



Instituto  
Universitario  
de Historia  
**Simancas**

Universidad de Valladolid

**MÁSTER**  
*Europa y el Mundo Atlántico:  
Poder Cultura y Sociedad*

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

**La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte**

Presentada por Jesús Goicoechea Torres

Dirigido por:

Miguel Ángel Zalama

Convocatoria julio 2020



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

### **RESUMEN:**

El presente trabajo se centra en el principio abstracto de la legitimidad como parte del mensaje de los retratos de corte durante el reinado de Felipe II y su deuda con el modelo establecido por el emperador Carlos V. A partir de las consideraciones generalmente aceptadas en torno a la teoría política vigente, a los cambios estéticos propios del Renacimiento y el Manierismo y el protagonismo del retrato como género y teniendo en cuenta la función del fenómeno novedoso de la propaganda se recorren las obras destacadas de ambos reinados para trazar su evolución y realizar una propuesta de estudio a partir de los elementos dinástico, institucional y personal -destacando sus elementos compartidos-.

### **PALABRAS CLAVE:**

Carlos V, Felipe II, Retrato, Legitimidad, Dinastía, Mérito.

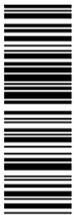
### **ABSTRACT**

The present work focuses on the abstract principle of legitimacy as part of the message of court portraits during the reign of Philip II and its debt to the model established by emperor Charles V. From the generally accepted considerations regarding current political theory, the aesthetic changes typical of the Renaissance and Mannerism and the role of portraiture as a genre and taking into account the role of the novel phenomenon of propaganda, the outstanding works of both reigns are studied to trace their evolution and make a proposal study based on the dynastic, institutional and personal elements -highlighting their shared elements.

### **KEYWORDS**

Charles V, Philip II, Portrait, Legitimacy, Dynasty, Merit

**LICENCIAS DE USO:** Licencia Creative Commons de Reconocimiento de la obra –  
No comercialización – Sin obra derivada



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

“... esta tiene en sí misma una fuerza tan divina que no solo, como dicen de la amistad, hace presentes a los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos de modo que son reconocibles por los espectadores con placer y suma admiración hacia el artista.”

LEO BATTISTA ALBERTI (1435). *De pictura*

“Daréis hijo las audiencias necesarias y seréis blando en vuestras respuestas y paciente en el oír, y también habéis de tener horas para ser entre la gente visto y platicado”.

Carta de 4 de mayo de 1543 de Carlos V al príncipe Felipe, citada en BALL y PARKER (2014), *Cómo ser rey. Instrucciones del emperador Carlos V a su hijo Felipe. Mayo de 1543*. Madrid. Edición crítica. The Spanish Society of America. Centro de Estudios Europa Hispánica. Center for Spain in America. Ediciones El Viso, pág. 61.

“Sed afable y humilde”

Carta de 4 de mayo de 1543 de Carlos V al príncipe Felipe, citada en BALL y PARKER (2014), *Cómo ser rey. Instrucciones del emperador Carlos V a su hijo Felipe. Mayo de 1543*. Madrid. Edición crítica. The Spanish Society of America. Centro de Estudios Europa Hispánica. Center for Spain in America. Ediciones El Viso, pág. 17.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

***La sombra del Emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte***

<b>1. Presentación</b>	<b>6</b>
1.1. Justificación del estudio . . . . .	6
1.2. Estructura y cuestiones metodológicas . . . . .	8
<b>2. Estado de la cuestión</b>	<b>10</b>
2.1. Líneas temporales-estilísticas: identificación de reinados con estilos . . . . .	10
2.2. Las tradiciones diversas: norte germánico, italianización, hispánicas (...) . . . .	11
2.3. La imagen “canónica” de Carlos V . . . . .	11
2.4. La imagen “canónica” de Felipe II . . . . .	14
2.5. Las diferencias entre ambas imágenes icónicas . . . . .	15
<b>3. Contenidos</b>	<b>16</b>
3.1. Contexto general . . . . .	16
3.1.a. El poder y la teoría política . . . . .	16
a.1. Fuentes de la teoría política: Del Imperio y de los Reyes . . . . .	17
a.2. El cargo y su dignidad . . . . .	19
a.3. La Familia y la Persona del Rey: Dinastía e individuo . . . . .	20
3.1.b. El retrato como género pictórico . . . . .	24
3.1.c. La propaganda . . . . .	30
3.2. El mito de Carlos V. La imagen del Emperador y la creación del mito . . . . .	34
3.2.a. Retratos de juventud: El príncipe y la Escuela de Augsburgo y Seisenegger . . . . .	34
3.2.b. Retratos de madurez: el emperador entre los tapices flamencos y Tiziano . . . . .	36
3.2.c. Tiziano: romanismo . . . . .	38



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

3.2.d. Retratos tardíos y “póstumos” del emperador . . . . .	45
3.3. La imagen regia de Felipe II y su deuda con Carlos V. Elementos de continuidad y novedades filipinas . . . . .	48
3.3.a. Contexto y características . . . . .	48
a.1. Características de la imagen real filipina . . . . .	50
a.2. El retrato: la dignidad del cargo y el individuo . . . . .	51
3.2.b. El tratamiento de la imagen real de Felipe II. Autores, evolución y motivaciones . . . . .	53
b.1. Los primeros retratos: Tiziano y Moro . . . . .	53
b.2. Los años centrales: Sánchez Coello, Sofonisba y las últimas aportaciones de Tiziano . . . . .	59
b.3. El final del reinado: Pantoja de la Cruz y el modelo del siglo XVII . . . . .	65
<b>4. Conclusiones</b> _____	<b>70</b>
4.1. Estilos dinástico, institucional y personal . . . . .	70
4.1.a. El estilo dinástico: el elemento familiar . . . . .	72
4.1.b. El estilo institucional: el componente del cargo . . . . .	77
4.1.c. El estilo personal: el componente individual . . . . .	79
4.2. Los autores y sus técnicas . . . . .	84
4.3. Los tópicos . . . . .	87
<b>5. Anexos</b> _____	<b>91</b>
Anexo I. Láminas: imágenes obras citadas . . . . .	91
Anexo II. Agenda política y programa estético siglo XVI. Carlos V y Felipe II . . . . .	109
<b>6. Bibliografía</b> _____	<b>113</b>



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

## **1. Presentación**

### **1.1. Justificación del estudio**

El presente estudio se centra en un tema, el del retrato de corte, muy trabajado desde diferentes perspectivas, Aunque hay importantes trabajos al respecto, nuestra incursión en este campo pretende resaltar algunos aspectos centrándonos en un acercamiento al mismo focalizando el esfuerzo en validar o no la relación existente entre la imagen del emperador Carlos V y la de su hijo Felipe II a partir de conceptos de variada índole (iconográficos, estéticos y políticos), manejados en su época.

Se tiene en cuenta que la imagen carolina se ha conformado a lo largo del tiempo, como la figura histórica que es, a partir de todo tipo de interpretaciones más o menos interesadas.

Del mismo modo, su hijo Felipe ha sufrido un tratamiento que ha dado como resultado un conjunto de tópicos que forman parte de un ideario colectivo muy extendido y popularmente aceptado; pero de muy difícil defensa a la vista de los estudios más rigurosos realizados por los historiadores.

Esa pugna entre el tópico y las conclusiones de los estudios científicos rigurosos es el marco en el que se mueven todos los intentos de aproximación a cualquier figura histórica relevante. Y no cabe duda de que Carlos V y Felipe II lo son.

Esta lucha contra el tópico y la simplificación también nos lleva a intentar dismantelar la idea de la obra de arte como parte de un fenómeno monolítico en el que todo un reinado o todo un periodo/disciplina artística se conciben como algo homogéneo sin matices de ningún tipo.

Precisamente en el periodo que nos ocupa la agenda política de ambos reinados es muy variada y los propios reinados son largos, constatando cambios y evolución en las necesidades de la propaganda, de los gustos estéticos, de la teoría política, del equilibrio económico y político europeo...

Además, dado que el estudio está centrado en los retratos regios de corte, deberemos tener en cuenta algunos aspectos:

La idea de propaganda sería indisociable de la representación de la persona que “encarna” literalmente la idea de “poder” (concepto bastante más abstracto y complejo) en



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

cada momento. Por ello, el parecido físico por un lado y las ideas abstractas por otro (esas virtudes del buen gobierno transformadas en elementos del mundo material como símbolos) acaban compartiendo composición.

Ese valor como instrumento de propaganda plantea la necesidad de conocer la ubicación de estas obras, el público con acceso a las mismas, la “compañía de pared” para acertar a interpretar su mensaje de forma completa...

Para que el estudio sea mínimamente representativo y válido deberemos abordar un número significativo de obras y enfoques variados (con aportes de varias disciplinas y la crítica de fuentes que se antoja vital) sin renunciar a que debe primar el rigor científico sobre el deseo del estudioso, para no “forzar” conclusiones.

En cualquier caso los ejemplos estudiados son todos de las mismas fuentes. Destaca en primer lugar el Museo del Prado, repositorio de obra de diversos formatos y suficientemente numerosos ejemplos de una colección real que se ha mantenido como un conjunto, más o menos apreciado a lo largo de los años, sin ventas ni enajenaciones. La otra fuente principal son las colecciones de Patrimonio Nacional, sitas en El Escorial o dispersas en otras ubicaciones.

El hecho de que el objeto de estudio se trate de un mismo tipo de obras -los retratos regios de corte- permite establecer unos criterios de observación y pautar continuidades y/o cambios, novedades, identificar hitos...

Frente a este planteamiento, existen ciertos problemas a los que habremos de enfrentarnos. El primero de ellos es la conversión de ciertas obras en iconos, estudiados y reinterpretados en multitud de ocasiones en momentos diversos, arrojando interpretaciones y conclusiones muchas veces fuera de la lógica del tiempo en el que esas obras se ejecutaron. Esos nuevos significados sobredimensionados en unos casos (o minusvalorados en otras ocasiones) han acabado por descontextualizar ciertas obras.

