiempo de guerra por medio de las armas y con el uso de las armas, y como consecuencia se convertirá en un conquistador y alcanzará la victoria. En el tiempo de paz, por el contrario, gobernará a través de las leyes y con el uso de las leyes: de este modo castigará los delitos de los malhechores y se convertirá en un hombre muy devoto y santo gracias al castigo de las fechorías, en cuanto es obra muy devota y santa condenar los delitos y castigar a los malhechores”.

En la obra *Carlos V sentado* aparece un elemento clave en la lectura iconográfica de la mayor parte de sus retratos, la columna. En el fondo de la estancia en que se representa el gobernador aparece una columna que se sostiene sobre un fuerte basamento y que se corta en la parte alta del cuadro, es decir, que no se muestra en su totalidad. Su empleo en esta obra no es casual ni ejerce una función arquitectónica, pues perfectamente se podría haber abierto el vano sin colocarla. La función de la columna es, por tanto, distintiva. Su empleo en los retratos oficiales de los miembros de la casa de Austria aparece hacia mediados de siglo¹⁴. ¿A qué se debe su uso? La columna remite directamente a aquellas dos que según la mitología clásica habían sido colocadas por Hércules para separar las rocas de Calpe y Abyla¹⁵ con el intento de marcar un punto de partida para nuevos descubrimientos. Al tomar este elemento Carlos se relaciona directamente con Hércules, obteniendo simbólicamente sus cualidades. Pero por otra parte logra superarlo, pues su imperio, al expandirse, había logrado llegar hasta América, continente desconocido hasta hacía poco¹⁶. Es por ello que toma las columnas para su divisa y transforma el *Non Terrae Plus Ultra* en *Plus Ultra*, lema de su gobierno que pasará directamente al de la monarquía española, llegando hasta nuestros días tal y como se aprecia en el escudo de nuestro país. El uso

¹³ MANCINI, M., *ob.cit.*, p. 227. Tanto la idea de Armas y Letras como la frase de Justiniano se recogen en esta obra.

¹⁴ MANCINI, M., *ob.cit.*, pp. 228-229.

¹⁵ Se encontraban en el Estrecho de Gibraltar, territorio que marcaba el fin del mundo conocido.

¹⁶ *Id.*, pp. 230-231.

de este lema, por tanto, tiene que ver con la expansión del imperio, especialmente con la del cristianismo por los nuevos territorios. Su uso se debe a la propuesta realizada por Luigi Marliano, humanista consejero del emperador¹⁷.

Las dos columnas aparecerán repetidamente en otras obras y no sólo en retratos de Carlos. Desde finales de la quinta década de siglo este símbolo comienza a aparecer en la mayor parte de retratos de la rama española-borgoñona de los Habsburgo. Un ejemplo es el retrato de la princesa Juana de Austria (IMAGEN IV), realizado por un pintor anónimo y que se conserva en el Monasterio de El Escorial. En este caso la columna aparece en primer plano, marcando aún más si cabe su importancia. En la columna aparecen las siglas F.C.V., una alusión directa al emperador Carlos si se interpretan como *Filia Caroli V*¹⁸. Junto a este retrato de la hija del emperador podríamos comentar muchos otros de la rama española en los que la columna forma una parte importante de la obra, como el retrato que el propio Tiziano hizo de Felipe II (IMAGEN V), hoy en el Museo del Prado, o el retrato del príncipe don Carlos, hijo primogénito de Felipe II, realizado por Alonso Sánchez Coello, también en la pinacoteca madrileña (IMAGEN VI). Con estos ejemplos podemos ver el interés de Carlos V por separar su divisa personal de la casa a la que pertenecía, limitando el uso de este elemento a la rama española-borgoñona. La importancia de la misma a través de los siglos se aprecia al comprobar cómo los Borbones se apropian de este símbolo, introduciéndolo en sus divisas.



IMAGEN IV. Retrato de Juana de Austria (Anónimo, Monasterio de El Escorial)
Fuente: ar.pinterest.com



IMAGEN V. Retrato de Felipe II (Tiziano, Museo del Prado)
Fuente: www.wikipedia.es



IMAGEN VI. Retrato del príncipe don Carlos (Alonso Sánchez Coello, Museo del Prado)
Fuente: www.wikipedia.es

Finalmente hay que mencionar otro elemento que aparece constantemente en los retratos de Carlos V, el colgante de la Orden del Toisón de Oro. Este objeto era el elemento primordial de la emblemática de la orden de caballería fundada en 1430 por el Duque de Borgoña, Felipe el Bueno, orden muy ligada a la dinastía de los Habsburgo. Carlos V ingresa en la orden en 1501 y poco después, en el 1506, se convierte en el

¹⁷ CHECA CREMADES, F., *Carlos V y la imagen...*, p. 198.

¹⁸ MANCINI, M., *ob.cit.*, p. 231.

quinto *chef et souverain*¹⁹. Hereda el puesto de su padre Felipe I, quien tras morir en 1506 traspasa todos sus símbolos a su hijo. El colgante de la Orden del Toisón será rápidamente introducido en la emblemática de Carlos, quien funde de manera definitiva los símbolos castellano-leoneses y austro-borgoñones, reflejando así el poderío de su imperio²⁰. En la pintura *Carlos V sentado* se aprecia perfectamente cómo dicho objeto cuelga de su cuello. Otro ejemplo que nos muestra que este elemento es recurrente en sus retratos es la pintura *Carlos V con el perro* (IMAGEN VII), también de Tiziano (1533, Museo del Prado). En este segundo cuadro vemos de nuevo cómo se hace hincapié en la imagen humana del gobernador, pero sin abandonar la dignidad que le es propia. Para ello le viste con una media capa plateada, un jubón marrón y un pantalón y un sombrero negros. Con esta vestimenta Tiziano logra proyectar una imagen de poder y refinamiento. La introducción del perro junto al gobernante no es una novedad, pues tenía una larga tradición en la corte borgoñona²¹. Otro elemento interesante que nos marca esta obra es la superación de los retratos de busto propios del arte flamenco, optándose por la representación del emperador de cuerpo entero, una renovación procedente de Italia, donde era muy habitual este tipo de retrato de aparato²².



IMAGEN VII. *Carlos V con el perro* (Tiziano, Museo del Prado)

Fuente:

www.wikipedia.es



IMAGEN VIII. *La emperatriz Isabel de Portugal* (Tiziano, Museo del Prado)

Fuente: www.wikipedia.es

Entre los miembros de la casa real a los que retrató destaca, más allá del propio monarca, Isabel de Portugal. Fue retratada por Tiziano en varias ocasiones, siempre de manera póstuma. El artista italiano tomó como modelo retratos anteriores a la muerte de la emperatriz. La primera vez que la pintó fue en 1543 por encargo directo de su marido. Esta obra se perdió en el incendio de El Pardo de 1604, pero se conoce su aspecto por copias y grabados. La postura que tenía Isabel en esta obra se mantendrá en el siguiente encargo del emperador (IMAGEN VIII), quien en 1548 le pide un nuevo

¹⁹ DOMÍNGUEZ CASAS, R., "Arte y simbología en el capítulo barcelonés de la Orden del Toisón de Oro (1519)", Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001.

²⁰ *Id.*

²¹ <https://www.museodelprado.es/>

²² CHECA CREMADES, F., *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, El Viso, Madrid, 1999, p. 180.

retrato de su fallecida mujer (actualmente en el Museo del Prado). Aparece la emperatriz de medio cuerpo y en posición de tres cuartos, sentada junto a una ventana, composición moderna que nos muestra la introducción de las ideas del



IMAGEN IX. *El emperador Carlos V y la emperatriz Isabel de Portugal* (Rubens, copia del original de Tiziano, Palacio de Liria)

Fuente: www.ciceronegranada.com

Renacimiento. La posición, por tanto, es semejante a la que tiene Carlos V en el retrato que le hizo Tiziano en el mismo año. Ambas obras tenían un papel público y oficial²³, pero no fueron concebidas en conjunto, pues ambos personajes miran hacia la misma dirección, de tal manera que no se enfrentan, como deberían hacerlo si hubieran sido pensadas como pareja²⁴. Aún así es interesante comentar este retrato póstumo de Isabel porque es un ejemplo del desarrollo, iniciado en la década de los 40, de la imagen imperial de Carlos, la cual incluía a su fallecida

esposa. Siguiendo esta línea encontramos otra obra, el retrato del matrimonio realizado igualmente por Tiziano, hoy desaparecido, pero conocido por una copia realizada por Rubens (IMAGEN IX)²⁵. Todas estas obras forman parte de un proceso de recuperación de la emperatriz. La imagen que Carlos buscaba de su esposa no era tanto fidedigna como mayestática²⁶, de ahí que en el retrato de 1948 mandara a Tiziano retocar la nariz de Isabel, pasando de su característica y verídica nariz aguileña a una más redondeada. Esta corrección facial está en relación con su prognatismo, el cual también se limita en sus retratos. Como vemos en estas obras, Isabel aparece siempre de manera hierática, logrando así la imagen de gravedad y dignidad propia de una emperatriz. La iconografía iniciada en el primer retrato de Isabel de Portugal fue la que más perduró en lo que se refiere a la retratística del gobernador, de ahí su importancia²⁷.

²³ Estos retratos también tenían un uso privado por parte del gobernador, quien mediante estas obras recordaba a su fallecida mujer.

²⁴ SEBASTIÁN LOZANO, J., *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*, Tesis doctoral, Universitat de València, 2005, p. 67.

²⁵ Esta copia de Rubens pertenece a la Fundación Casa de Alba y se encuentra en el Palacio de Liria.

²⁶ <https://www.museodelprado.es/>

²⁷ *Id.*, p. 72.

EL PALACIO DE CARLOS V EN LA ALHAMBRA

Carlos V no sólo empleará la pintura para generar una imagen de poder acorde con su dignidad real, primero, e imperial, después, sino que también hará uso de la



IMAGEN X. *Palacio de Carlos V (Granada)*

Fuente: www.lacamaradelarte.com

arquitectura, fomentando la construcción de diferentes edificios en los que deja su huella. Entre todos ellos el más interesante es el palacio que mandó levantar en La Alhambra de Granada (IMAGEN X), un edificio que contiene numerosos elementos que nos remiten a su persona y a su labor como gobernante. Muchas son las publicaciones que se han realizado para determinar el origen de la

traza, la procedencia de los diseños, las influencias..., pero lo que nos interesa es el estudio de las formas empleadas, dándoles una lectura iconográfica, pues éste es el principal objetivo marcado.

La Corte de Carlos I de España y V de Alemania era itinerante, y lo era por varios motivos. En primer lugar tenemos que tener en cuenta que la dimensión de sus dominios era muy extensa, además de encontrarse éstos muy dispersos. Por otra parte, las tierras de Carlos tienen constantemente problemas de gran relevancia, como lo son la lucha contra los turcos, contra los protestantes o contra el rey francés Francisco I. Carlos era un gobernador guerrero (en la línea de la tradición medieval), por lo que hacía acto de presencia en todos estos conflictos, lo que le lleva a decidir no gastar recursos en la construcción de una residencia para su persona²⁸. Esta forma de llevar a cabo la política repercute en la inexistencia de un gran palacio real. En su itinerancia Carlos contaba con una serie de aposentadores que supervisaban y reparaban las dependencias donde tanto éste como su familia se resguardaban durante sus viajes. La figura del aposentador es semejante a la del *châtelain* francés, existente desde la segunda mitad del siglo XV en la corte de Borgoña²⁹. Generalmente la Corte ocupaba casas cedidas por nobles o personas con cargos de confianza para la Corona, de tal manera que las viviendas particulares se convertían por un determinado tiempo en 'palacio real'. Un buen ejemplo de esta práctica es el de Bernardino Pimentel y Enríquez, regidor de Valladolid, en cuyo palacio, hoy conocido como Palacio Pimentel, se alojó la reina Isabel de Portugal³⁰. Durante su estancia en dicho palacio

²⁸ REDONDO CANTERA, M.J., "La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas", en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Junta de Castilla y León, Universidad de Valladolid, 2000, p. 67.

²⁹ *Id.*, p. 68.

³⁰ DOMÍNGUEZ CASAS, R., "El espacio residencial de la monarquía en Valladolid: origen y expansión en el trazado urbano", en *Valladolid: historia de una ciudad, Congreso internacional, Tomo I, La ciudad y el arte. Valladolid villa (época medieval)*, Ayuntamiento de Valladolid, 1999, p. 47.

dio a luz a Felipe, futuro rey de España. Otro ejemplo destacable es el de Francisco de los Cobos, noble que prestó en varias ocasiones su palacio a la monarquía española, dando cobijo tanto a Carlos V como a Felipe II, siendo éste ya monarca³¹.

Uno de los grandes problemas de este sistema era el de acomodar a toda la Corte, compuesta por un gran número de personas. Posiblemente fue este factor el que llevó a Carlos V a considerar la creación de un nuevo edificio destinado a su residencia, aunque también tenemos que tener en cuenta la significación que tendría dicha edificación, muestra y representación de la magnificencia de su persona y de sus dominios. El resultado de esta idea fue la construcción del Palacio de Carlos V en La Alhambra, localización con una clara simbología, como veremos más adelante. Este cambio de mentalidad también se ve en la ampliación que ordena del Alcázar de Madrid en 1535³². En ambos proyectos intervino Isabel de Portugal, mujer del gobernador, por lo que antes de iniciar el estudio iconográfico quiero centrarme en la importancia que tuvo la reina en la producción arquitectónica de este período.

Isabel de Portugal es un personaje importante a la hora de estudiar las residencias reales del momento. El poder de su persona se debe a la permanencia en la Corte de Castilla cuando su marido se ausentaba, de forma que ejercía de lugarteniente y gobernadora del reino, convocando y presidiendo Cortes, dictando ordenes sobre diferentes problemas (finanzas, ejército...), etc. Es esta dimensión la que permite que la realeza española se asemeje a las coetáneas del resto de Europa, las cuales ya se basaban en una organización central³³. Durante el matrimonio, la pareja se había alojado en diferentes espacios, tales como los Alcázares Reales de Sevilla o diferentes construcciones de la ciudad de Granada. Es en 1526 cuando deciden instalarse en los Palacios Nazaríes, aunque esta decisión trajo rápidamente problemas, pues el espacio era insuficiente para dar cobijo a todos los miembros de la Corte. Por otra parte, los Palacios Nazaríes estaban contruidos para la comodidad de otro tipo de cultura, por lo que a los monarcas cristianos les parecía este espacio un tanto incómodo.

Hacia 1527 se toma la decisión de construir un palacio de nueva planta, proyecto influido por la reina y no por el rey. Su intervención en la planta no aparece recogida en ningún documento, pero se ha visto cierta influencia de la reina tanto en la amplitud de su habitación como en el estilo empleado, el renacentista, el cual habría conocido en su estancia en Portugal³⁴. El primer proyecto data de hacia 1528³⁵, pero su

³¹ URREA FERNÁNDEZ, J., "El Palacio Real de Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, tomo 40-41, Valladolid, 1975, pp. 242-244; DOMÍNGUEZ CASAS, R., *ob. cit.*, pp. 48-49

³² REDONDO CANTERA, M.J., *ob. cit.*, pp. 69-70.

³³ *Id.*, p. 70.

³⁴ LOUKOMSKI, G., "The palace of Charles V at Granada", *The Burlington Magazine*, t. LXXXIV, 1944, p. 120.

³⁵ Han sido varias las fechas dadas al primer plano de La Alhambra con el Palacio de Carlos V que se conoce, pero las últimas investigaciones coinciden en considerar 1528 como el año de realización. CHECA CREMADES, F., *Carlos V. La imagen del poder...*, p. 119 y ROSENTHAL, E.E., "El programa iconográfico-arquitectónico del Palacio de Carlos V en Granada", *Seminario sobre arquitectura imperial*, Granada, 1988, p. 162.

construcción no comenzará hasta 1533, momento en que tiene lugar el pago de uno de los servicios extraordinarios que se encomienda a la comunidad morisca de Granada. El pago de estos servicios fue compensado a dicha comunidad con el permiso de mantener sus costumbres en una tierra ya cristiana. Sin embargo, el palacio nunca llegó a ser empleado³⁶, pues se finalizó después de la muerte de Isabel (1539) e incluso después de la muerte de Carlos (1558).

Pese a que nunca fue utilizado, es un edificio de gran interés, pues es el único palacio de carácter regio completamente a la italiana que existe en nuestras fronteras antes de 1540³⁷. El hecho de que el palacio sea a la romana se puede deber a varios factores, posiblemente todos ellos entremezclados, tal y como señala Fernando Marías en su obra. Por una parte hay que tener en cuenta al arquitecto, el curiosamente pintor Pedro Machuca (1490-1550), quien se había formado en suelo italiano. Por otra parte hay que señalar la importancia del II Marqués de Mondéjar, Luis Hurtado de Mendoza (1489-1566), quien supervisa la construcción del edificio en sus primeros años. Luis Hurtado había recorrido la península itálica tras haber salido herido de la Jornada de Túnez (1535), pero éste no es el único contacto que tenía con la producción italiana, pues en sus manos disponía de ejemplares de la obra de Vitruvio³⁸. Podemos decir que el Marqués de Mondéjar era un auténtico humanista³⁹ y, por lo tanto, un personaje totalmente preparado para la elección de este tipo de lenguaje arquitectónico. Fue el propio Luis Hurtado quien escogió a Pedro Machuca como arquitecto de este palacio, el único artista que estaba en Granada que había viajado a Italia. La participación del Marqués de Mondéjar en la configuración de este edificio supuso que el arquitecto se viera rodeado de toda una serie de humanistas, quienes escogieron los elementos y formas del nuevo palacio. Son estos humanistas los que introducen en el palacio el sentido del decoro, es decir, la selección y planificación de los elementos del mismo teniendo en cuenta la posición social del dueño⁴⁰. Esta idea no es novedosa, pues ya Vitruvio había hecho hincapié en este sentido. Junto a éste, numerosos tratadistas del Renacimiento italiano⁴¹ indican en sus escritos la necesidad de empleo de diferentes modelos arquitectónicos según las distintas clases sociales.

Pese a ser una construcción a la italiana, hay que decir que en la proyección de este palacio también se tuvieron en cuenta la utilidad y la comodidad propias de una Corte como la de Carlos, tal y como recoge Fernando Marías⁴², quien ha interpretado diversas cartas de la época que hablan sobre la construcción de esta gran edificación. La importancia de la comodidad y la utilidad, principal problema por el que se desecha seguir ocupando los Palacios Nazaríes, aparece en elementos tales como el zaguán o la capilla. Estos espacios nos hablan de usos castellanos adaptados a una tipología y un lenguaje extranjero.

³⁶ MARÍAS, F., "El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos", en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Universidad de Valladolid, 2000, p. 105.

³⁷ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V en Granada*, Alianza, Madrid, 1988, p. 259.

³⁸ MARÍAS, F., *ob. cit.*, p. 110.

³⁹ BIERSACK, M., "El mecenazgo del II Marqués de Mondéjar", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 38, Granada, 2007, pp. 46-50.

⁴⁰ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, p. 260.

⁴¹ Tratadistas tan importantes como Filarete o Francesco di Giorgio.

⁴² MARÍAS, F., *ob. cit.*, pp. 126-127.

Estudio iconográfico

El primer aspecto que nos permite hacer una lectura iconográfica relacionada con la muestra de poder es la búsqueda de lo romano, la relación del edificio con la arquitectura italiana. El empleo de este nuevo lenguaje para un palacio regio en nuestro país puede deberse a varios factores, pero destaca el de tipo simbólico. Me refiero a la unión del emperador Carlos V con los héroes de la Antigua Roma⁴³, con los grandes emperadores de la Historia de la humanidad. Carlos era considerado como el personaje más importante de Europa, pues era el Emperador del Sacro Imperio Romano. Esta posición le hacía ser asociado con los emperadores de la Antigua Roma, siendo considerado, por tanto, dentro de la línea sucesoria más antigua en lo que se refiere a gobernantes europeos. A este título hay que sumarle la corona de España, una de las potencias más importantes de la Europa del momento, lo que daba aún más poder a su persona. En relación con el puesto de monarca de España, Carlos asume la lucha por la expansión y unificación del cristianismo. Con estos objetivos combatió contra los turcos, uniendo así a la comunidad cristiana en contra de la expansión del Islam. Al unir ambos puestos, imperio y monarquía, su persona comienza a ser considerada como la más eficaz para conseguir que la cristiandad dominara Europa. La mitificación y el ensalzamiento de la persona de Carlos V eran, por todos estos motivos, una constante en la época. Encontramos diferentes metáforas, muy repetidas, de su poder e influencia en diferentes espacios, aunque todas éstas se pueden resumir en la creación de una imagen romanizada⁴⁴ de su persona, pues desde el Imperio Romano ningún personaje había logrado reunir en sus manos tanto territorio.

La imagen de Carlos romanizada es la que tomará Luis Hurtado, de la familia Mendoza, para aplicar al palacio real de Granada. Como miembro de esta familia había tenido numerosas relaciones con la Antigüedad, tanto con el latín como con la Historia de la Antigua Roma. Debido a su formación, por su asociación a la rama Tendilla de la familia⁴⁵, es comprensible su interés por una arquitectura a lo romano⁴⁶. Los contemporáneos consideraban la arquitectura clásica al modo romano la mejor forma de demostrar las cualidades que había tenido el Antiguo Imperio, cualidades tales como la grandeza, la magnificencia, el poderío, el triunfo militar... Todas estas virtudes aplicadas a los emperadores romanos pasaron al emperador gracias a la utilización de las formas romanas en su propia residencia. Este hecho podemos considerarlo como un traspase simbólico⁴⁷ de cualidades, traspase comprensible por gran parte de la sociedad de la época, tanto nacional como internacional. Esta relación con la Antigüedad Romana también se debe, como he indicado anteriormente, a la universalidad del imperio de Carlos, claramente sucesora de la universalidad que anteriormente habían logrado los emperadores romanos.

⁴³ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, p. 260.

⁴⁴ *Id.*, pp. 261-262.

⁴⁵ La rama Tendilla de la familia se asentó en Granada y siguió la orientación latina, mientras que la rama del Infantado se asentó en Castilla y se asoció a los modelos caballerescos de la corte de Borgoña.

⁴⁶ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, p. 262.