Así, deberemos tener claro el estudio de la obra de arte y del conjunto de obras a partir de la idea o mentalidad del comitente y de quien ejecuta el encargo, del contexto en el que ve la luz, su ubicación, el mensaje original... Complementando dicha información con el público destinatario de la obra, el mensaje propio de cada época y monarca (su impronta personal) así como los “usos diversos” que puede tener una obra de estas características (desde el oficial de aparato hasta aquel alojado en zonas privadas del palacio), aunque el rey nunca pierda su



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

dignidad y ejerza de monarca incluso cuando se divierte (caso de las decoraciones de los palacios de la periferia madrileña).

Por ello, estudiando quién encarga la obra veremos cómo se ven a sí mismos, cómo quieren que se represente esa idea consciente de pertenencia a un grupo específico (patrones identitarios y de “solidaridad” familiar, como elementos de propaganda e instrumentos de influencia en la opinión pública), cómo se manifiesta en imagen el ideario del poder, la legitimidad, los valores familiares...

Dada la variedad de enfoques y obras objeto de estudio es una necesidad sistematizar la información para poder sacar conclusiones válidas, de ahí la selección y uso de fuentes y su crítica posterior. Se tratarán las ideas generales mantenidas en la historiografía al uso y comúnmente aceptadas para proceder a su verificación o no. Se revisarán las novedades solamente en aquellos casos en los que se detecte materia suficiente para ello, sin forzar interpretaciones.

Se busca pues trazar una visión del fenómeno del retrato real como manifestación del poder e instrumento de propaganda, con matices en cada reinado. Para ello rastreamos la huella carolina en la segunda mitad del siglo para sustentar nuestras afirmaciones en argumentos válidos y contrastados.

## **1.2. Estructura y cuestiones metodológicas**

El presente trabajo se articula en torno a los grandes ejes que marcan las formas de representación iconográfica del emperador Carlos V, la de su hijo Felipe II y el rastreo de las pervivencias de la primera en la segunda.

Siendo conscientes de que el tema artístico trasciende lo meramente estético, recorreremos aquellas cuestiones de la teoría política (la idea de poder vigente en cada momento, de la monarquía y el Imperio) así como el elemento dinástico como rasgo de continuidad y la idea de “legitimidad” que lo impregna todo.

Por ello, a la justificación del trabajo le sigue un acercamiento -necesariamente somero- al estado de la cuestión en el que se repasará la forma en la que se interpretan a día de hoy la imagen imperial carolina y los principales ideales que la sustentan. Se trata de tener



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

un punto de partida sobre lo aceptado de forma consensuada en los estudios realizados hasta la fecha.

Para comenzar nuestra tarea realizaremos un recorrido por el contexto general en el que verán la luz las obras que son objeto de estudio.

Como quiera que en este proceso debemos analizar aspectos muy diferentes de ámbitos diversos, es también una obligación destacar principalmente aquellos que sirven al propósito del trabajo. Por ello, aunque bien pudiera hacerse un análisis de todas las implicaciones políticas, culturales, económicas, dinásticas, y de cualquier otra índole, solamente centraremos la atención en los elementos que pudieran ser rastreables de forma razonada en los retratos de corte.

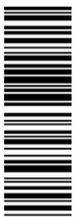
No se trata pues de un trabajo enciclopédico con el que “sepultar” con datos y alusiones a los estudios de referencia sino seleccionar aquellos aspectos que resultan evidentes al analizar esta cuestión concreta de la legitimidad.

Así, recorreremos las nociones del poder político y su teorización en un primer apartado, con atención a los conceptos de la monarquía y el Imperio, la dignidad propia de los cargos y la persona del rey como elemento que dota al conjunto de matices importantes.

A continuación repasaremos las formas en las que esos ideales se materializan en un tipo de obras que están sujetas también a consideraciones de tipo estético, de ahí que analicemos el auge del retrato como género en el Renacimiento (con su justificación, las diferentes tradiciones previas o sus condicionantes).

Por último, abordaremos el tema de la propaganda como rasgo indisociable de este tipo de obras y a la vista de lo expuesto previamente, se expondrá el concepto así como los elementos que la conforman.

En el capítulo centrado en la representación del emperador en la propaganda filipina abordaremos en primera instancia cómo se construye la imagen de Carlos V, las bases de la misma y el proceso de construcción durante la segunda mitad del siglo XVI. Se trata de repasar cómo se construye la imagen desde la evolución de los retratos durante su propio mandato y cómo se trata su figura en época de Felipe II.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

A continuación se analiza la representación regia de Felipe II y su deuda con el modelo carolino, los elementos de continuidad, sin renunciar a la justificación de las novedades.

Tras este recorrido por las cuestiones de contexto y expuestas ya las consideraciones en torno a la imagen de ambos monarcas, se abre un capítulo de conclusiones en el que se pretende sistematizar aquellas ideas fuerza que se han ido señalando y explicando con anterioridad y articulan el discurso del presente trabajo.

En todo ello, el hilo conductor que recorre el estudio es la idea de “legitimidad” que se busca reivindicar y subrayar en toda la producción de retratos de corte de ambos reinados.

## **2. Estado de la cuestión**

A la hora de abordar las ideas aceptadas por la comunidad científica en este aspecto, debemos hacer referencia a los estudios de Checa Cremades<sup>1</sup> quien, centrado en aspectos de lo más variado, ha realizado un completísimo análisis de características, contextos y matices en la evolución del retrato de Carlos V y la figura imperial. Por ello, sus referencias bibliográficas constituyen la base del presente capítulo, sin renunciar por ello a otros autores que complementan algunos aspectos o enfocan en otros detalles sus estudios.<sup>2</sup>

### **2.1. Líneas temporales-estilísticas: identificación de reinados con estilos**

Tradicionalmente se han venido identificando los dos reinados con periodos artísticos de características propias. Así, mientras a Carlos V se le asociaba con los tiempos del Renacimiento pleno a Felipe II se le identificaba con los tiempos del Manierismo y el camino hacia el Barroco inicial, con la incorporación de todos los preceptos marcados por la Contrarreforma.

---

<sup>1</sup> VER BIBLIOGRAFIA COMPLETA.

Para las citas bibliográficas se utiliza el sistema empleado en el Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Arte. BSAA. Arte, ISSN 2530-6359.

<sup>2</sup> Caso de PORTÚS (2000) con sus aportaciones al carácter familiar y de justificación dinástica o KHOLER (2001) que relaciona la evolución estética con la agenda política y destaca la importancia de las armas, por citar solamente algunos casos.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

A esta simplificación ayudaba sobremanera el hecho de que un siglo tan complejo como el XVI discurriera a caballo entre estos dos reinados, cada uno de los cuales venía a ocupar una mitad del mismo.

## **2.2. Las tradiciones diversas: norte germánico, italianización, hispánicas (...)**

La complejidad de las relaciones europeas de este siglo es en parte fruto de la política de alianzas de las cortes de los Reyes Católicos y la de Maximiliano de Austria. Esta confluencia de intereses, materializada en la herencia de Carlos, determinará las interrelaciones entre los diferentes territorios de su señorío. Trufadas de elementos religiosos, necesidades económicas y políticas y en ocasiones mediatizadas por elementos de índole más personales (caso de ciertas afinidades o rivalidades), tomarán cuerpo en la elaboración de una iconografía concreta válida para todos los territorios, mezclando elementos de las diferentes tradiciones estéticas/artísticas.

Los rasgos del norte germánico se irán mezclando con las aportaciones italianizantes y con las tradiciones hispánicas, entre otras, hasta dar lugar a unos tipos de representación del poder válidos en todos los señoríos.

Sin embargo, ante esa uniformidad en las representaciones formales del poder, se seguirán utilizando ciertos elementos privativos locales allí donde hiciera falta recurrir a la tradición como sinónimo de legitimidad del representado.

Hay pues una forma canónica de representación del poder que permite variantes locales para facilitar la lectura en clave de tradición y legitimación del representado.

## **2.3. La imagen “canónica” de Carlos V**

Al caracterizar los temas en torno a los que se articula la imagen de Carlos V, siempre tenemos que acudir a conceptos tan amplios como el Renacimiento, entendido como periodo amplio y lleno de facetas. Ese será el contexto en el que se desarrolla el retrato como género artístico con normas propias; el marco general en el que la teoría y la práctica políticas cambian hacia parámetros denominados “modernos”, incluyendo el concepto supremo del “Imperio”; el momento en el que se desarrolla la propaganda como instrumento político y religioso; el momento de debate filosófico en el que la política parece ganarle la partida a la



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

religión (que pasaría a ser la excusa de las actuaciones políticas). Y ya en el plano de su proyección personal la figura del “rey ausente”, explicada por su continua actividad bélica, siempre acaba asomando aunque sea como trasfondo.

Ese es el contexto en el que se va forjando la imagen carolina e imperial hasta acabar fundiéndose en las obras de Tiziano primero y los Leoni después. Desde las tradiciones locales hacia la definitiva estética romanista que refuerza la idea de la dignidad imperial, así se irán forjando los ejes de la imagen oficial del emperador.

En el contexto político nos encontramos en el momento de maduración de las monarquías nacionales con exigencia burocrática, un ejército centralizado, los nuevos ceremoniales de corte y una imagería del poder novedosa que incorporará poco a poco algunos elementos del clasicismo en el protocolo, el gusto por un cierto distanciamiento y por la solemnidad.<sup>3</sup>

Las ideas políticas que trasladan las imágenes carolinas conjugan dos conceptos evidentes: la monarquía y el Imperio como conceptos fundamentales.

Así, el concepto de monarquía avanza sobre las bases teóricas del ideal del “Príncipe Sabio y Pacífico”,<sup>4</sup> resultante de la mezcla de las aportaciones de Maquiavelo (sobre política), Castiglione (acerca de la vida civil) o Polibio (centrado en la vida militar).<sup>5</sup>

El concepto del Imperio y del emperador es más complejo puesto que deriva de tradiciones diferentes y utiliza recursos teóricos y estéticos diversos a lo largo del mandato.