⁴⁷ *Id.*, p. 263.

Por otra parte, también podemos hacer una lectura iconográfica si interpretamos el espacio en el que se encuentra el palacio, La Alhambra, último reducto musulmán en la Península. Colocar el palacio del principal gobernante combatiente al Islam sobre este espacio suponía para la época un deseo de superación del pasado musulmán. Puede considerarse este edificio como la alternativa cristiana a lo nazarí⁴⁸, una alternativa que además se superpone a la otra cultura, sin destruirla. El palacio de Carlos V tanto por su situación como por sus dimensiones nos muestra la intención de reflejar grandeza, idea que recogen diferentes personas de la época. Por poner un ejemplo, encontramos las siguientes líneas que aparecen en la biografía de Luis Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar, realizada en 1613 por su descendiente:

“es tan celebrado entre las más magníficas fábricas de los Moros el Palacio que havían labrado en ellas sus Reyes y aún se admiran por su irregularidad y costosa arquitectura quantos le ven, graduándole por el primero y más admirable que se conserva en España, le pareció al Emperador era empresa digna de la grandeza de su ánimo heroico fabricar otro de nuevo en su competencia que le excediese en el artificio y hermosura y firme en este dictamen mando hacer diferentes diseños según...”⁴⁹.

Al hablar del palacio y de su planificación se puede hacer referencia a varios factores, tales como los autores, el dueño al que va destinado, el espacio en el que se encuentra... El factor más interesante de cara al estudio iconográfico es el destinatario principal del mismo, en este caso el emperador Carlos V, pues su personalidad condiciona en gran medida los elementos iconográficos del conjunto.

En primer lugar podemos hablar de las formas que componen el palacio, pues varias de ellas tienen un significado importante, claramente relacionado con la idea de poder y magnificencia. El conjunto palaciego se forma por dos de las figuras geométricas más perfectas, el círculo y el cuadrado (IMAGEN X). El palacio tiene un perfil de base cuadrada al exterior, aunque interiormente vemos como este espacio queda ocupado por un patio de base circular⁵⁰. Desde los inicios del Renacimiento estas formas se habían limitado para los edificios con funciones más elevadas (iglesias, patios residenciales de la nobleza...), pues diversas teorías coincidían afirmando que cada residencia se tenía que asemejar a la posición social de quien la iba a ocupar⁵¹. Tanto el círculo como el cuadrado tienen lecturas metafísicas y alegóricas que se han ido repitiendo a lo largo de la Historia. Cesare Ripa indica que la base cuadrada

⁴⁸ MARÍAS, F., *ob. cit.*, p. 122.

⁴⁹ Fragmento tomado de MARÍAS, F., *ob. cit.*, p. 112, obra donde se recogen diferentes cartas de la época que ayudan a interpretar el significado del palacio en el momento de su construcción.

⁵⁰ El empleo de un patio de base circular no es una novedad en este edificio, pues con anterioridad ya encontramos ejemplos que emplean esta forma geométrica. Por poner un par de ejemplos, encontramos la Villa Madama de Rafael, cuyo proyecto original contenía un patio de planta circular, y la Villa Adriana en Tívoli, edificación procedente de la Antigua Roma, la única en la que se conserva un patio con esta forma. Como curiosidad cabe indicar que el orden empleado en la Villa Adriana es el jónico, mientras que en el piso inferior del patio del palacio de Carlos V encontramos el uso del orden dórico.

⁵¹ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, pp. 266-267.

simboliza la estabilidad constante, pero también la Verdad⁵². Por otra parte, la base cuadrada se puede asociar con lo terrestre, al ámbito de lo humano, pues se delimita por cuatro ejes, los puntos cardinales⁵³. El círculo, por su parte, simboliza eternidad (no tiene principio ni fin), autonomía, perfección y lo celeste. Para Rosenthal el círculo posiblemente también recordara al globo terráqueo, aquel que aspiraba a dominar el emperador (ampliación del llamado Nuevo Mundo)⁵⁴, aunque esta visión, en mi juicio, es un poco más excesiva. Hay que indicar también lo inusual que es la utilización del círculo con un sentido significativo y simbólico en un edificio no dedicado a la divinidad, lo que sin duda supone una especie de sacralización de la dignidad imperial de Carlos⁵⁵.

Lo que es innegable es la interpretación que la cultura humanística atribuye a estas formas, ambas de gran contenido simbólico. Para demostrar la anterior afirmación me parece oportuno recoger una cita del tratado de Diego de Sagredo, principal introductor de las ideas renacentistas en nuestro país a través de su obra *Medidas del Romano*:

“(…) destas dos figuras sobredichas que son redondo y quadrado: hizieron los maestros antiguos estatuto: que todo lo que labrassen y edificassen se formasse sobre el redondo y sobre el quadrado: y todo lo que fuera destas dos figuras se hallare: sea tenido por falso y no natural”⁵⁶.

Antes de comentar otra figura relevante que aparece en la planta del palacio cabe realizar una lectura más amplia de la forma circular, la forma de la que se compone el patio central del conjunto. Diversos autores⁵⁷ han interpretado conjuntamente este espacio circular con otro que aparece en la misma ciudad, la cabecera de la Catedral de Granada, edificio prácticamente contemporáneo a éste, ambos bajo el patrocinio del emperador. Estos dos elementos aparecen ligados a la llamada *universitas christiana*⁵⁸, es decir, a la primacía del cristianismo sobre la herejía. En el caso de la catedral esta idea aparece más clara, en primer lugar por el tipo de edificio, y en segundo lugar porque la rotonda de la cabecera se cubre con una bóveda acasetonada, relacionándose así directamente con el Panteón de Roma. En el caso del

⁵² RIPA, C., *Iconología*, Akal, Madrid, 2007, p. 482.

⁵³ FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emece, Buenos Aires, 1956. p. 153. y GALERA ANDREU, P., “El palacio de Carlos V. La idea arquitectónica”, *El Palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento*, Granada, 1995, pp. 17-18.

⁵⁴ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, p. 267.

⁵⁵ CHECA CREMADES, F., *Carlos V. La imagen del poder...*, p. 122.

⁵⁶ La cita ha sido tomada de la obra de TAFURI, M., “El palacio de Carlos V en Granada. Arquitectura ‘a lo romano’ e iconografía imperial”, en *Cuadernos de La Alhambra*, número 24, 1988, p. 102

⁵⁷ Esta comparación la realizan los franceses Biget, Hervé y Thèbert en su obra *Expressions iconographiques et monumentales du Pouvoir d’Etat en France et en Espagne a la fin du Moyen Age: l’exemple d’Albi et Grenade*, tal y como se recoge en GALERA ANDREU, P., *ob.cit.*, p. 18-19; en TAFURI, M., *ob.cit.*, p. 100; y en DELGADO PÉREZ, M.M., “El palacio de Carlos V en el conjunto monumental de La Alhambra. Contextualización de un edificio singular”, *Paisajes, espacios y objetos de devoción en el Islam*, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 34-35. Estos tres autores franceses consideran que la unión de estos dos edificios es clara, y señalan que se debe al intento de Carlos V de convertir Granada en la Nueva Roma.

⁵⁸ Este término es empleado en MARÍAS, F., *ob. cit.*, p. 127.

palacio el propio cielo sería esa bóveda, es decir, nos encontramos ante una especie de bóveda cósmica⁵⁹. Con estas formas se puede estar buscando la creación de una imagen restaurada de la Santa Iglesia Católica, una Iglesia combatiente contra la herejía. Posiblemente sea este el motivo de la elección de la ciudad de Granada para mostrar esta imagen, pues era el último reducto musulmán.

Otra forma que aparece en el conjunto es la octogonal, generadora de la capilla, uno de los espacios más importantes. Aparece en uno de los laterales del palacio y está conectada con las dos entradas principales del mismo, permitiendo además la asistencia a misa desde las dos plantas con las que cuenta la edificación⁶⁰. Esta forma nos lleva directamente a relacionarla con otras grandes capillas de importantes gobernantes a lo largo de la Historia, todas ellas también con esta forma. Cabe citar la capilla palatina de Aquisgrán de Carlomagno, el Mausoleo de Diocleciano en su palacio de Split ó el desaparecido Octógono Dorado, en Antioquía. Curiosamente en el primero de los edificios nombrados Carlos había sido consagrado Rey de Romanos⁶¹. Como vemos, tanto la planta como el tamaño de la edificación pueden ser interpretados como un símbolo de poder, como una manera de mostrar la dignidad real e imperial de su dueño, Carlos V⁶².

Como hemos ido viendo, las formas empleadas en este palacio son completamente novedosas para la arquitectura de nuestro país, algo comprensible teniendo en cuenta la dignidad a quién iba destinada esta residencia. Para entender estas asociaciones y aspectos novedosos me parece interesante lo que escribió Chueca Goitia sobre el palacio en *La arquitectura del siglo XVI*: “Un palacio para el Emperador debía ser algo distinto a lo demás, debía apoyarse en formas nuevas y aristocráticas, debía respirar grandeza romana”⁶³.

La iconografía del palacio no se reduce a su localización, a sus formas ni al lenguaje empleado, pues también encontramos otros muchos elementos con una marcada imagen de poder. Bajo la idea de dignidad y fortaleza encontramos el empleo de la columna. A la manera dictada por Vitruvio y por los tratadistas renacentistas, Machuca emplea dos órdenes para expresar estas cualidades⁶⁴. Me refiero al orden dórico que aparece en el frontispicio de poniente y en el patio circular; y al orden toscano, empleado en el piso almohadillado (IMAGEN XI). El empleo del paramento almohadillado, propio de los palacios renacentistas italianos, también es otra forma de expresar solidez y poder, como indicaré posteriormente. Los teóricos también relacionaban el orden dórico con



IMAGEN XI. *Detalle piso inferior Palacio de Carlos V (Granada)*

Fuente: Imagen propia

⁵⁹ TAFURI, M., *ob. cit.*, p. 98.

⁶⁰ *Id.*, pp. 77-78.

⁶¹ MARÍAS, F., *ob. cit.*, p. 126.

⁶² ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, p. 271.

⁶³ CHUECA GOITIA, F., *La arquitectura del siglo XVI*, Plus Ultra, Madrid, 1953, p. 166.

⁶⁴ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, p. 264.

los dioses más majestuosos y poderosos, tales como Hércules o Júpiter⁶⁵. Pese a este simbolismo el dórico no es el único orden que se emplea en el palacio. En el frontispicio de la puerta sur encontramos el orden jónico, siendo explicado este hecho por Rosenthal por el empleo que se hacía de esta entrada, acceso a las dependencias de la emperatriz. El citado autor considera que desde la Antigüedad este orden había sido considerado más femenino que el dórico⁶⁶, de ahí su uso en este espacio. En mi opinión no podemos reducir el empleo de este orden en este espacio a esta interpretación, pues el orden jónico también aparece compartimentando la segunda altura de todo el conjunto. Tanto en este caso como en el de la puerta sur⁶⁷ debemos entender este uso como el resultado de la superposición de órdenes, aquello que desde la Antigüedad había marcado el Coliseo.

Siguiendo los ideales renacentistas las columnas sirven para articular las fachadas, de manera que crean una idea de orden y unidad, generadores a su vez de una imagen de dignidad, poder y control. Pero esta no es la única idea que podemos desprender de las columnas y su uso en el palacio de Granada, Rosenthal realiza una lectura iconográfica mayor. Considera que la organización de Machuca consiste en una unidad cuyas partes ocupan un lugar dentro de una jerarquía dominada por el eje central. Este autor ha visto en este hecho:

“un símbolo sorprendente de la estratificación de la sociedad aristocrática bajo una autoridad central (...). La mayoría de los miembros de la Corte reconocerían enseguida que este inmenso recinto había sido concebido en conjunto, siguiendo una traza maestra, y la novedad de dicha traza, unida a la jerarquización de la fachada, habría puesto de relieve las alusiones al control racional, el poder centralizado y la autoridad implícitas en el palacio”⁶⁸.

Siguiendo esta última idea Fernando Marías señala que la imponente centralización del edificio puede ponerse en relación con la idea de la elección de la ciudad de Granada como imagen del Nuevo Estado Nacional, un estado basado en el poder centralizado de la monarquía⁶⁹.

Junto a las columnas otro elemento que indica solidez, poder y fuerza es el almohadillado, empleado en el cuerpo inferior del palacio. El uso del almohadillado no supuso una novedad, pues ya era recurrente en los palacios italianos que se habían levantado en el denominado Renacimiento. En todos estos ejemplos se emplea el almohadillado como una forma de marcar poder y fortaleza tanto del edificio como del dueño del mismo.

Las fachadas también juegan un papel importante en la elaboración de la imagen de poder del gobernador, pues las entradas al interior del edificio proclaman

⁶⁵ *Ib.*

⁶⁶ *Ib.*

⁶⁷ La puerta sur cuenta con dos alturas, la primera de orden jónico y la segunda de orden corintio.

⁶⁸ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, pp. 264-265.

⁶⁹ MARÍAS, F., *ob. cit.*, p. 127.

su estatus⁷⁰. La portada principal (IMAGEN XII) recuerda a los arcos de triunfo de la Antigua Roma, pues la puerta central es más ancha y alta que las dos laterales. Con este sistema se consigue transmitir la sensación de entrada triunfal⁷¹. Esta idea de arco triunfal no aparece únicamente en el propio edificio, sino que también lo hace en otros espacios, destacando la llamada Puerta de las Granadas (IMAGEN XIII), puerta de acceso al conjunto de La Alhambra desde la ciudad. Esta puerta fue edificada hacia 1536 por Pedro Machuca, sustituyendo a otra anterior de origen árabe. El programa iconográfico que aparece en esta obra es semejante al que aparece en el propio palacio, debiéndose igualmente a Luis Hurtado de Mendoza⁷². Aunque estos elementos serán comentados después cabe mencionarlos ahora: diversas granadas, símbolo de la ciudad; figuras alegóricas de la Paz y de la Abundancia, en alusión al gobierno de Carlos; escudo imperial...⁷³ Al igual que en la portada principal del palacio aparecen tres vanos, el central de mayor altura y anchura que los dos laterales, en una clara relación con los arcos triunfales de la Antigüedad romana.



IMAGEN XII. *Fachada occidental Palacio de Carlos V (Granada)*

Fuente: Imagen propia



IMAGEN XIII. *Puerta de las Granadas (Granada)*

Fuente: Imagen propia

Una vez estudiadas las formas del palacio cabe introducirnos en la ornamentación que aparece en dicho edificio, pues éste es poseedor de un amplio programa iconográfico que hace clara mención al poder del emperador. A la hora de hablar de los elementos decorativos del palacio de Granada cabe decir que sólo se llevó a cabo una pequeña parte de todo lo que se proyectó⁷⁴. De todo aquello que ha llegado a nuestros días tenemos que distinguir dos fases, una inicial que se debe a la labor conjunta de Pedro Machuca y de Luis Hurtado, y otra posterior fruto del trabajo de diversas personas, entre otras los escultores Niccoló da Corte y Antonio de Leval, artistas en los que confiaba Íñigo López de Mendoza, nuevo gobernador tras la muerte de su padre Luis Hurtado⁷⁵.

⁷⁰ El proyecto inicial de Machuca no introducía dos materiales, es decir, las portadas eran, al igual que el resto del conjunto, de piedra, pero Carlos V ordenó la utilización de mármol. De esta manera la unidad cromática del palacio proyectada por Machuca se perdió.

⁷¹ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, p. 268.

⁷² GÓMEZ MORENO, M., *Guía de Granada*, Universidad de Granada, 1994, pp. 22-23.

⁷³ <http://www.alhambra-patronato.es/>

⁷⁴ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, p. 271.

⁷⁵ ROSENTHAL, E.E., *El programa iconográfico-arquitectónico...*, p.164.

Del proyecto original son los numerosos relieves emblemáticos que aparecen a lo largo y ancho del edificio. Me refiero al emblema columnar (IMAGEN XIV) y al de la orden de San Andrés (IMAGEN XV), en ocasiones acompañado del símbolo de la Orden del Toisón de Oro. Su uso en la arquitectura no es novedoso, pues anteriormente ya habían sido utilizados en diversos edificios iniciados o renovados por este emperador⁷⁶. En el propio conjunto de la Alhambra aparecen en otros espacios, como es el caso del llamado Pilar de Carlos V. El origen del emblema columnar y su significado ya ha sido comentado, pero cabe incidir en su importancia. Las dos columnas son muestra del interés del gobernador por llegar y explorar más allá de la Tierra conocida, adoptándolas por ello para su divisa. Sin embargo, esta idea no aparece únicamente en las armas del emperador, pues también encontramos otros relieves con la misma intencionalidad. Uno de ellos es en el que aparece un águila sobre el globo terráqueo⁷⁷. En el pedestal del palacio el águila aparece sobrevolando el continente asiático, imagen de la que se puede deducir el interés del emperador por llevar su imperio hasta este continente, cumpliendo así el juramento que había realizado a Fernando el Católico⁷⁸. Otras imágenes parecidas clarifican este mensaje, pues contienen la leyenda SUUM CUIQUE, cuyo significado es ‘a cada cual lo suyo’. Otro simbolismo que puede contener esta imagen es la comparación del imperio carolino con el imperio romano de la Antigüedad. Estos simbolismos ponen de relieve la dignidad imperial por encima de la regia⁷⁹.



IMAGEN XIV. Emblema columnar, detalle Palacio de Carlos V (Granada)
Fuente: Imagen propia



IMAGEN XV. Emblema San Andrés, detalle Palacio de Carlos V (Granada)
Fuente: Imagen propia



IMAGEN XVI. Emblema San Andrés junto a una granada, detalle Pilar de Carlos V (Granada)
Fuente: Imagen propia

⁷⁶ Cabe citar la fachada del Ayuntamiento de Sevilla o los patios del Hospital Real de Granada, entre otros.

⁷⁷ Esta imagen no es novedosa, pues ya había sido empleada en las monedas de varios emperadores romanos, tales como Augusto o Domiciano. Igualmente esta imagen había sido usada en algunas de las monedas del emperador Carlos V. El águila tiene un único rostro, a la manera romana, no siendo bicéfala, más propia de la rama Habsburgo.

⁷⁸ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, p. 273.

⁷⁹ GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca y Alonso Berruguete*, Xarait, Madrid, 1983, pp. 111-115 y CHECA CREMADES, F., *ob.cit.*, p. 122.

El otro emblema que se repite en los pedestales del palacio es el de San Andrés, compuesto por la cruz en aspa donde el Santo fue martirizado. San Andrés era el patrón de los duques de Borgoña, de donde procede este emblema empleado por Carlos. La Orden del Toisón de Oro, por su parte, también tiene origen borgoñón, de manera que San Andrés es también patrón de dicha orden. A la cruz en aspa se añaden un eslabón y un pedernal, elementos adheridos por Juan sin Miedo a finales del siglo XIV. Estos dos elementos buscaban luchar contra el Islam, mostrando el interés por recuperar Tierra Santa⁸⁰, hazaña similar que estaba entre los intereses del emperador Carlos V. Junto a este emblema pueden aparecer unas granadas (IMAGEN XVI), símbolo de la ciudad introducido por los Reyes Católicos como base de su escudo de armas tras la toma de Granada. La asociación del emblema de San Andrés con las granadas puede entenderse como la búsqueda de una equiparación entre los intereses fallidos de la Orden del Toisón de Oro y lo logrado por sus abuelos⁸¹.



IMAGEN XVII. *La Abundancia, detalle fachada sur Palacio de Carlos V (Granada)*

Fuente: Imagen propia



IMAGEN XVIII. *Fachada sur Palacio de Carlos V (Granada)*

Fuente: Imagen propia

En ambas portadas encontramos temas de triunfo y abundancia, propios en los edificios de gobernadores. La figura de la Abundancia (IMAGEN XVII), en el tímpano del frontón de la portada del lateral sur, es uno de los ejemplos de estos temas. La idea de abundancia en este espacio se complementa con los distintos jóvenes con cestas de frutas en la cabeza y con las imágenes de la Victoria y la Fama junto a angelillos que les ofrecen coronas de laurel⁸². Los temas de triunfos aparecen en los pedestales. En el caso de la fachada sur (IMAGEN XVIII) encontramos algunos temas relacionados con las hazañas del propio emperador, concretamente las navales, aunque no aparece ningún elemento concreto hacia ellas. Aparece un relieve con el tema *Neptuno calmando la tempestad* (IMAGEN XIX), al cual se puede encontrar un significado análogo en el sentido de Carlos como poseedor de la autoridad sobre todos los mares⁸³. Otros temas no son tan alusivos, pero todos ellos siguen la historia de Neptuno, en referencia al poder marítimo de Carlos. La campaña de Túnez, pese a su importancia, no aparece reflejada en estos relieves. En el dintel de la serliana aparecen dos figuras, la Historia y la Fama (IMAGEN XX). La posición de la primera busca indicar que lo narrado en los

⁸⁰ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, p. 273.

⁸¹ *Ib.*

⁸² GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español...*, pp. 111-112.

⁸³ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, p. 274 y GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español...*, p. 112.

paneles es real y trascendental, pues mira hacia lo alto⁸⁴. La ligación de ambas alegorías, además, nos indica que los hechos (Historia) serán conocidos por todo el territorio (Fama)⁸⁵.