En los inicios del siglo, la imagen del emperador entronca con la noción medieval que le presenta como rey de reyes, con varias coronas de diferentes territorios, muestra del poderío político (gobierno universal), legitimado por la herencia de Carlomagno y con unos muy difusos límites competenciales con el Papado.<sup>6</sup>

Sin embargo, el contenido “moderno” de la institución matizará ese carácter de árbitro de la política cristiana y le presentará como *pater familias* a la manera del emperador romano, y como tal será progresivamente tratado en las representaciones iconográficas de romanismo

<sup>3</sup> CHECA (1999), pp. 11-25.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 19.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 12.

<sup>6</sup> KHOLER (2001), pág. 18.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

creciente.<sup>7</sup> Además se reforzará su carácter de fuente de toda Justicia y Derecho, de pacificador y defensor de la Cristiandad.<sup>8</sup>

Resultará pues una idea de monarca sabio que abre una nueva Edad de Oro bajo el imperio de la Paz y la Justicia en la que se conjugarán el pacifismo (tan del gusto flamenco) con la práctica militar como instrumento legítimo para la defensa de los valores compartidos.<sup>9</sup>

En el plano artístico se produce la integración de nociones políticas y estéticas, a partir de las tradiciones diversas del norte y del sur europeos, que progresivamente se irán fusionando hasta que se alcance triunfante el romanismo italianizante.<sup>10</sup>

Esa multiplicidad de tradiciones incluye referencias al medievo, a la Antigüedad clásica, la religión o la mitología, con fuentes de lo más variadas que pasan por la heráldica y la emblemática. Todos ellos a partir de instrumentos, soportes y modelos iconográficos conocidos y reconocibles para el público de la época y con las novedades incorporándose lentamente.<sup>11</sup>

Los modelos icónicos de la idea imperial incluyen pues la noción del caballero medieval cristiano, los ideales clasicistas (con los hitos de las coronaciones de 1520 y 1530) así como la faceta militar (con los “triumfos” como temas recurrentes) y el recurso a las fiestas, desfiles y entradas (tan propios del gusto flamenco e italiano) como expresión pública y efímera de la gloria imperial.<sup>12</sup>

Así pasaremos progresivamente de retratos del aún príncipe con símiles a Carlomagno y algunas referencias al mundo romano, a un tono más clasicista (incorporando el elemento heroico), hacia las ideas del pacifismo (curiosamente en las representaciones de hechos de armas como Pavía o Túnez) y los paralelismos con pasajes bíblicos (caso de la Gloria de Tiziano).

Los retratos de juventud destacan la continuidad dinástica (con referencias a la familia a través de elementos simbólicos como el Toisón o el tocado archiducal), recogen las

<sup>7</sup> CHECA (1999), pp. 140-166.

<sup>8</sup> KHOLER (2001), pág. 19.

<sup>9</sup> CHECA (1999), pp. 91-93. En este sentido encajan todos los problemas de agenda política con trasfondo religioso que afrontará Carlos V, desde la expedición a Túnez pasando por el auxilio a Viena o las campañas en Alemania.

<sup>10</sup> De todo ello dan cumplida cuenta los estudios de CHECA CREMADES citados en el presente trabajo.

<sup>11</sup> CHECA (1987).

<sup>12</sup> RUBIO MORAGA (2006), pp. 115-126.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

aportaciones erasmistas de las virtudes deseables en el príncipe (sabiduría, justicia, o moderación entre otras) que resultan en un emperador victorioso o pacifista pero no orante (con el elemento religioso cediendo protagonismo al componente político); y se complementan con elementos heráldicos de tradición medieval, aportaciones nuevas como el lema “Plus Oltre” o las columnas de Hércules, o reinterpretaciones como el águila imperial resignificado “a la romana”.<sup>13</sup>

Y es este el contexto en el que toma cuerpo definitivamente el recurso a la propaganda como instrumento que permite transmitir unas ideas concretas, de forma organizada y planificada. De entre todas esas ideas que emanan del poder hay una que se repite sistemáticamente en el reinado carolino y es la de la “legitimidad”, personal y familiar, para ejercer el cargo de Emperador así como el señorío de cada uno de sus territorios.

Para ello se recurrirá a la identificación consciente de esos conceptos (Imperio, familia...), integrando símbolos e imágenes asociadas a los mismos dentro de un todo que busca generar un icono representativo de todos ellos.

Y en paralelo, dado que el ejercicio de la dignidad imperial lo realiza su persona, se procederá a identificar todo el conjunto con sus rasgos “naturales”, individualizando el conjunto.

Se toman pues los ideales y conceptos abstractos para darles unas formas reales, reconocibles e individualizadas. Y todo con vocación de perduración.

El resultado será un compendio, resultado de la evolución lógica en la que las imágenes permanentemente refuerzan las ideas de legitimidad, asimilando Estado y Dinastía,<sup>14</sup> y recurriendo a todo tipo de símbolos familiares y políticos como forma de subrayar la continuidad política a través de la propia continuidad de imágenes y símbolos.

#### **2.4. La imagen “canónica” de Felipe II**

Al abordar la imagen filipina, los conceptos a los que se acude son también los relacionados con el contexto renacentista; pero en su fase manierista. Fase ésta de cambios estéticos propios y con las aportaciones de la Contrarreforma, a lo que hay que sumar los

<sup>13</sup> CHECA (1999), pp.27-111.

<sup>14</sup> PORTÚS (2000), CIVIL (2000), pág.41 y MARTÍN BOURGON (2004), pp. 315-329.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

elementos del gusto personal de Felipe II tales como el coleccionismo o su labor de mecenazgo; y todo ello con el trasfondo de la religión sobreponiéndose a la política (a la que guía y marca sus prioridades).<sup>15</sup>

En este camino de elaboración de la imagen filipina encontraremos a varios artistas como Tiziano y Moro en una fase inicial, Sánchez-Coello en la fase de madurez y finalmente Pantoja de la Cruz como epílogo de la obra magna de elaboración de la imagen regia y real de Felipe II y los Austrias como dinastía.

Para completar la visión de conjunto se suele recurrir a la idea del “rey oculto”, escondido de los súbditos y celoso de un protocolo que le aísla y reviste de mayor dignidad en virtud del misterio de lo oculto.

En ambos procesos de elaboración de la imagen regia destaca cierta continuidad en cuanto al tratamiento del poder como concepto que aporta dignidad a quien lo detenta, la vigencia del “decoro” como concepto estético así como las composiciones recurrentes.

## **2.5. Las diferencias entre ambas imágenes icónicas**

Más allá del rastro de la composición y ciertos símbolos, las imágenes de Carlos V y Felipe II suelen estudiarse de manera independiente, como construcciones iconográficas con caracteres muy marcados, características muy específicas que se corresponden con momentos históricos distintos y que responden a necesidades diferentes.

A la hora de identificar esos ideales en un tipo iconográfico reconocible, en el caso de Carlos V se adopta una figura de guerrero, siempre ocupado en diversos frentes (cuando no es Centroeuropa por los protestantes será Viena para frenar a los turcos; o la conquista de Túnez como hito del reinado) lo que justifica la figura del “rey ausente”. Este aspecto aportará sus propios atributos a la imagen icónica del emperador.

Por su parte, la imagen de Felipe II es la del rey gestor, ocupado en el eje Atlántico como centro de gravedad de sus posesiones (Flandes, América) sin por ello descuidar el Mediterráneo (con Lepanto como hito del reinado, p.ej.). A la imagen cortesana se suma la de

---

<sup>15</sup> En este sentido, al adentrarnos en la extensísima bibliografía generada en torno a la figura de Felipe II, destacamos como fuentes de las ideas recurrentes los estudios de CHECA CREMADES y BOUZA, ampliando posteriormente con aquellos estudios centrados en aspectos concretos que aporten en relación al tema que abordamos. Sirva esta observación para todos los capítulos del presente trabajo.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

la austeridad atribuida a la religiosidad contrarreformista, así como el predominio de vestimentas civiles preferentemente de color negro.

En el ámbito político el gusto manierista que avanza se materializará en un protocolo dado a la sofisticación creciente y a cierta simulación cortesana, cuando no al engaño y al artificio que serán rasgos del ritual barroco posterior.

### **3. Contenidos**

#### **3.1. Contexto general**

##### **a. El poder y la teoría política**

En tanto que encarnación (literal) del poder como concepto abstracto, los monarcas (y sus retratos) deben transmitir la base y los matices que interesen de la gran teoría política vigente en el momento en que gobiernan. Y el contexto del periodo estudiado es un momento de asentamiento de las estructuras modernas que acabarán imponiéndose sobre las tradiciones medievales previas.

Como quiera que los ritmos de cambio no eran los mismos en todos los territorios -y las necesidades de explicar los cambios con imágenes tampoco lo eran-, encontramos una cierta variedad de posturas y una profusión de tratados de corte político que desarrollan todo tipo de teorías y planteamientos, viejos y novedosos, analizando su conveniencia o no, su sentido práctico, su idoneidad, su acomodo a los principios religiosos y a la moral cristiana...

Es en esos textos en los que encontramos los conceptos y las argumentaciones que serán la base del ideario colectivo acerca del concepto mismo del poder, del Imperio o las monarquías, de los derechos dinásticos y las legitimidades así como de los instrumentos fundamentales del gobierno (ejército, impuestos, etc.).

Al conjugar el concepto genérico con el ejercicio práctico diario por parte de personas concretas, estos tratados desembocarán en el establecimiento de una lista de características imprescindibles (virtudes individuales) que deberá cumplir quien pretenda ser la encarnación perfecta del príncipe cristiano.

Y como a todo se aprende, hará su aparición la literatura de los denominados “espejos de príncipes” o manuales para la educación de los futuros monarcas.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Para completar el conjunto de fuentes de sabiduría que guíen al rey en sus tareas no podemos dejar de lado el valor de las tradiciones (familiares o locales de cada reino), la ejemplaridad de los mayores (los hechos de armas, sus decisiones) y los consejos de los padres (de viva voz, en forma de cartas o testamentos).

Una vez coronado, será el individuo el que debe conjugar todos esos elementos (categoría del Cargo, Familia, Dinastía, Legitimidad, Virtudes, ejemplaridad...) para, con sus decisiones y sus actos, demostrar el “mérito” personal que aglutina y compacta los demás para justificar su reinado.

Vayamos pues por partes.