IMAGEN XIX. *Relieves Neptuno, detalle fachada sur Palacio de Carlos V (Granada)*
Fuente: Imagen propia



IMAGEN XX. *La Historia y La Fama, detalle fachada sur Palacio de Carlos V (Granada)*
Fuente: Imagen propia

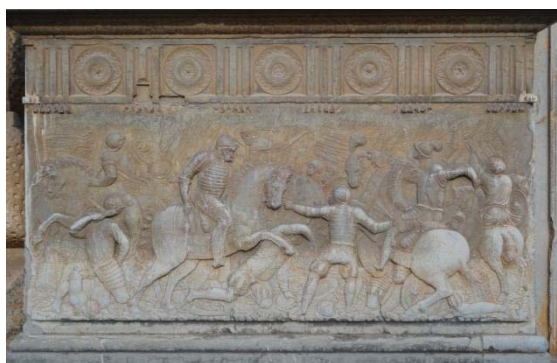


IMAGEN XXI. *Batalla de Mühlberg, detalle fachada occidental Palacio de Carlos V (Granada)*
Fuente: Imagen propia



IMAGEN XXII. *Clípeo, detalle fachada occidental Palacio de Carlos V (Granada)*
Fuente: Imagen propia

La fachada de poniente (IMAGEN XII) originalmente no llevaba decoración escultórica figurativa, pero durante el reinado de Felipe II se decidió incluirla. Las nuevas imágenes no aludirán al sucesor de Carlos V, sino que completarán la iconografía del resto del conjunto, refiriéndose, por tanto, al emperador. El único elemento que se liga al nuevo monarca es el escudo que aparece en uno de los clípeos del cuerpo superior, pues se trata del escudo de Felipe II⁸⁶. La más clara referencia al monarca y emperador la encontramos en los dos relieves de los pedestales laterales del pórtico de entrada (IMAGEN XXI), pues en ellos se representa la batalla de Mühlberg⁸⁷, una de las más relevantes del gobierno de Carlos. El aspecto bélico aparece también en los clípeos que se encuentran sobre las puertas laterales (IMAGEN XXII), pues en ellos hay representaciones ecuestres⁸⁸. Los otros dos pedestales se

⁸⁴ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, pp. 275-276.

⁸⁵ CHECA CREMADES, F., "Poesía, historia e imagen artística, las representaciones de Carlos V de Tiziano y Leoni", *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, tomo 2, Madrid, 1994, p. 844.

⁸⁶ WOHLFEIL, R., "Las alegorías de la Paz de la fachada occidental del Palacio de Carlos V", *Cuadernillos de La Alhambra*, Granada, 1998, p. 11.

⁸⁷ Gómez Moreno identifica estos relieves como la batalla de Pavía, pero la idea más generalizada es la expresada en el cuerpo de texto.

⁸⁸ WOHLFEIL, R., *ob.cit.*, p. 12.

completaron con imágenes de trofeos y alegorías de la Paz (IMAGEN XXIII), elemento clave en la interpretación iconográfica de esta fachada. Esta mezcla de elementos iconográficos tiene un claro mensaje, la glorificación de las tropas de Carlos V por su victoria en Mühlberg. Este mensaje va más allá, pues en los frontones de las puertas laterales encontramos una serie de niños con frutas (IMAGEN XXIV), alusión a la abundancia. La portada oeste completa su programa iconográfico con otros elementos interesantes, como las dos figuras recostadas que aparecen sobre el frontón de la puerta principal. Estas figuras portan en sus manos granadas (IMAGEN XXV), por lo que se pueden entender como símbolo de la ciudad, aunque también pueden entenderse como personificaciones de la Victoria⁸⁹. Finalmente encontramos dos relieves en los que se representa a Hércules venciendo al león, uno, y al toro, otro (IMAGEN XXVI). Estas obras son clara alusión al emperador y a sus victorias sobre Roma y el rey de Francia⁹⁰.



IMAGEN XXIII. *Alegoría de la Paz, detalle fachada occidental Palacio de Carlos V (Granada)*

Fuente: Imagen propia



IMAGEN XXIV. *Niños con frutas, detalle fachada occidental Palacio de Carlos V (Granada)*

Fuente: Imagen propia



IMAGEN XXV. *Figura con granada, detalle fachada occidental Palacio de Carlos V (Granada)*

Fuente: Imagen propia



IMAGEN XXVI. *Clípeo Hércules, detalle fachada occidental Palacio de Carlos V (Granada)*

Fuente: Imagen propia

Como he indicado antes, el elemento más importante de todo este conjunto iconográfico de la portada oeste es la alegoría de la Paz (IMAGEN XXIII), la cual se duplica, pues aparece en los dos pedestales interiores. Estas alegorías reflejan la estabilidad lograda por Carlos con sus batallas, con las cuales había logrado frenar el avance turco y la expansión del luteranismo, restableciendo la *pax romana*⁹¹. La idea

⁸⁹ La primera idea aparece en GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español...*, p. 112, y la segunda idea en WOHLFEIL, R., *ob.cit.*, p. 6.

⁹⁰ GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español...*, p. 116.

⁹¹ ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V...*, pp. 275-276, y WOHLFEIL, R., *ob.cit.*, pp. 12-13.

del mundo pacificado se refleja perfectamente en estos relieves, pues en su centro aparece un globo terráqueo flanqueado por las alegorías de la Paz y por dos columnas, referencia clara a Carlos V. Como vemos, la idea de *pax romana* es una de las imágenes más difundidas del gobierno del emperador, apareciendo en numerosas producciones, entre otras la ya comentada pintura de Tiziano, *Carlos V a caballo en Mühlberg*, o la que comentaré posteriormente, el *Carlos V y el Furor de los Leoni*.

Junto a estos elementos escultóricos debemos tener en cuenta a todos aquellos elementos que formaban parte de la imagen del palacio, tanto exteriormente como interiormente, pues todos ellos configuraban lo que se puede denominar como una obra de arte total. La arquitectura del palacio debe ser entendida junto a todas las piezas que lo adornaban, pues todas éstas también son generadoras de una imagen de poder y magnificencia del gobernador. Entre otros objetos hay que señalar diversos tapices figurativos, pinturas, esculturas, banderas, anillas de bronce (IMAGEN XXVII)...⁹²



IMAGEN XXVII. Anilla con emblema columnar, detalle Palacio de Carlos V (Granada)
Fuente: Imagen propia

El palacio de Yuste

Si bien el Palacio de Carlos V en Granada es la gran obra de su reinado en



IMAGEN XXVIII. Palacio de Carlos V en Yuste (provincia de Cáceres)

Fuente: www.turismoextremadura.com

España, me parece interesante compararla con otra semejante (al menos en cuanto a tipología), el Palacio de Carlos V en Yuste (IMAGEN XXVIII), lugar donde finalmente decidiría retirarse. Me parece oportuna esta comparación porque en este último espacio apenas se puede hacer una lectura iconográfica de poder, al menos en lo que corresponde a lo meramente arquitectónico. Varias son las respuestas que se pueden dar ante este acontecimiento, siendo generalmente la más aceptada el hecho de que este palacio

fue concebido como lugar de retiro, lo que llevó a Carlos a considerar oportuno un espacio donde la utilidad primara y donde la imagen del nuevo rey, su hijo Felipe II, no se viera comprometida⁹³.

⁹² En el muro del patio y del zaguán se abren diferentes nichos, espacios destinados a ocupar muy probablemente una serie de esculturas de las que hoy poco o nada se sabe. Por otra parte, las anillas aparecen a lo largo de toda la fachada, estando sujetadas alternativamente por cabezas de leones y águilas, animales de gran significado. Estas anillas se forman con dos columnas jónicas que se arquean y unen por las basas, y se complementan por una cinta con el PLVUS ULTRA.

⁹³ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "El palacio de Carlos V en Yuste", *Separata de Archivo Español de Arte, Tomo XXIII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1950, p. 136.

Por otra parte, tal y como señala Francisco Pizarro, el Palacio de Yuste es fruto de una actitud melancólica del monarca, quien aún no había superado la muerte de su esposa, Isabel de Portugal. A esta tristeza se sumaba el agravamiento de su enfermedad (sufría de gota), de tal forma que Carlos quería una casa-palacio que le preparara para la buena muerte, es decir, quería un espacio donde pudiera buscar la paz interior⁹⁴. Las escasas dimensiones del edificio están en esta línea, pues el emperador sólo quería que se alojaran en él un reducido séquito⁹⁵. Las únicas habitaciones propias eran las de Carlos V y Felipe II, ambas de pequeñas dimensiones. María de Hungría, quien se alojó en marzo de 1558, ocupó los aposentos bajos de esta edificación de dos pisos. El sentimiento que tenía Carlos al mandar construir esta residencia contrasta fuertemente con la vitalidad que mostraba cuando ordenó levantar su palacio de Granada. Las diferencias entre ambos palacios, por tanto, se deberían también a una cuestión anímica.

Esta hipótesis, sin embargo, ha sido desmentida por Miguel Ángel Zalama, quien en su obra monográfica sobre este edificio muestra cómo el palacio surge originalmente como un lugar de descanso temporal, no como un espacio de retiro permanente⁹⁶. No se sabe cuándo el emperador manda construir el palacio, aunque todo parece indicar que fue a lo largo del año 1554. Por el contrario sí se conoce el constructor, fray Juan de Ortega, monje jerónimo que habitaba en el monasterio contiguo al lugar donde se lleva a cabo este palacio. La relación entre la monarquía y esta orden religiosa no era algo novedoso, pues los Reyes Católicos ya habían mostrado cierto afecto por dicha orden⁹⁷. Fray Juan de Ortega fue ayudado por Melchor de Pie de la Concha, quien, al igual que el monje, no era arquitecto. Por este motivo piden en varias ocasiones la llegada de un profesional para supervisar su trabajo, siendo finalmente Alonso de Covarrubias quien acepta la invitación, llegando a Yuste cuando las obras están próximas a su finalización⁹⁸. Es este hecho el que hace pensar a Miguel Ángel Zalama que el palacio no fue concebido inicialmente como residencia final del emperador, pues en este caso el control y la supervisión del edificio habrían sido mucho mayores.

Ante esta afirmación, la austeridad del conjunto pasa a ser explicada por la poca esperanza que generó en sus artífices que el emperador pasara allí un espacio de tiempo considerable⁹⁹. Este palacio no fue concebido como lugar de retiro del emperador, sino como un simple edificio donde el gobernante se alojaría durante un pequeño tiempo. Fue este factor el que incidió en la escasa propaganda que contiene el conjunto arquitectónico. Al llegar a Yuste y ver este palacio, Carlos V decidió

⁹⁴ PIZARRO GÓMEZ, F.J., *El monasterio de San Jerónimo de Yuste*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2006, pp. 40-41.

⁹⁵ *Id.*, p. 40.

⁹⁶ ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., "El aposento de Carlos V en Yuste, ¿un palacio para un emperador?", en *Carlos V y el fin de una época (1500-1558)*, Universidad de Jaén, 2003, pp. 171-172.

⁹⁷ La asociación de la monarquía a esta orden ni empieza ni acaba con Carlos V y su palacio en Yuste. El Monasterio del Escorial, levantado bajo el mandato de Felipe II, es otro ejemplo de relación de la monarquía con los jerónimos.

⁹⁸ ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., *ob. cit.*, p. 177.

⁹⁹ *Id.*, p. 191.

finalmente retirarse aquí, pues lo consideró un lugar muy apropiado, alejado del centro de gobierno y apto a sus necesidades, intereses y gustos¹⁰⁰.

El estilo del palacio sigue las directrices propias del momento. Gaspar de Vega, realizador del proyecto del edificio¹⁰¹, concibió un espacio regular compuesto por un cuadrado al que se adosan otros dos cuadrados más pequeños en una posición completamente simétrica, como marcan las directrices de belleza del Renacimiento. Las formas empleadas en este palacio pueden ser consideradas un antecedente del modelo herreriano¹⁰² que posteriormente se instalará en la Corte, dando como resultado el Monasterio de El Escorial. El palacio se realizó buscando la comodidad y utilidad del monarca, quien enfermo de gota podía estar presente en las celebraciones religiosas gracias a la apertura de un gran vano que conectaba su dormitorio con la iglesia del monasterio. Este hecho, aunque no puede corroborarse, parece no ser una novedad, pues las cartas conservadas en las que se habla de la dependencia del monarca demuestran que nadie se asombró ante esta solución arquitectónica, lo que hace suponer que ya había sido vista en palacios flamencos¹⁰³.

Como he indicado anteriormente, no encontramos elementos configuradores de una imagen de poder en la obra arquitectónica. Sin embargo, volviendo al concepto



IMAGEN XXIX. Habitación de Carlos V, Palacio de Carlos V en Yuste (provincia de Cáceres)
Fuente: www.patrimonionacional.es

de obra de arte total, hay que citar las diversas obras pertenecientes a la colección del monarca que éste decidió traer consigo a Yuste. Entre todas ellas destacan algunas pinturas de Tiziano, de Michel Coxcie y de Antonio Moro; diversos relojes, controlados por su ingeniero Juanelo Turriano; diferentes tapices, la mayoría con escenas de paisaje; varias joyas, sobresaliendo el collar de oro de la Orden del Toisón¹⁰⁴... El único elemento que podemos unir a su imagen personal es la decoración interior

de las dependencias oficiales, consistente en numerosos paños negros (IMAGEN XXIX). Éstos buscaban generar en el visitante una sensación de respeto y consideración por el monarca¹⁰⁵. Estos paños son, por tanto, el único elemento que busca realzar la imagen de Carlos V.

¹⁰⁰ El palacio de Yuste, por su localización, permitía al emperador estar alejado del gobierno de Felipe II, de tal manera que favorecía su reinado, no permitiendo la creación de la imagen de gobernador en la sombra. Por otra parte, Carlos V sorprendió a toda la Corte cuando decidió alojarse finalmente allí, pues varias eran las críticas que se hacían al edificio, considerado como muy caluroso por su mala orientación.

¹⁰¹ ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., *ob. cit.*, p. 179.

¹⁰² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *ob. cit.*, p. 136.

¹⁰³ ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., *ob. cit.*, pp. 196-197.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 201.

¹⁰⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *ob. cit.*, pp. 139-140.

MARÍA DE HUNGRÍA Y SU IMPORTANCIA EN EL MECENAZGO ARTÍSTICO. LAS ESCULTURAS DE LOS LEONI

María de Hungría era hija de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla, es decir, hermana de Carlos V. Se casó con Luis II de Hungría a los 15 años, pero éste muere cuatro años después, en la Batalla de Mohács (1526) contra el imperio otomano. La muerte de su marido es un hecho de vital importancia para comprender la iconografía de María de Hungría, quien siempre será representada vestida de luto. Su imagen es muy similar a lo largo del tiempo, siendo generalmente representada con una marcada mandíbula, elemento distintivo de la casa de los Austria.

Nos interesa centrarnos en la figura de María de Hungría por su importancia para estudiar el mecenazgo de este siglo, pues puso mucho interés en la cultura y en la adquisición de obras de arte. En el campo de la arquitectura centra su atención en la reedificación y adorno de los palacios de Binche y Mariemont, ambos legados por su hermano para su residencia como gobernadora de Flandes, puesto que ocupó desde 1531. Estos palacios fueron llenados con numerosas obras que María fue comprando a lo largo del tiempo, lo que nos muestra el afán coleccionista de la hermana de Carlos V. Entre otras obras destacan *El Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck y *El Descendimiento* de Van der Weyden. Ambas obras fueron heredadas, a su muerte, por Felipe II, llegando así a la colección real española. María de Hungría también sigue la tradición de las galerías de retratos, comprando obras a Tiziano y a Antonio Moro. Junto a estas pinturas también tiene interés el mecenazgo de tapices, siendo numerosas las telas que se deben a ella. Todas estas obras tienen un punto en común, la construcción de una imagen de poder.

Pero el aspecto que más nos interesa del mecenazgo de María de Hungría no se ciñe a lo indicado en el párrafo anterior, sino a la serie de retratos escultóricos que patrocina. En el campo de la escultura la relación más importante que tiene es con la familia Leoni. Leone y Pompeo, padre e hijo respectivamente, trabajaron al servicio de los Habsburgo tanto en Austria como en Flandes, Italia y España¹⁰⁶, reflejando la suntuosidad de sus gobernadores a partir de sus obras. Leone se relaciona con Carlos V por primera vez a través de Ferrante Gonzaga, gobernador del estado de Milán¹⁰⁷. Carlos V le llama a la Corte de Bruselas en 1549, encomendándole una serie de retratos oficiales¹⁰⁸ (ocho en total). A este proyecto se deben dos esculturas en bronce a tamaño natural del emperador y de su mujer la emperatriz Isabel, hoy en el Museo del Prado. También se tiene constancia de que Leone Leoni visitó Madrid hasta en tres ocasiones, siendo acompañado por Pompeo en su último viaje. Leone fue nombrado escultor cesáreo y, al igual que Tiziano, recibió el estatus de nobleza, siendo dotado del

¹⁰⁶ VV.AA., *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Museo del Prado, Madrid, 1994, p. 11.

¹⁰⁷ ARCINIEGA GARCÍA, L., "Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni", *Archivo español de arte*, tomo 86, Valencia, 2013, p. 89.

¹⁰⁸ VV.AA., *Los Leoni (1509-1608)...*, *ob.cit.*, p. 121.

título de caballero¹⁰⁹. Es así como se entiende el contacto de María con estos escultores italianos.

María de Hungría contó con Leone Leoni para la realización de una serie de obras. La gobernadora de Flandes encargó al italiano un total de 10 esculturas en bronce, de las cuales sólo han llegado hasta nuestros días dos, un retrato de la propia María de Hungría y otro del príncipe Felipe II, ambas en el Museo del Prado. El primer encuentro entre el escultor y la gobernadora tuvo lugar en 1548, en Bruselas. En 1551 volvieron a coincidir en Augsburgo, donde Leone había sido llamado por Carlos V¹¹⁰. Finalmente Leone Leoni y María de Hungría coincidieron en 1556, cuando el escultor viaja a Bruselas con las obras que le habían sido encargadas¹¹¹. Una carta del propio escultor mandada a María de Hungría en 1556 habla únicamente de dos esculturas, lo que hace suponer que el resto del encargo no fue realizado¹¹², descartándose así la hipótesis de la pérdida del resto del conjunto.

Las diez esculturas encargadas por María de Hungría estaban destinadas a decorar el palacio de Binche, donde se colocarían junto a una serie de bustos. La idea original era la de la construcción de una galería de retratos dinásticos, algo que no era novedoso, pues sigue la línea del cortejo funerario que acompaña la tumba del emperador Maximiliano en Innsbruck, conjunto que posiblemente María conoció ya que Maximiliano era su abuelo. Tanto las esculturas del cortejo de Maximiliano como las dos realizadas por Leone para María de Hungría son retratos escultóricos de pie, idea que aparece durante el Renacimiento como recuerdo de ejemplos romanos¹¹³. La idea de la galería de Binche se debe entender en el contexto que se vivía políticamente, un momento de tensión entre las dos ramas de los Habsburgo por la sucesión imperial. Estas esculturas fueron encomendadas en el primer encuentro de María con el escultor, pero su realización se demoró hasta 1553, siendo finalmente terminadas en 1556. Debido a esta tardanza, nunca llegaron a ocupar el lugar para el que fueron proyectadas, pues en 1554 las tropas francesas arrasaron Binche¹¹⁴. Una vez recibidas las piezas, María de Hungría las traslada a Valladolid (a su palacio de Cigales). Este traslado se debe a la decisión de María de mudarse a dicha ciudad. Posiblemente no llegaron a su destino, pues en 1582 aparecen documentadas en el taller que Pompeo Leoni tenía en Madrid¹¹⁵.

La escultura de María de Hungría (IMAGEN XXX) es de bronce, y representa a la gobernadora de pie, siguiendo, como ya he indicado, el modelo del monumento funerario de Maximiliano I en Innsbruck. En las obras de Maximiliano vemos un desarrollo decorativo en las vestimentas, algo que no aparece en la obra de Leone. Esta diferencia se debe exclusivamente a la condición de viuda de María, la cual limita

¹⁰⁹ ARCINIEGA GARCÍA, L., *ob.cit.*, p. 88.

¹¹⁰ La página oficial del Museo del Prado modifica estas fechas, señalando que el primer encuentro tuvo lugar en 1549 en Bruselas y el segundo en 1552 en Augsburgo.

¹¹¹ VV.AA., *Los Leoni (1509-1608)...*, *ob.cit.*, p. 124.

¹¹² ESTELLA MARCOS, M.M., "El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura", en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Universidad de Valladolid, 2000, p. 295.

¹¹³ *ID.*

¹¹⁴ <https://www.museodelprado.es/>

¹¹⁵ VV.AA., *Los Leoni (1509-1608)...*, *ob.cit.*, p. 128.

este aspecto al escultor, quien en la obra de Felipe II lo retomará. Gracias a la falta de decorativismo el escultor se dedica más a los pliegues, dando con ellos dinamismo a la escultura. María viste el traje propio de una viuda, estando su cabeza cubierta por una toca cuyos extremos caen hacia el frente, formando algo similar a una estola. Estos extremos de la toca se rematan con cruces y se anudan a la nuca. El detallismo, como vemos, es minucioso. El biógrafo de María de Hungría, Alessandro Nogarola, decía que ésta era la vestimenta con que María iba a la iglesia. En sus sesiones de posado con Tiziano vestía de la misma manera¹¹⁶. El traje de viuda es el que se emplea en el resto de obras que se hacen de la gobernadora, ya sean esculturas o pinturas. Volviendo a este ejemplo, los brazos de María se juntan a la altura de la cintura, donde sostienen un misal. Con este aspecto además de mostrar su condición de viuda, María se muestra como una mujer capacitada para el gobierno. En su mirada se revelan ciertas cualidades, tales como la inteligencia o la prudencia, importantes para lograr un buen gobierno. Con estos elementos María está construyendo su propia imagen. De esta obra cabe decir finalmente que está fechada en su base en 1564. Esta modificación de la fecha se debe a que tras la llegada de María de Hungría a Valladolid Pompeo Leoni se encargó de terminar las obras que su padre había entregado a la gobernadora de Flandes¹¹⁷.



IMAGEN XXX. *María de Hungría* (Leone Leoni y Pompeo Leoni, Museo del Prado)
Fuente:
www.museodelprado.es.



IMAGEN XXXI. *María de Hungría* (Leone Leoni y Pompeo Leoni, Museo del Prado)
Fuente:
www.museodelprado.es



IMAGEN XXXII. *Felipe II* (Leone Leoni y Pompeo Leoni, Museo del Prado)
Fuente:
www.museodelprado.es

A este último escultor también se debe un busto de María de Hungría (IMAGEN XXXI) que se conserva en el Museo del Prado. Fue realizado en Milán hacia 1553-55. Al igual que en otra serie de obras, Pompeo trabajó en ésta junto a su padre. El material empleado en este caso es diferente, utilizándose el mármol de Carrara en lugar del bronce. La imagen presentada de la gobernadora, sin embargo, es la misma. Viste de viuda y su mirada es firme y pensativa, características que se buscan asociar a su trayectoria como gobernadora. Para sus obras muy posiblemente se inspiraron en un

¹¹⁶ <https://www.museodelprado.es/>

¹¹⁷ VV.AA., *Los Leoni (1509-1608)...*, ob.cit., p. 124.

retrato realizado por Antonio Moro¹¹⁸. El busto cuenta con un pedestal, espacio en el que los escultores muestran su capacidad más decorativa, pues esta parte no compromete la imagen de la gobernadora. Los motivos decorativos son los propios del Renacimiento, apareciendo una cabeza de serafín, dos estípites, esfinges, grifos...