### **a.1. Fuentes de la teoría política: Del Imperio y de los Reyes**

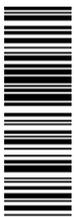
Los tratados políticos que abordan las ideas generalistas (tanto los de alcance europeo como los específicamente “hispánicos” de autores locales) buscan dejar claro el concepto del poder y sus fuentes e instrumentos. Para ello ponen en circulación ideas propias y comentan otras ajenas, por lo que acabarán todos ellos matizando aspectos parecidos.<sup>16</sup>

Así, son recurrentes ideas como las que hablan de la figura del príncipe cristiano que reúne un poder absoluto (antifeudal) legitimado en su origen y en su ejercicio diario (Budé); que debe identificarse con la Nación y el Estado dentro del sentido práctico que debe

---

<sup>16</sup> No se pretende aquí hacer una relación exhaustiva de los tratados de índole político de la época ya que trascendería la función y objetivos del presente trabajo. Sin embargo, sí conviene hacer notar que la literatura generada debería analizarse teniendo en cuenta el grado de difusión de cada obra para poder valorar el conocimiento de sus propuestas y si tuvieron o no la huella que muchas veces se les supone. En cualquier caso, son referencias que sirven para pulsar, más allá de la aportación concreta de cada uno, el ambiente cortesano europeo general y el específicamente hispánico, las motivaciones de tipo teórico en torno al poder, el príncipe y sus virtudes ideales.

Tales son los casos de Maquiavelo (*El Príncipe*, redactado en 1513 pero impreso en 1531 y por lo tanto, material de debate con el siglo ya avanzado), Erasmo (*Institutio Principis Christiani*, 1516, la gran obra de referencia en la corte carolina junto con su *Enquiritidion o Manual del caballero cristiano*, redactado entre 1499 y 1501), Budé (*De prince*, impreso en 1531 para Francisco I), Fray Antonio de Guevara (*Relox de príncipes*, 1529, muy popular por su amplia difusión), Felipe de la Torres (*Institución de un rey christiano*, 1536, dedicado a Felipe II), J. Lipsio (*Politicorum sive civilis doctrina libri sex, qui ad principatum maxime spectant*, 1589, traducido al español en 1604), Botero (*Ragion di stato*, 1589), Pedro de Rivadeneira (*Tratado de la Religión y virtudes que debe tener el Principe Christiano...* 1595, dedicado al aún príncipe Felipe III), Juan de Torres (*Philosophia moral de príncipes para su buena crianza y gobierno...* 1596, para el ayo del príncipe Felipe (III) don Gómez Dávila, marqués de Velada), Juan de Mariana (*De rege et de regis constitutione*, 1599) y tantos otros. Como puede observarse, muchos de ellos nacen como tratado teórico; pero adquieren el formato de manual de enseñanza para el futuro príncipe, los famosos “Espejos de Príncipes” que acaban siendo un género literario en sí mismo.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

inspirarle en sus decisiones –así como en la búsqueda del beneficio material del estado- (Maquiavelo); que debe buscar la “armonía del interés común” porque son la Ley Divina y el Derecho Natural los que marcan el carácter de “Gratia Dei” de su poder (Bodín); o que destaquen una vertiente de “encomienda divina” en el ejercicio real (noción defendida por Rivadeneira, entre otros).<sup>17</sup>

Derivado de todo este compendio de ideas, resulta el concepto de un monarca que encarna el poder político, del que emana toda autoridad y jurisdicción,<sup>18</sup> y que es asesorado por servidores permanentes (diplomáticos, ejército...) que en todo momento ejercen unas funciones específicas siempre entendidas como cedidas por el príncipe.<sup>19</sup>

Condición indispensable para que sea duradera y fructífera esa naturaleza del poder real es que, a juicio de los teóricos, ésta se deba garantizar con una relación sólida entre el monarca y su pueblo.

Así, para Erasmo existe un contrato entre el rey y sus súbditos por medio del cual se le reconocen las funciones del mantenimiento de la Justicia (que se mantiene como valor fundamental, por encima de la voluntad real) y la paz exterior.<sup>20</sup>

Similares posturas plantea de la Torre cuando habla de la “hermandad” entre el rey y el pueblo, con el cristianismo como elemento de armonía y unidad. La idea es la del rey como buen gobernante y la de un pueblo obediente en un marco determinado por la moral y éticas cristianas.<sup>21</sup>

En cuanto al elemento religioso del poder, las posturas de los teóricos parecen anteponer los aspectos terrenales a los trascendentes. Sin embargo, lo que hacen es delimitar la capacidad de maniobra terrenal del poder religioso y justificar su entrega a los poderes civiles.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> GARCÍA MARÍN (1998), pp. 284 a 301.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, cit. pp. 52.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, pág. 61.

<sup>20</sup> ERASMO (1996), pp. XVI y XIX.

<sup>21</sup> DE LA TORRE (1979), pp. 62-63.

<sup>22</sup> GARCIA MARÍN (1998), pp. 274 -275.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Se dota al monarca en todo momento de una sacralidad que derivaría de la teoría del poder descendente directamente de Dios, por lo que se estaría implícitamente defendiendo la autonomía de la política respecto de la religión.<sup>23</sup>

Otra cuestión es que se invoquen sistemáticamente principios de carácter religioso para justificar actuaciones evidentemente políticas. De hecho, todos los contendientes de los diferentes bandos en liza en todos los conflictos del siglo -tengan el carácter que tengan- usarán y abusarán de su pretendida defensa a ultranza de las verdades trascendentes de la religión, arrogándose el ser depositarios de la legitimidad para hablar en nombre de la cristiandad verdadera y original.

Para reforzar todas estas prácticas convenía subrayarlas sistemáticamente en unos principios teóricos que presentaban al rey como un discípulo de Cristo (personificación de la Sabiduría)<sup>24</sup> en quien tiene su modelo de conducta, cuyas armas son la oración y la ciencia (el conocimiento), que gobierna desde el amor y la caridad como ejes de conducta. Además, debe apoyarse en dos virtudes fundamentales de la Res Pública: la religión y la justicia, dentro de esa concepción del oficio regio como consistente en “elegir buenos Pastores y buenos Doctores”.<sup>25</sup>

## **a.2. El cargo y su dignidad**

Cuestión derivada de todas estas características teóricas es la relación de virtudes que se relaciona con esa “dignidad del cargo”.

La propia naturaleza de la institución real exige a las personas que la ejercen el cumplimiento de una serie de requisitos, por lo que se educará al futuro príncipe en unos valores que le permitan afrontar su tarea con plenas garantías. De hecho, tal y como propone Erasmo, educando al príncipe se educa a todo su pueblo pues se le inculca la “semilla del bien”.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pág. 268.

<sup>24</sup> ERASMO (1995), pág. 27.

<sup>25</sup> DE LA TORRE (1979), pág. 38.

<sup>26</sup> ERASMO (1996), pág. 13. Para esta cuestión conviene destacar el hecho de que la mayoría de los tratados, de Erasmo en adelante, están dedicados expresamente a alguna figura de familia real. A medida que avanza el siglo, se publican obras específicamente dirigidas a los príncipes para ser usados como instrumentos de su educación, los ya referidos “Espejos de Príncipes”.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Las virtudes que el príncipe ideal cristiano debe reunir aglutinan elementos de tipo político, religioso, patrones de conducta... y una larga variedad de naturalezas. En este caso nos sirve la profusión de “virtudes” que Erasmo enumera en sus obras de referencia, ya que son la base que luego se dedican a reiterar sistemáticamente los autores posteriores.

Este retrato que realiza Erasmo en su obra queda cargado de epítetos tales como “... ser celeste... dotado de todo tipo de virtudes, nacido para el bien de todos... con poderes superiores,... ánimo más que paternal...”, para continuar parafraseando lo dicho sobre Cómodo por su preceptor Julio Pólux, utilizando términos como “...padre benigno, apacible, benévolo, previsor, ecuánime, *humano*, magnánimo, desdeñoso del dinero... agudo de juicio, *perspicaz*, *circumspecto*... *justo*, *sobrio*... estable, *firme*, infalible...cumplidor... *seguro*, *constante*, *inflexible*, *proclive a la justicia* y *atento siempre a lo que la gente dice del príncipe*...cariñoso, abierto... *que cuida del imperio paterno*... *valeroso caudillo en la guerra pero no amante de ella*, *constante defensor de la paz*... (busca) promulgar leyes para el bien común... *con apariencia divina*”.<sup>27</sup> Y Erasmo dedica esta obra en concreto al joven Carlos.

De todas formas, tal profusión de virtudes se pueden resumir de forma somera en la nobleza que nace de la virtud y las acciones rectas, así como en la formación que la proporciona conocimiento en “honestas disciplinas”, y completando el conjunto su carácter de cristiano militante, riguroso consigo mismo.<sup>28</sup>

### **a.3. La Familia y la Persona del Rey: Dinastía e individuo**

La vertiente individual, la persona concreta del monarca es el elemento tangible y material que permite aplicar en el mundo real toda esa serie de abstractos ideales que son esas virtudes. Pero a la vista de las teorizaciones ya apuntadas parece que los individuos acaban diluidos en la dignidad del cargo.

Mientras tanto seguimos asistiendo al debate ideológico que avanza en los cambios desde estructuras medievales en retirada hacia las típicamente modernas.

<sup>27</sup> ERASMO (1996), pp. 42-43 Se destacan en cursiva las características que pueden resultar más evidentes en los retratos de corte como imágenes icónicas. Todo ello, unido al continuo llamamiento a la austeridad, proporciona la base ideológica del corsé mantenido en el retrato cortesano, que busca la austeridad como valor en sí mismo y como virtud positiva del príncipe sabio.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 34.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Al mito medieval del Imperio -típico del norte- hay que sumarle el boato y los ceremoniales propios de Borgoña y Austria, con las crecientes aportaciones italianizantes en la parte estética y el romanismo triunfante -ya comentado en capítulos anteriores- en la escenificación del poder (desfiles, fiestas...).

Pero la estética es un instrumento para comunicar un mensaje y éste es claro: aunque los tiempos y las formas cambian, a pesar de que las justificaciones del poder se adaptan a las nuevas realidades, debe quedar claro que simplemente estamos asistiendo a un proceso de reajuste en las normas, no de sustitución.