Junto a la escultura de pie que hizo de María de Hungría, Leone realizó un retrato de Felipe II (IMAGEN XXXII). El príncipe se representa de cuerpo entero, al igual que se había representado a María, ya que ambas obras iban destinada al mismo conjunto. Se representa a Felipe vestido de armadura, cubierta en su espalda por un manto. En la mano izquierda sostiene el bastón de mando y en la derecha esconde la empuñadura de una espada, estando el pomo decorado con una cabeza de águila. Uno de los elementos más importantes de esta obra es la armadura, pues nos muestra una ligación con Roma, lo que indudablemente entra dentro de la construcción de una imagen de poder, heredera de la de su padre Carlos V. Como ya se ha explicado en los apartados anteriores, la ligación con la Antigua Roma es una constante en la producción de la imagen imperial. Los elementos decorativos que aparecen en la armadura, sin embargo, no parecen corresponder a un programa iconográfico determinado¹¹⁹. Se combinan figuras paganas y cristianas por todo el espacio, dando lugar a un conjunto abigarrado que muestra la capacidad técnica del escultor. En el peto aparece una *Ascensión de la Virgen*, escena flanqueada por nereidas y tritones entre roleos. En la hombrera izquierda, la que no se tapa por la capa, aparecen otros elementos paganos: Mercurio, las Tres Gracias, y una mujer portando un jarro. El cinturón es de doble hilera y se decora con motivos vegetales, máscaras de carnero y figuras mitológicas (entre otras Mercurio y Hércules). Como vemos, estos elementos no forman parte de la construcción de una imagen de poder, o al menos no aparentemente.

En el campo de la escultura me gustaría resaltar otra obra de Leone Leoni, en este caso encargada por el emperador Carlos V. Esta obra resulta interesante porque sirve para estudiar la imagen de poder del emperador, principal objetivo de este trabajo, en este caso mediante una obra escultórica. Me refiero al grupo *Carlos V y el Furor* (IMAGEN XXXIII), perteneciente a un encargo múltiple realizado por el emperador en 1549. Este encargo¹²⁰ incluía otros retratos del monarca, uno de cuerpo entero en mármol, dos bustos (uno en bronce y otro en mármol) y un gran relieve en mármol que formaba pareja con otro de su esposa, Isabel de Portugal. Esta serie, conservada íntegra en el Museo del Prado, era completada con dos esculturas a tamaño natural de la emperatriz, dos obras semejantes, pues prácticamente sólo se diferencian en el material empleado, una en bronce y otra en mármol.

En 1550 Leone ya había creado el modelo de este grupo escultórico, tal y como se indica en las cartas que se manda con el ministro de Carlos V, el cardenal Granvela, en las que le pide permiso para introducir la escultura del Furor, la cual aparecería junto a la del emperador. La introducción del personaje del Furor supuso la eliminación de la representación de las victorias del emperador o de una provincia sometida,

¹¹⁸ *Id.*, p. 126.

¹¹⁹ <https://www.museodelprado.es/>

¹²⁰ <https://www.museodelprado.es/>

elementos que se habían proyectado en un principio¹²¹. Incluir victorias y provincias sometidas era algo habitual en el arte romano, pero además en este caso cobraba más sentido por la cercanía de la batalla de Mühlberg. A Leone no le parecía apropiado incluir estos elementos, pues consideraba que mostraban demasiada modestia, característica que no correspondía con el poder y prestigio del emperador. La imagen que buscaba plasmar era de grandeza, por lo que incluye la figura del Furor, aludiendo así a las costumbres, a la piedad y a la religión, tal y como consta en otra de las cartas escritas por el escultor¹²². Con este personaje liga el gobierno de Carlos V con un pasaje mitológico, aquel en que Eneas hace las paces con Lacio, enterrando al Furo r en el templo de Jano, declarando así la Paz¹²³. Esta figura se puede interpretar, por tanto, como una mención a los éxitos de Carlos en el campo de batalla¹²⁴.



IMAGEN XXXIII. *Carlos V y el Furor* (Leone Leoni y Pompeo Leoni, Museo del Prado)
Fuente:
www.museodelprado.es



IMAGEN XXXIV. *Carlos V y el Furor, imagen sin armadura* (Leone Leoni y Pompeo Leoni, Museo del Prado)
Fuente: www.pinterest.es

Un año después, en 1551, contactó de nuevo con el cardenal para pedirle que intercediera ante el emperador, permitiéndole así llevar a cabo una armadura desmontable (IMAGEN XXXIV). Lo que aparentemente puede parecer un capricho del escultor lleva consigo una lectura iconográfica amplia. De esta manera Leone combina dos imágenes, la de emperador armado, adoptada por Roma y continuada por los caballeros cristianos; y la del emperador desnudo, reservada a los dioses y emperadores¹²⁵. Esta última imagen está estrechamente relacionada con Hércules, quien suele representarse desnudo. Leone recibió la autorización del emperador y en

¹²¹ VV.AA., *Los Leoni (1509-1608)...*, ob.cit., p. 102.

¹²² UREÑA UCEDA, A., RIERA QUINTERO, C.E., "Un siglo de imagen regia: los Leoni y el retrato de Estado", *El emperador Carlos V y su tiempo, actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar*, Sevilla, 1999, p. 927.

¹²³ <https://www.museodelprado.es/>

¹²⁴ ARCINIEGA GARCÍA, L., ob.cit., p. 92.

¹²⁵ CHECA CREMADES, F., "Poesía, historia e imagen artística", p. 853.

1551 funde ya la imagen desnuda del emperador. El resto de imágenes fueron siendo realizadas hasta 1555, año en que acaba el conjunto. En 1556 fue presentada a Carlos V en Bruselas, pero no será terminada del todo hasta 1564, en su taller de Madrid. Las conexiones constantes con la Antigüedad Clásica entran dentro de la búsqueda de un marcado carácter dinástico y familiar¹²⁶, una constante en la producción de la imagen de Carlos V y su familia, como vemos en esta obra y en la comentada anteriormente de Felipe II. La ligación a la Antigüedad y la evocación a héroes antiguos es una manera de resaltar la Fama del gobernador, una característica recurrente en la creación de la imagen de Carlos, como estamos viendo en toda una serie de producciones artísticas¹²⁷.

La escultura final está realizada para ser contemplada desde cualquier punto de vista, siendo en todos ellos completamente visibles ambas imágenes. Iconográficamente el artista pretende plasmar la grandeza y dignidad del emperador, aludiendo a todas sus victorias y a su vida como pacificador (*pax carolina*)¹²⁸. Parte de los retratos que había realizado del emperador en medallas, pero ahora idea una figura desnuda, a la manera de un héroe griego. Este cuerpo desnudo es cubierto posteriormente por una armadura romana, elemento que lleva intrínseco la imagen de poder. Las hombreras se forman por cabezas de león, símbolo de poder. Diferentes elementos se añaden al cuerpo del emperador, entre otros una banda y el collar de la orden del Toisón de Oro, objeto indispensable en todos los retratos del emperador. Puede advertirse una alusión a la guerra en la figura en relieve de Marte, situada sobre la hombrera derecha, y en un pequeño tritón que sobresale bajo el ristre. Una gran lanza es portada por su mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta un alfanje. Interesante es este último elemento, pues su empuñadura tiene forma de cabeza de águila, uno de los elementos de su emblemática.

El Furor es representado por una figura con barba, representada desnuda y retorcida. Muestra una actitud de cólera, la cual se intuye a través del retorcimiento, postura que marca una búsqueda por liberarse de las cadenas a las que está atado. Los elementos más alusivos a la vida del emperador y a sus acciones aparecen en la base. Encontramos numerosas armas, como corazas, escudos, empuñaduras de espada, morriones... Leone se inspiró en estatuas antiguas para desarrollar esta idea, pero también en trabajos de otros escultores de su tiempo¹²⁹, tales como Miguel Ángel (*Genio de la Victoria*) o Donatello (*Judith y Holofernes*).

Como fuentes iconográficas empleó las alegorías que se difundían tanto por dibujos como por grabados, las cuales eran muy comunes en la época. También consta que se introdujo en los textos clásicos, tal y como hacían la mayor parte de escultores del Renacimiento¹³⁰. Este último hecho queda reflejado en la alusión literaria que aparece en la base de la escultura, pues se trata de un verso de la *Eneida*¹³¹. El

¹²⁶ ARCINIEGA GARCÍA, L., *ob. cit.*, p. 92.

¹²⁷ CHECA CREMADES, F., "Poesía, historia e imagen artística", p. 843.

¹²⁸ VV.AA., *Los Leoni (1509-1608)...*, *ob. cit.*, pp. 102-108.

¹²⁹ *Id.*, p. 104.

¹³⁰ <https://www.museodelprado.es/>

¹³¹ CHECA CREMADES, F., "Poesía, historia e imagen artística", p. 851.

resultado es una iconografía muy común durante el Renacimiento¹³² para la representación de un vencedor y un vencido (el bien y el mal), pues este último, el Furor, se trabaja como un ser irracional. Además, el vencedor, Carlos, se representa como tal, pero al mismo tiempo desprende una imagen pacífica, pues su posición y rostro nos muestran a una persona muy racional, contrastando así con el Furor¹³³.

¹³² UREÑA UCEDA, A., RIERA QUINTERO, C.E., *ob. cit.*, p. 928.

¹³³ *Id.*, p. 853.

CONCLUSIONES

El siglo XVI da inicio a una nueva era, la Edad Moderna, la cual trae importantes cambios en muchos aspectos. En el campo de las representaciones artísticas se asiste a un creciente empleo de las obras como medio de difusión y propaganda de una determinada imagen. Ésta aparece siempre ligada al poder de la persona que la encomienda. Esta idea tiene lugar especialmente entre los gobernantes, quienes van a desarrollar un nuevo lenguaje plástico y figurativo, generalmente ligado al humanismo, que plasma su magnificencia. Uno de los mejores ejemplos de este hecho es el de Carlos V, quien, como hemos visto, origina todo un programa iconográfico que remite constantemente a su posición social, a su reinado y a su imperio. Carlos V inundará Europa y América de imágenes y símbolos que hacen referencia a su persona y a sus proyectos como gobernante.

La principal imagen presentada es, por tanto, de poderío. Como hemos ido viendo Carlos se relaciona constantemente con los emperadores de la Antigüedad, aquellos que habían obtenido la gloria con sus victorias, pasando a la eternidad como héroes. Para ello busca en todas las artes ligar su figura a la de grandes emperadores. En el caso de la arquitectura la ligación con la Antigua Roma se hace mediante el desarrollo de un lenguaje arquitectónico completamente ajeno a la tradición española, pues se toma directamente del Renacimiento italiano. En el caso de sus representaciones figurativas adopta elementos trabajados según la tradición romana, como puede ser la armadura; y composiciones propias también de la Antigüedad, como el ecuestre. Todo este interés por relacionarse con los grandes hitos del pasado le lleva a buscar semejanzas con seres mitológicos, encontrando su mejor reflejo en el personaje de Hércules. Éste es de vital importancia, pues como se ha indicado en varias ocasiones es fruto de uno de los elementos más importantes de la divisa de Carlos, las dos columnas y el emblema *Plus Ultra*. La divisa, por tanto, es otra fuente de proyección de su persona que tiene gran importancia, pues es susceptible de aparecer en numerosos medios (textil, piedra, bronce...).