Por eso la parte central del mensaje que se traslada es la resignificación de la idea Imperial, desplazándola del concepto medieval de cierta supeditación al poder religioso hacia una lectura moderna de preminencia del rey de reyes sobre cualquier poder terrenal.

Se debe reforzar la idea de continuidad en formas, composiciones, justificaciones teóricas... reiterando la idea de pertenencia a una familia que es legítima depositaria de un poder que ejerce por derecho, por tradición y con proyección hacia el futuro. Familia que respeta las normas y el legado de los antepasados invocando el honor y la reputación que les es propia, ante los súbditos y ante Dios.<sup>29</sup>

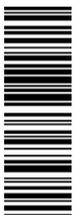
Todo ello constituye una orgullosa exaltación de pertenencia a una estirpe que proporciona respeto, privilegio, estatus... así como una idea de autoridad respaldada con los símbolos del poder y los ceremoniales<sup>30</sup> que permite la identificación de la familia/dinastía con el estado/instituciones que encarnan.

Y como broche de lujo a esta presentación familiar encontramos las continuas referencias a la “*pietas* habsbúrgica”, que impregna de un carácter sagrado a todo lo que tenga que ver con la dinastía, sancionada así por su especial relación con Dios.

Es necesario conjugar la generación de una estética “familiar/dinástica” propia con la continuidad, a partir de la idea de que la legitimidad exige mantener rasgos en la iconografía y las ideas centrales del mensaje básico: las virtudes que hacen realidad el mejor gobierno posible se presentan como algo inherente a la dinastía, más allá del monarca que ocasionalmente ostente la corona.

<sup>29</sup> CIVIL (2000), pp. 41-42.

<sup>30</sup> MARTÍN BOURGON (2004), pp. 315-329.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Y aquí es donde entra en juego el conjunto de tradiciones locales de cada territorio y señorío con sus ceremoniales y protocolos específicos, cuestión que también entrará dentro del debate ideológico de estos tiempos de cambio a caballo entre el medievo y la modernidad.

Expuestas ya las características de la idea imperial y sus matices más relevantes, propios del entorno centroeuropeo e italiano, deberíamos tocar algunos aspectos de la mentalidad hispánica de la época para entender las peculiaridades de los reinos peninsulares y, por ende, ayudarnos en la explicación del tratamiento de las imágenes en este ámbito.

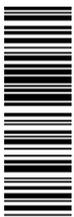
A lo largo del siglo la Monarquía Hispánica como concepto acaba identificándose con el Estado plurinacional, pluriconstitucional y diverso desde todos los puntos de vista posibles (geográficamente, económicamente, políticamente...), en un conjunto en el que el rey es el símbolo personificado del mismo y la burocracia ejerce la parte práctica. La religión es el ideario común que ayuda a planificar proyectos comunes en una instrumentalización de la misma que ayuda a potenciar la sacralidad del rey y a identificar esta Monarquía Hispánica con la cristiandad en su conjunto.<sup>31</sup>

La idea de que la monarquía es un instrumento divino que, a su vez, se ayuda de la religión para lograr la armonía social la veremos plasmada en la distancia o sacralidad de la que se dota a la figura el rey, expuesta o separada del común dependiendo del momento, en un juego ritual de salvaguarda del carácter excepcional del monarca como institución y como individuo coronado.

El uso de la religión como instrumento de poder junto con los demás (ejército, por ejemplo) permite entre otras prácticas la deriva de rentas con destino a la cruzada permanente en la que está siempre implicado el reino o el ejercicio de las regalías de todo tipo, como el mantenimiento de los cargos eclesiásticos bajo el control real. Religión y política nunca aparecen de forma aislada, “puras” y despojadas de sus interrelaciones por lo que los problemas políticos acaban siendo problemas religiosos y siempre la vertiente religiosa termina por “barnizar” las cuestiones políticas.

En cualquier caso, el mantenimiento de esa idea a lo largo del siglo parece desmontar el tópico de un emperador volcado en la preminencia de la política sobre la religión y un Felipe II que antepone los principios religiosos a los políticos.

<sup>31</sup> GARCÍA MARÍN (1998), pp. 305-317.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Máxime cuando ambos monarcas usan la ya comentada *pietas* familiar como instrumento de propaganda política.

A modo de conclusión para este aspecto, podemos afirmar que la nueva situación ayuda a la proliferación de teorías políticas de diverso signo (debates entre “tacitistas” y “eticistas”, entre defensores de la teoría del poder descendente de Dios y los “pactistas”...) que acaban integrando ideas tanto de origen europeo como específicamente hispánicas. Sin embargo, el peso de ciertas tradiciones ayuda a su mantenimiento siempre que tengan una base en la costumbre y tengan un sentido práctico (como factores de la tan reiterada continuidad).

Algo diferente, aunque relacionada con todo lo anteriormente comentado, es la ejemplaridad de los mayores que actúa como el puente que conecta la estructura general familiar y dinástica con el individuo y que se utiliza también como elemento de legitimación.

En forma de crónicas y desde tiempos antiguos se han venido relatando todo tipo de hechos históricos relevantes, heroicos y especialmente dignos como hitos que elevan la categoría de la dinastía y sirven de guía para sucesores futuros. Se refuerza así esa vocación de perduración como dinastía, con los gobernantes presentes haciéndose depositarios de los méritos pasados, y transformando esos hitos históricos en referentes narrativos de la legitimación dinástica.

Y a este relato dinástico deberíamos añadir aquellos consejos que directamente se trasladan de padres a hijos a través de cartas, testamentos o documentos de todo tipo, bien oficiales o privados.

Ejemplo de ello -por su contenido específicamente centrado en las formas y criterios para el buen gobierno- son las cartas e instrucciones de Carlos V a su hijo Felipe, fechadas en 1539 y 1543. Estas últimas, leídas con perspectiva, resultan ser un resumen de las virtudes del perfecto príncipe, redactadas con un gran sentido práctico en un texto que pretendía ser una guía de actuación del entonces príncipe ante la ausencia del emperador que partía camino de Italia en su enésima campaña para frenar las apetencias francesas.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> BALL y PARKER (2014), En este estudio los autores comentan los consejos del emperador a su hijo en cuanto a la aplicación práctica de las virtudes, y en cuanto al trato con sus consejeros y cortesanos. Es pues una especie de guía para el comportamiento político del joven príncipe Felipe, incluyendo su trato con la familia y la Corte en su conjunto, consejeros, amigos, sirvientes... Este tipo de documentos son habituales ante campañas militares para tener previstos todos los posibles escenarios: prolongación de la campaña, captura o muerte del emperador...



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

El carácter privado de ciertas partes de la documentación permiten adivinar cuál es el legado que Carlos pretende dejar a su hijo: los consejos más importantes que resumirían según su criterio la idea del buen gobierno. Y si se pueden resumir, quedarían condensadas en los conceptos de “honra” y “reputación” que deben pesar más en el juicio del monarca que la hacienda o la propia vida.<sup>33</sup>

Con recomendaciones de ese tenor no resulta extraño que Felipe II volcara sus esfuerzos en ser digno hijo de un padre emperador y señor de más de media Europa. Pero sobre todo, en ser digna cabeza de una familia, los Habsburgo, que aspiraba a acoger en su seno a la cristiandad entera en un mundo en el que el eje del interés geoestratégico empezaba ya a girar hacia el Atlántico.

Por estas cuestiones es por lo que, como veremos más adelante, la agenda del rey Felipe II buscará desde el inicio del reinado estar jalonada de hitos propios que destaquen su mérito personal y legitimen así ante todos su categoría como cabeza de los Habsburgo, resignificando la idea de “Imperio” y orientando la política europea hacia otros horizontes más amplios, literalmente.

## **b. El retrato real como género pictórico**

Sin pretender realizar aquí un compendio de las características y evolución de los gustos estéticos del siglo XVI, sí rescatamos aquellos aspectos más reseñables e imprescindibles para el fin último que nos ocupa: el estudio de los retratos de corte y la huella carolina imperial en la producción de época filipina.

Por ello, debemos hacer mención al retrato como género pictórico concreto.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pág. 89 Al reproducir la carta de 6 de mayo con la Instrucción secreta que en su folio 13v reza “Todas las cosas están en las manos de Dios (...) me meto y hago este viaje; el cual *es el más peligroso para mi honra y reputación*, para mi vida y para mi hacienda que puede ser; plega a Él que no lo sea para el alma, como confío que no será, pues lo hago con buena intención para proveer los medios que pudiere para remediar lo que me tiene dado y no dejaros, hijo, pobre y desautorizado, (...) aunque *creo que siempre tendréis consideración de pensar que lo que he hecho ha sido forzosamente y por guardar mi honra, pues sin ella menos me pudiera sostener y menos os dejara.*

Ideas que vuelve a refrendar el folio 14 (pág. 90) “...*El peligro que en él paso por la honra y reputación es que voy a cosa tan incierta que no sé qué fruto ni efecto se seguirá de él, (...) De esto se sigue el de la vida y, por consiguiente, el de la hacienda, pues por estar las cosas en este peligro se aventura lo uno y lo otro. En lo de la vida, Dios lo ordenará como Él fuera servido; a mí me quedará el contentamiento de haberla perdido por hacer lo que debía y por remediaros, y no soy obligado a más. Lo de la hacienda quedará tal que pasaréis gran trabajo porque veréis cuán corta y cargada queda por ahora, pues ¡cómo quedará habiendo gastado más y perdido la reputación y autoridad! Lo del alma, Dios por su bondad tendrá misericordia de ella*”.

Se destacan del texto las partes que tienen una relación evidente con las ideas que comentamos.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Tal y como señala M. Falomir, el género no es nuevo ya que se venían utilizando ciertas pautas para la representación canónica de soberanos desde las normas dictadas por Alfonso X, allá por 1255, y que debían ser un instrumento para destacar la legitimidad y la idea de majestad de los retratados.<sup>34</sup>

Quedaban fuera nociones como el parecido fisionómico, por lo que no podríamos caracterizar esta producción estética de “retratos” *stricto sensu*.