La adopción de las dos columnas no sólo le lleva a relacionarse con Hércules, sino a demostrar sus capacidades de gobierno, gracias a las cuales ha llegado a traspasar el mundo conocido, propagando por América el cristianismo. Esta es otra de las imágenes clave de su figura, la llamada *pax carolina*. En la mayor parte de las representaciones del emperador se hace referencia a esta política expansionista de la religión cristiana. Es una forma de dejar clara su victoria frente al protestantismo, corriente religiosa que había ido ganando fuerza a lo largo del siglo. Para mostrar su comprometimiento con este problema, uno de los mayores a los que debe enfrentarse su política, toma la imagen de *miles christi*, es decir, refleja su participación activa no sólo desde la sombra, sino también en el combate armado.

Esta imagen del gobernador se recoge en la mayor parte de sus representaciones, como hemos visto en algunos de sus retratos tanto pictóricos como escultóricos. En el caso de los tapices, otro de los objetos recurridos por el monarca para transmitir su imagen, ocurre lo mismo. El mejor ejemplo lo encontramos en la

serie de 12 paños de *La empresa de Túnez*¹³⁴, donde se narran las victorias de Carlos en dicha contienda acontecida en 1535. Este conjunto, aunque no ha sido comentado en profundidad, es de gran importancia. Su realización se debe al taller de Willem de Pannemaker, y más allá de su calidad artística, es interesante por la imagen que se presenta del gobernador, la tantas veces comentada, y por la persona que los encargó. De nuevo encontramos a María de Hungría al frente de un contrato de producción de obras que muestren el poder de su hermano. Como vemos, la importancia de esta mujer para la Historia del Arte del siglo XVI es fundamental, pues a ella se deben muchas de las grandes obras de este siglo.

Por otra parte, cabe recordar los símbolos que el emperador recibirá de sus antecesores, símbolos que refuerzan la imagen de poder de su persona. En esta línea destaca por encima del resto el colgante de la Orden del Toisón de Oro, orden de caballería medieval de gran importancia. Es por ello que en muchas de las imágenes de su persona aparece junto a este objeto. Lo hemos visto en sus retratos pictóricos, pero de la misma manera aparece en las monedas acuñadas durante su gobierno. Las monedas, aunque tampoco han sido comentadas, son una vía importantísima de transmisión de la imagen real e imperial, sino la más, pues es la que más fácil difusión tiene. Numerosas monedas fueron realizadas en época de Carlos V, quien se representaba en una de las caras. Algunos de estas monedas fueron realizadas por los Leoni, cuya relación con el emperador y su familia ya ha sido apuntada.

Finalmente, quiero remarcar el hecho de que pese a que el estudio de estas piezas se haga por separado, debemos tener en cuenta que todas ellas (pintura, escultura, tapicería, orfebrería...) son resultado de un mismo contexto, por lo que las características iconográficas son semejantes en todas las producciones. Las mayores diferencias las encontramos en los medios materiales, estilísticos y formales con que se logran, pero el contenido trascendental es el mismo, como se ha ido reflejando a lo largo de todo este trabajo. Todas las imágenes producidas por el emperador, sea cual sea el soporte, se relacionan entre ellas, es decir, conviven unas con otras. En este sentido creo que se puede utilizar el concepto de obra de arte total, pues las diferentes producciones se relacionan con su entorno, un entorno que proyecta una misma imagen de Carlos. Las producciones figurativas buscan remarcar el poder y la importancia de la política del monarca y emperador, y lo hacen no sólo mediante los elementos que las crean, sino también por su localización. Por ejemplo, la construcción del Hospital Real de Granada fue reanudada por Carlos V en 1526, quien deja huella de su impulso por el edificio. Es así que encontramos inscripciones, relieves que aluden a su persona, esculturas del propio gobernador... Es decir, toda una serie de producciones artísticas se conjugan en un espacio para remarcar el poderío y magnificencia de Carlos I de España y V de Alemania.

¹³⁴ <http://arteysociedad.blogs.uva.es/multimedia/exposiciones-virtuales/el-viaje-de-las-obras-de-arte/los-tapices-de-la-empresa-de-tunez/>

BIBLIOGRAFÍA

ARCINIEGA GARCÍA, L., "Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni", *Archivo español de arte*, tomo 86, Valencia, 2013.

ARROYO ESTEBAN, S., VÁZQUEZ DUEÑAS, E., "Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las fuentes impresas de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla", *Pecia Complutense*, nº 15, Madrid, 2011.

BIERSACK, M., "El mecenazgo del II Marqués de Mondéjar", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 38, Granada, 2007.

CHECA CREMADES, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987.

CHECA CREMADES, F., *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, El Viso, Madrid, 1999.

CHECA CREMADES, F., *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, Tf. Editores, Madrid, 2001.

CHECA CREMADES, F., "Poesía, historia e imagen artística, las representaciones de Carlos V de Tiziano y Leoni", *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, tomo 2, Madrid, 1994.

CHUECA GOITIA, F., *La arquitectura del siglo XVI*, Plus Ultra, Madrid, 1953.

DE SAGREDO, D., *Las Medidas del Romano*, Madrid, 1986.

DELGADO PÉREZ, M.M., "El palacio de Carlos V en el conjunto monumental de La Alhambra. Contextualización de un edificio singular", *Paisajes, espacios y objetos de devoción en el Islam*, Universidad de Sevilla, 2017.

DOMÍNGUEZ CASAS, R., "Arte y simbología en el capítulo barcelonés de la Orden del Toisón de Oro (1519)", Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001.

DOMÍNGUEZ CASAS, R., "El espacio residencial de la monarquía en Valladolid: origen y expansión en el trazado urbano", en *Valladolid: historia de una ciudad, Congreso internacional, Tomo I, La ciudad y el arte. Valladolid villa (época medieval)*, Ayuntamiento de Valladolid, 1999.

ESTELLA MARCOS, M.M., "El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura", en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Universidad de Valladolid, 2000.

FÉLEZ LUBELZA, C., *El Hospital Real de Granada*, Universidad de Granada, Granada, 1979.

FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emece, Buenos Aires, 1956.

FREEDBERG, S.J., *Pintura en Italia, 1500-1600*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1978.

GABAUDAN, P., "La iconografía de la Universidad de Salamanca. El mito imperial", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 13, Salamanca, 2012.

GALERA ANDREU, P., "El palacio de Carlos V. La idea arquitectónica", *El Palacio de Carlos V. Un siglo para la recuperación de un monumento*, Granada, 1995.

GALLEGO Y BURÍN, A., *Guía artística e histórica de la ciudad de Granada*, Editorial Comares, Granada, 1987.

GARCÍA MARTÍN, P., "El Furor de Carlos V de Leone Leoni", *Descubrir el arte*, nº 198, Madrid, 2015.

GARCÍA SANZ, A., FRIEDRICH RUDOLF, K., "Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVI", *Separata de VIII Jornadas de Arte*, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1997.

GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca y Alonso Berruguete*, Xarait, Madrid, 1983.

GÓMEZ MORENO, M., *Guía de Granada*, Universidad de Granada, 1994.

GOZALBO NADAL, A., "La representación artística de la campaña de Carlos V en Túnez (1535): estado de la cuestión", *Fòrum de Recerca*, nº 20, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2015.

GOZALBO NADAL, A., "Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V", *Potestas, Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2016.

LOUKOMSKI, G., "The palace of Charles V at Granada", *The Burlington Magazine*, t. LXXXIV, 1944.

MANCINI, M., "La elaboración de nuevos modelos de retratística carolina: la relación privilegiada entre el Emperador y Tiziano", en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Universidad de Valladolid, 2000.

MARÍAS, F., "El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos", en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Universidad de Valladolid, 2000.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "El palacio de Carlos V en Yuste", *Separata de Archivo Español de Arte, Tomo XXIII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1950.

PÉREZ DE TUDELA, A., "El cenotafio de Carlos V en la basílica del Escorial", *Actas del Congreso Internacional*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2011.

PIJOAN, J., *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, vol. XVIII de la colección Summa Artis, Madrid, 1961.

PIZARRO GÓMEZ, F.J., *El monasterio de San Jerónimo de Yuste*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2006.

PIZARRO GÓMEZ, F.J., "Función y uso del emblema en la arquitectura efímera de los siglos XVI y XVII", *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, 1991.

PIZARRO GÓMEZ, F.J., *Los triunfos de Carlos V*, Indugrafic, Artes Gráficas, S.L., Badajoz, 2009.

RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, L., "Pedro Machuca y el Marqués de Mondéjar", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 162, Madrid, 2004.

REDONDO CANTERA, M.J., "La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas", en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Junta de Castilla y León, Universidad de Valladolid, 2000.

RIPA, C., *Iconología*, Akal, Madrid, 2007.

RODRIGUEZ MOYA, M.I., "La construcción heráldica del Imperio carolino en América. Los primeros escudos nobiliarios y urbanos", *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Bolonia University Press, Bolonia, 2014.

RODRÍGUEZ PRIETO, M.T., *El monasterio de Yuste*, Tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 2012.

ROSENTHAL, E.E., *El palacio de Carlos V en Granada*, Alianza, Madrid, 1988.

ROSENTHAL, E.E., "El programa iconográfico-arquitectónico del Palacio de Carlos V en Granada", *Seminario sobre arquitectura imperial*, Granada, 1988.

ROSENTHAL, E.E., "Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the columnar device of Emperor Charles V", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, Londres, 1971.

ROSENTHAL, E.E., "The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVI, Londres, 1973.

SEBASTIÁN LOZANO, J., *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*, Tesis doctoral, Universitat de València, 2005.

TAFURI, M., "El palacio de Carlos V en Granada. Arquitectura 'a lo romano' e iconografía imperial", *Cuadernos de La Alhambra*, número 24, 1988.

UREÑA UCEDA, A., RIERA QUINTERO, C.E., "Un siglo de imagen regia: los Leoni y el retrato de Estado", *El emperador Carlos V y su tiempo, actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar*, Sevilla, 1999.

URREA FERNÁNDEZ, J., "El Palacio Real de Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, tomo 40-41, Valladolid, 1975.

VV.AA., *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Museo del Prado, Madrid, 1994.

WOHLFEIL, R., "Las alegorías de la Paz de la fachada occidental del Palacio de Carlos V", *Cuadernillos de La Alhambra*, Granada, 1998.

ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A., "El aposento de Carlos V en Yuste, ¿un palacio para un emperador?", en *Carlos V y el fin de una época (1500-1558)*, Universidad de Jaén, 2003.

WEBGRAFÍA

<http://www.alhambra-patronato.es/>, consultado en enero de 2018.

<https://www.museodelprado.es/>, consultado en diciembre de 2017.

<http://arteysociedad.blogs.uva.es/>, consultado en abril de 2018.