Sin embargo, esta tendencia cambiará poco a poco desde el arranque del siglo XIV con la práctica de elaborar unos rasgos físicos específicos y asociarlos sistemáticamente a los mismos individuos por lo que se van fijando los rostros *personalizados* de monarcas, santos, mártires, etc.

El siguiente siglo, el XV, será el marco en el que asistimos a la elaboración de retratos reales más o menos ideales, -aun cuando transmiten una cierta verosimilitud por su tratamiento de la fisionomía-, y en los que tienen especial importancia los símbolos alusivos a su poder<sup>35</sup>. Se conjugan por tanto el parecido físico idealizado con el arquetipo modélico del concepto del poder.

Para cuando realizamos la transición al siglo XVI ya éramos permeables a las teorías estéticas, sociales y políticas propias del Renacimiento, y la producción retratística no será ajena a ello.

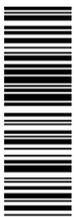
Este tipo de obras se popularizará dotándose de una proyección social como no había tenido hasta la fecha. Sin embargo, el camino estará sujeto a una evolución que Falomir divide en dos grandes fases coincidentes con las mitades del siglo. Durante la primera destacará la variedad de modelos y formas, de tradiciones y fuentes; mientras que en la segunda se producirá la homogeneización del modelo, tomando como ejemplo el arquetipo de representación de Maximiliano I o Carlos V.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> FALOMIR (2008), pág. 109.

<sup>35</sup> *Ibíd*em, pág. 112.

<sup>36</sup> *Ibíd*em, pág. 114.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Aun con los matices que podamos incorporar más adelante, es cierto que todos los autores concluyen que el auge del género del retrato responde en primera instancia a un cambio de mentalidad y en segunda (o en paralelo) a una necesidad política.<sup>37</sup>

En cuanto al cambio de mentalidad, siempre se cita el individualismo triunfante durante el Renacimiento como la gran idea de base del retrato. El retrato tendría como objetivos, por un lado acreditar el prestigio, mérito y rango del representado, -transmitidos con unas formas y símbolos estereotipados, a modo de complementos que facilitarían su interpretación-; mientras que el rostro y sus facciones individualizaban al personaje -con rasgos más o menos “naturales”<sup>38</sup> que debían reflejar las virtudes y valores al modo de la estatuaria romana.<sup>39</sup>

De esa manera quedaba clara para los posibles espectadores de la obra la pertenencia del retratado a un grupo, (bien fuera familia, oficio, cargo), mientras que un “parecido” físico permitía individualizar a esa persona y dar una imagen al sentido moderno de la “Fama”.<sup>40</sup>

Se aseguraba así, en opinión de Burke<sup>41</sup> la coexistencia del individualismo junto con la identidad colectiva (familia, oficio, cargo) y del realismo (volcado en el parecido fisionómico) con los simbolismos (propios de la actividad o el grupo al que se pertenece).

Esta cuestión adquiere una especial relevancia en los retratos de corte, ya que si en condiciones normales se retrata solamente a aquellas personas que están dotadas de una dignidad especial y son acreedoras de un mérito específico e individual, en el caso de los monarcas vamos a encontrar los arquetipos de todo ello. Por un lado, dignidades y símbolos del cargo y oficio del gobernante, añadidas a los símbolos de las virtudes individuales del príncipe y, sumado a todo ello, la representación de algún hito de su reinado (o elemento simbólico o alegórico que haga referencia al mismo), sin olvidar el necesario parecido fisionómico.

<sup>37</sup> En este sentido desarrollaremos aquí las líneas de estudio de BURKE (2004) en cuanto al enfoque sociológico que pone el individualismo como fundamento del auge del retrato; las obras de FALOMIR (1998), DE LA TORRE (2000) y POPE-HENNESSY (1985) sobre su carácter “cortesano”; así como los estudios de BROWN (1994) y PÉREZ SÁNCHEZ (1994) que se acercan a su función como instrumento de propaganda.

<sup>38</sup> FALOMIR (1998), pág. 210, sobre la minimización de los defectos físicos del retratado, sin llegar a la ocultación.

<sup>39</sup> BURKE (2004), pág. 95

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 103-104.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 106-107.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

El retratista idóneo para esta función deberá ser pues un fiel copista de la realidad; pero también debería dejar margen al análisis psicológico de gentes extraordinarias, pero desde la solemnidad y la grandeza contenida, sin una especial profusión de elementos simbólicos, al menos en los reinos hispánicos.<sup>42</sup>

De hecho, el retrato se incorporará al protocolo y al ceremonial de corte de suerte que equivaldrá a la presencia efectiva del personaje representado<sup>43</sup>.

Es ese uso y carácter “cortesano” el que explica también la obsesión por acudir al ejemplo de los predecesores, ya que los retratos de la familia reinante con anterioridad subrayan la legitimidad de los actuales<sup>44</sup> y facilitan la lectura de aquellos elementos simbólicos recurrentes, contenidos pero repetidos.

Así es como se va a abrir camino un género hasta entonces secundario y que ahora plantea problemas como son la posible subjetividad del autor, el grado de satisfacción del comitente o las interpretaciones posteriores sobre la propia obra (vocación simbólica o descriptiva, parecido o no del natural...)<sup>45</sup>.

Y con estos mimbres y otros que se añaden poco a poco es como se establecerá el debate teórico en el que participan, de una forma u otra, los autores con proyección profesional en esta época<sup>46</sup> y en el que se enfrentan ideas acerca de cuestiones de lo más variado.

Por un lado, sobre la imitación de la naturaleza, bien como elemento de la formación - materializada en el dominio del dibujo- o de la recreación sujeta a subjetividad -y por tanto campo de discusión con planteamientos de corte neoplatonista acerca de si las obras debían ser ideales o meras representaciones del natural... con qué margen de “creación” se podía ejecutar una obra de arte...-.

Otro campo para el debate era la idoneidad del Clasicismo y su aportación como fuente documental, destacando todos el papel del Renacimiento italiano, que será visto como la gran aportación de ideas y teorías estéticas clásicas puestas al día.

<sup>42</sup> PÉREZ SÁNCHEZ (1994), pp. 215-248.

<sup>43</sup> FALOMIR (1998), pág. 205.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 205.

<sup>45</sup> MENA MARQUÉS (1994), pp. 351-352.

<sup>46</sup> Para acercarnos al debate teórico resulta clarificador el trabajo de M<sup>a</sup> M. VIRGINIA SANZ, (1990) que repasa las aportaciones al debate de los autores más relevantes del momento como son Francisco de Holanda, Felipe de Guevara, Pablo de Céspedes, Vicente Carducho o Francisco Pacheco.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Más centrados en las prácticas concretas, asistimos al debate irresoluble sobre la primacía de la escultura o la pintura sobre las demás artes. Cuestión ésta que sin estar cerrada planteaba otro debate en paralelo en el seno de la creación pictórica: la preminencia del dibujo -identificado con el diseño y la estructura de la obra de arte- o el color -relacionado con los sentidos y la decoración-.

Además, en esta época no debe perderse de vista la consideración especial que se otorga a la tapicería, actividad a caballo entre el esfuerzo intelectual del diseño, el mérito manual del tejedor y la logística que todo proyecto implicaba (materiales, búsqueda de fondos, periodos de elaboración, etc).<sup>47</sup>

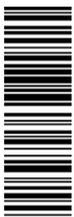
Fruto de todo este bullir de ideas será el aporte del gusto italianizante así como la adopción de las técnicas y gustos artísticos renacentistas, dejando también rastro de este debate en las formas y tratamientos del retrato cortesano oficial en los diferentes autores de referencia que analizaremos con posterioridad.

Así pues, a las tradiciones locales –como pueden ser el mayor realismo del mundo nórdico o los convencionalismos en las representaciones peninsulares ya citados- se superpondrán hasta relevarlas los aportes italianizantes más favorables a la idealización de la belleza.<sup>48</sup> Sin embargo, la necesidad de que la persona representada sea fácilmente identificable obligará a un tratamiento de tipo naturalista, aun sin renuncia a cierta idealización. La categoría y carácter “virtuoso” del representado así lo exigían.

Para completar el marco de la producción estética que abordamos debemos tener en cuenta que estamos centrados en una corte con características muy particulares. El señorío de Carlos, el anterior y el posterior a sus coronaciones como emperador, son un catálogo de territorios y tradiciones culturales diversas que van interrelacionándose con resultados más dispares aún. De la tradición nórdica y flamenca, pasando por las costumbres peninsulares o asistiendo al bullir de las novedades en la Italia renacentista, nos vamos a encontrar con un elemento fundamental que da una cierta “unidad” al conjunto de la producción artística y que depende de su voluntad: el gusto familiar (“dinástico” si hablamos de retratos de aparato) y personal de cada miembro de esa familia Habsburgo.

<sup>47</sup> ZALAMA (2019) pp. 15-43. Dentro de su reivindicación de la importancia de la tapicería, en este caso se relaciona con los debates e ideas en torno a las artes, sus categorías y sus méritos.

<sup>48</sup> MENA MARQUÉS (1994), pp. 361-362.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

No se trata de reinar únicamente. También había que reflejar el poder, la legitimidad y el mérito que asistía a la familia y a los individuos que la componían. Por eso, se establece un programa estético en el que muchas veces el papel rector lo asumen personajes femeninos como la hermana del emperador, María de Hungría, que inculca en el príncipe Felipe el gusto por el coleccionismo y el mecenazgo artístico.<sup>49</sup>

Todo este proceso de proliferación de obras representativas del poder real y el mérito personal, culminará con las galerías de retratos, compendio de la categoría de la familia representado en forma de tradición y legitimidad dinástica, con el encadenamiento de los antepasados y los actuales gobernantes, asociados a otras figuras de relevancia histórica.

Este tipo de obra compuesta trasciende el objetivo del presente trabajo por lo que no nos adentraremos en sus características, salvo para destacarla como una obra conjunta con sentido en sí mismo, campo de continuidad en los usos estéticos y propagandístico. Obras que reflejan los gustos y necesidades mantenidas así como los cambios experimentados en las cortes a lo largo del tiempo. Y esto incluye la cuestión política también.

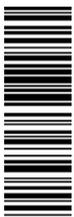
Esas galerías de retratos encargados por los Habsburgo a lo largo del siglo XVI, -caso de los depositados en el palacio El Pardo o las Descalzas Reales, por ejemplo-, toman el testigo de ciclos y series previas y representan un catálogo de virtudes a través de retratos de miembros de la familia con los que se subrayan tanto la legitimidad como el respeto por la tradición. La pública exposición de toda la familia unida en un mismo espacio, permitía el “contagio” de virtudes de los personajes antiguos a los modernos y completaban así el discurso de legitimidad permanentemente reivindicado.

De hecho, la selección de antepasados y contemporáneos de cada galería ya era en sí misma la expresión de un programa político concreto.

Son pues obras con un significado unitario, como decoración palaciega sujeta a un programa definido, que hay que interpretar en función del contexto de cada momento y que permite también el estudio de cada una de las obras que las componen.

---

<sup>49</sup> Es importantísima la función de la María de Hungría en todo lo relacionado con el desarrollo de un programa estético de carácter dinástico y en la huella que deja en el joven príncipe Felipe su visita al palacio de Binche. Sin embargo, no es menor la importancia del papel de Carlos V en el control del programa decorativo de carácter estético-político que se ejecuta a través de la Junta de Obras y Bosques, órgano de su creación que ha sido estudiado por GARCÍA MORALES (1990).



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Así, en el periodo filipino por ejemplo, observamos cómo las galerías de retratos se acaban por homogeneizar, -bien reordenando o bien desplazando personajes ajenos a los Habsburgo-, para subrayar más aún la idea de legitimidad sin tacha.<sup>50</sup>

Y esta es una de las pautas que se pueden rastrear también en los retratos “aislados” que se realizan durante su reinado.

### **c. La propaganda**

La proliferación de retratos de corte se explica por su valor instrumental dentro de la estrategia de los gobernantes de generar (de forma controlada) un mensaje dinástico y de exaltación del mérito personal de los representados.<sup>51</sup>

Se trata pues de una pieza más en esa “persuasión”<sup>52</sup> que busca a través del recurso a las vías emocional y racional transmitir un mensaje que una la Historia con el mito, utilizando unas imágenes preconcebidas y reiteradas, facilitando así su comprensión y reduciendo al mínimo imprescindible el pensamiento crítico del público.<sup>53</sup>

Con todo, puede plantearse la duda acerca de si toda representación del rey es necesariamente un ejemplo de propaganda. Según esa visión, los retratos destinados en origen a dependencias privadas mostrarían la vertiente más cercana y familiar del personaje por lo que no sería tan necesario subrayar el programa propagandístico que sí deberían tener los retratos diseñados para su exposición pública.

Sin embargo, aun en el ámbito familiar y privado, el monarca nunca pierde su naturaleza regia ni su prestigio; por lo que estos rasgos de su dignidad política se suavizan, pero no desaparecen.

En cualquier caso, repasando de una forma necesariamente breve los elementos de la comunicación aplicados al retrato de corte, vemos cómo se acuñan ciertos mensajes durante el reinado carolino con gran éxito, de forma que se continúan utilizando en reinados posteriores a la vista de su eficacia.

---

<sup>50</sup> FALOMIR, (1998), p. 227.

<sup>51</sup> HUICI, (2017), donde presenta la propaganda como instrumento para la reivindicación de la gloria y el poder.

<sup>52</sup> PIZARROSO QUINTERO, (1999), pág. 147.

<sup>53</sup> HUICI, (2017), pp. 31-34.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

El mensaje difundido durante el reinado de Carlos V -y que será de aplicación a sus sucesores- reúne todos los requisitos que impone la retórica política. Se presenta a la monarquía con una imagen cercana al carácter divino, con matices ético-morales (las virtudes del príncipe moralizan al reino), principios jurídicos (justificando su gobierno en la búsqueda del bien común), componentes históricos (representando la continuidad del honor y la familia), o patrióticos (aglutinando con su persona los conceptos de territorios, personas, grupos y patrias).<sup>54</sup>

Estos mensajes parten de un emisor que es el propio poder, el Estado, que lanza de forma controlada las imágenes de consumo popular y cortesano, utilizando todo tipo de medios: textos, grabados, tapices, óleos... En esas imágenes debe quedar constancia del carácter de la Monarquía Hispánica -con sus exigencias genéricas- y de cada uno de los reyes, -con su agenda política correspondiente-.

Es tal la importancia que se da a la imagen real y a su difusión controlada que el propio Carlos V crea la Junta de Obras y Bosques para velar por el patrimonio regio como reflejo de su poder y controlar el programa decorativo de los reales sitios.<sup>55</sup> Su mera existencia y su funcionamiento -bajo dependencia directa del monarca- es un indicador de la importancia dada al mensaje y su factura, a la coordinación necesaria para decidir los programas iconográficos pendientes, eso sí, de los gustos estéticos del rey, siempre subjetivos y personales.

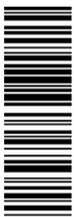
Y ese es el contexto en el que debemos analizar el retrato de corte, sujeto a ese programa general, con valor intrínseco de cada obra y relacionándolo con el de los encargos de fechas semejantes. Su carácter documental y representativo de valores políticos trascendentes (legitimación, solemnidad, etc.) nos lleva a revisar incluso su colocación, su “compañía de pared” para poder captar el mensaje que se le quiso dar en origen a cada obra y su relación -o no- con el conjunto.

El mecenazgo por parte de la familia real adquiere así una lectura política evidente, ya que permite la utilización de todo tipo de obras y soportes en la creación del discurso del poder.<sup>56</sup> Se abre además una moda que anima el coleccionismo con lo que los cortesanos

<sup>54</sup> NIETO SORIA (1999), pp. 33-45.

<sup>55</sup> GARCÍA MORALES, (1990), artículo en el que se hace una presentación breve de sus funciones y actividades a lo largo del tiempo que nos ocupa.

<sup>56</sup> BOUZA (1998), pág. 23.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

acabarán siendo público receptor y creadores emisores del mismo mensaje que refuerzan sistemáticamente.

En el ámbito cortesano además, debemos señalar la función de la corte como un escenario en el que se produce una creciente teatralización con un actor principal, el rey, permanentemente exaltado. Sin embargo es un espacio de actuación cerrado, con sus propios códigos de conducta -ceremonial específico- y poblado de unas gentes que como público resultan muy particulares, lo que influye en las obras con las que conviven. Son conocedores de los códigos estéticos y simbólicos (lo que lleva a aligerar los retratos de ciertos elementos), son austeros por cuestión práctica (la sencillez en las formas impregna de majestuosidad a las personas retratadas y ya conocidas por todos) y por cuestión moral (se destaca el valor del ascetismo como virtud, la dignidad del cargo se representa de forma contenida, sin alardes de lujo, riqueza sin ostentación obscena) además de la razón compositiva (la ausencia de distracciones centra la atención en el personaje retratado). Y para todos ellos el gusto personal y dinástico del monarca se convertirá en el gran referente que intentarán emular, creándose así una corriente de difusión de moda hacia el exterior desde el palacio y la corte.

Volvemos a apuntar la idea de que las imágenes del poder acaban siendo elementos que sustituyen al poder mismo y bajo la premisa del “Regis imago, Rex est”<sup>57</sup> acabarán integradas con funciones propias en la escenografía y el protocolo cortesano.

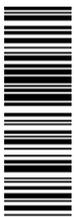
Así pues las imágenes se multiplicarán con un uso propagandístico personal de cada monarca, buscando una cierta sensación de omnipresencia en un Estado cada vez más centralizado y un ámbito territorial cada vez más extenso.

Para ello, se recurrirá al uso de elementos iconográficos conocidos siempre que contribuyan al público reconocimiento del representado. Cuestión bien diferente resulta ser el hecho de que, una vez puesta en circulación una imagen con una intención determinada, ésta adquiere vida propia autónoma de su origen, ya que la simple contemplación de la misma por públicos diferentes y en contextos diversos le dotarán de una relevancia y significados impensables en el momento de su encargo y ejecución.

De forma general podemos afirmar pues que las imágenes no serán interpretadas de igual modo entre los grupos populares que entre los cortesanos. Sin embargo, en el caso de los

---

<sup>57</sup> *Ibíd*em, pág. 66.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

retratos de corte podemos circunscribir esos cambios al ámbito específicamente palatino y monacal, del que no salen hasta tiempos relativamente recientes.

A la hora de acuñar el mito de Carlos V como encarnación de la legitimidad dinástica y héroe demostrado con sus hechos de armas, será el propio emperador el que realice una tarea ímproba acudiendo a artistas de diferentes disciplinas (tejedores, grabadores, arquitectos, pintores, escultores, cronistas...). Se ponían así las bases de una labor que continuará durante el reinado de Felipe II, periodo en el cual no sólo se glorifica al Carlos histórico real, (con sus hechos y sus razones, sus victorias y sus derrotas) sino que se recreará la idea de un Carlos mítico y triunfante.<sup>58</sup>

Si durante su reinado la presencia de Carlos V en los territorios estaba asegurada con sus campañas militares constantes; en el caso de Felipe II esa presencia física queda circunscrita a las fechas del *Felicissimo viaje*, por lo que recurrirá al retrato en efigie como forma de hacerse presente en todo momento.

Y con la vocación de subrayar la continuidad dinástica aprovechará el alarde propagandístico tras Lepanto para, ya en 1573, dotar de significado a la magna obra de El Escorial transformándolo en el símbolo de la Monarquía Hispánica Moderna al fusionar sus significados religioso y dinástico y convertirlo en panteón real oficial.

Este hecho requiere el traslado de los restos mortales de los miembros de la familia, disperso, lo que constituye un hito en la escenificación propagandística. Resulta evidente su alcance como ejercicio magno de propaganda a la vista de los instrumentos heterogéneos que implica: religiosos (funerales); protocolo político (cortejos, símbolos del reino y de la dinastía desplegados); y cuajado de elementos artísticos (catafalcos, monumentos funerarios efímeros, grabados conmemorativos...).<sup>59</sup>

La intención era evidente: unir ideas de legitimación, majestad, *pietas* habsbúrgica, y cuidado de la familia.

<sup>58</sup> CHECA (1987) recorre varios perfiles de la figura carolina -como príncipe (pp. 33-54), como mito clásico y heroico (pp. 77-148), como sabio y filósofo (pp.163-184)- resumiendo todos ellos en el compendio del caballero que acaba tratándose a la manera antigua (pp.185-258). Cuestiones sobre las que volverá a incidir (en 2013) aludiendo a la labor de Tiziano tanto durante el mandato carolino (pp. 253-281) como durante el reinado de Felipe II (pp. 327 a 336).

<sup>59</sup> REDONDO CANTERA (2008) Artículo en el que repasa la logística desplegada para los traslados, los recursos, la intención del proyecto y el resultado final.



### **3.2. El mito de Carlos V. La imagen del emperador y la creación del mito**

#### **a. Retratos de juventud: El príncipe y la Escuela de Augsburgo y Seisenegger**

Ya hemos visto que en el caso de los retratos de corte asistimos a un ejercicio estético y político en el que confluyen los parámetros de una y otra naturaleza. Marcada por las necesidades y posibilidades de ambas, la producción retratística de época carolina no va a ser una excepción.

Los retratos de corte del emperador Carlos V evidenciarán una evolución estética paralela a los cambios de agenda familiar y política, atendiendo a las tradiciones locales de sus señoríos y abriendo paso a unos crecientes italianización y romanismo, y todo ello dentro del marco general de propaganda imperial al uso.

Carlos es en primer lugar depositario de unos derechos dinásticos sobre territorios muy diversos de los que irá tomando posesión poco a poco a medida que fallezcan sus abuelos. Esa necesidad de refrendar pública y privadamente su condición de legítimo soberano le llevará a desplegar un primer programa iconográfico que será deudor de las tradiciones estéticas locales; pero que deja patente su crianza y formación germánicas.

Por ello, en consonancia con la tradición germánica, la producción generada en los inicios del reinado muestra un especial interés en la figura del retratado, personaje identificado claramente con rasgos individuales evidentes y destacado sobre un fondo neutro o un paisaje sencillo sin apenas relevancia, siendo el único punto de interés la dignidad del personaje. Sobran pues simbolismos exagerados o alegorías, aun cuando se vayan incorporando de forma progresiva aunque siempre contenida.<sup>60</sup>

Se busca la representación fidedigna -respecto del natural- de un príncipe cortesano dentro del contexto de boato y riqueza de ropajes y adornos del gusto nórdico.

Son los tiempos en los que verán la luz, por citar solamente unas pocas obras, *La familia del Emperador Maximiliano I*, (Strigel, 1515) o el *Retrato de Carlos V*, (Van Orley, 1520). En este tipo de obras, galería de retratos el primero y exaltación individual el segundo, los elementos de la dignidad familiar quedan circunscritos a las calidades de los tejidos y pieles, al característico tocado archiducal y al Toisón, marca dinástica por excelencia. El tipo

<sup>60</sup> BROWN, (1994), pp. 135-159.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

físico de Carlos es el del joven sin barba y con melena acorde a la moda centroeuropea del momento, con una cierta idealización que no esconde el acusado prognatismo.

Dentro de los atributos carolinos irá tomando carta de naturaleza el uso de la enseña *Plus Ultra*, creación de L. Marliano (1516), que pretende entroncar la figura del joven rey con la de un Hércules “padre fundador” mítico de la dinastía gobernante en los territorios hispánicos. Además, permite resumir la propaganda de una expansión territorial y política con el Atlántico como campo de operaciones.

Mención algo diferente merecería, por la inclusión de elementos novedosos, el retrato alegórico de Carlos realizado por Parmigianino (1529-30) en el que ya aparece un tratamiento más dulce de las manos, la presencia de alegorías y elementos simbólicos (la Victoria con una rama en cada mano, el angelillo sosteniendo el globo terráqueo, la espada) y el carácter arquetípico del tratamiento del rostro, que sacrifica el parecido natural de otras obras. Prima pues la representación de la categoría sobre la persona, de la dignidad y función del soberano sobre el físico o la personalidad de Carlos.<sup>61</sup>

Mientras tanto, a medida que se presentan otras necesidades políticas, irán viendo la luz otras obras que buscan la legitimación de Carlos, como son los retratos dobles con su madre Juana en monedas de gran valor en las que se pretende asociar la figura del personaje nuevo y con proyección hacia el futuro a la de su madre, la legítima depositaria de los derechos dinásticos sobre los reinos peninsulares.<sup>62</sup>

En este ambiente discurren las actividades políticas y dinásticas de un Carlos ocupado en las gestiones imperiales que desembocarán en las dos coronaciones, como Rey de Romanos (Aquisgrán, 1520) y Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (Bolonía, 1530).

---

<sup>61</sup> MANCINI (2000).

<sup>62</sup> CASTÁN RAMÍREZ, (1972), quien describe las monedas de 4 ducados de Barcelona, de 20 ducados (1520) o las de 100 ducados (1528), ambas de Zaragoza, en las que se recurre a los cetros, coronas y el escudo de Aragón. No nos extendemos más en la cuestión de las medallas conmemorativas por cuanto son piezas de colección, propias de un entorno selecto conocedor de la iconografía al uso y por lo tanto redundante al subrayar un mensaje existente sin aportar nada nuevo. Al menos en estas fases iniciales de formación de la imagen icónica carolina.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

La culminación del periodo previo y el nexo con el programa imperial lo representan las obras de Seisenegger, *Carlos V con capotillo forrado* (1530)<sup>63</sup> y *Carlos V con su dogo* (1532).<sup>64</sup>

Se trata de ejemplos relacionados con la denominada Escuela de Augsburgo, y en ellos destaca la mesura en los elementos simbólicos (el Toisón, la espada y cortina verde en ambos casos), la preeminencia del dibujo para detallar los elementos de joyas y vestidos de una figura que queda enmarcada en un fondo neutro así como el parecido del natural. Destaca la figura del perro en una de las obras descritas que, a su vez, sería reinterpretada por Tiziano en fechas cercanas (1532-33).

### **b. Retratos de madurez: el emperador entre los tapices flamencos y Tiziano**

Una vez coronado, se desarrolla un programa de propaganda a escala europea con una profusión de actos y obras que presentan a Carlos como el guardián soberano de la paz como icono imperial. En ese camino, logrado el refrendo teórico de la legitimidad dinástica, se buscará el público reconocimiento del mérito personal a través de hechos de armas relevantes y que constituirán hitos de su reinado -Túnez (1535) o Mühlberg (1547)-, con Tiziano y los autores de los tapices flamencos (los pintores y diseñadores Cornelisz Vermeyen, Coeck van Aelst y el tapicero Pannemaker) actuando como notarios de los mismos.<sup>65</sup>

Es el momento de elaboración de un retrato “de aparato” que busca ante todo la glorificación del monarca a través de hechos militares y políticos, partiendo de la fuentes flamencas y con una progresiva italianización de fondo, para acabar acuñando la imagen de un emperador con rasgos míticos y heroicos. Nace así el retrato moderno.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> Óleo sobre lienzo de grandes dimensiones (205 x 127,5 cm) se realiza en Augsburgo y pasa por ser el primer retrato del emperador de cuerpo entero, tal y como marca la tradición nórdica. Ataviado con el traje de moda en la corte y adornado con elementos nobles (perlas, oro, el Toisón...) presenta el cabello corto y supone un tímido acercamiento al clasicismo entendido como instrumento iconográfico del contexto de la coronación. De esta obra se encargaron varias copias, alguna destinada a Fernando de Austria, hermano de Carlos como regalo al nombrarle Rey de Romanos en 1531. El original figura en la entrega del Monasterio de El Escorial de 1584 (folio 115) y en la década de los años 80 pasó al Palacio de la Almudaina de Palma de Mallorca.

<sup>64</sup> Óleo sobre lienzo de dimensiones menores al anteriormente descrito (103 x 123 cm) destaca por sus colores más claros que le dotan al conjunto de una mayor luminosidad. Actualmente en el Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie de Viena.

<sup>65</sup> KHOLER, (2001).pp. 13-18.

<sup>66</sup> RUBIO MORAGA, (2006), pp. 122-123.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Sin embargo, la riqueza de tradiciones (hispánica, flamenca, italiana) que está en la base conlleva una diferencia de códigos y matices que van más allá del binomio norte germánico-sur italianizante.

Así, los tapices de la serie de la *Conquista de Túnez*<sup>67</sup> muestran rasgos inequívocamente flamencos y de la tradición germánica como son las armaduras, el hecho bélico desarrollado a base de escenas de carácter narrativo, el gusto por la descripción de lugares, el detallismo, etc. Además se pueblan dichas escenas de una galería de retratos en los que varios personajes se asocian a atributos similares a todos ellos (barba, armas...) en un intento de realizar una obra narrativa, de retrato colectivo y con los condicionantes propios de su naturaleza (su formato fundamentalmente, el gusto personal del comitente, los fines para los que se encarga la obra o los lugares y ocasiones previstos para su exhibición).

El encargo tardío respecto del hecho conmemorado y lo dilatado de su elaboración demuestra la voluntad de trascendencia y permanencia como memoria dinástica hacia el futuro que se pretende con esta obra. Por ello y en cuanto esté disponible tendrá una vida pública tardía a la vez que intensa (Inglaterra 1554, Amberes 1555, Bruselas 1556, además de su uso como modelo para pinturas o bocetos para encargos nobiliarios).<sup>68</sup>

Además, hay un cierto carácter italianizante que impregna esta obra supuestamente nórdica, al dotarse de un tema heroico y unos aires de triunfo clásico romano.

En este sentido, no extraña nada el uso propagandístico que se hizo de este hito bélico. Por un lado permitía reforzar la idea del emperador como defensor de la cristiandad en su conjunto y por otro permitía desplegar una campaña favorable a sus intereses para intentar ganarse los favores y la opinión de una Italia que no olvidaba la impresión ocasionada al ver a las tropas de Carlos -alemanes de dudosa ortodoxia cristiana incluidos- asaltando la Roma de los pontífices pocos años antes (1527, *Sacco de Roma*).

La escenificación complementaria correrá a cargo de los desfiles y entradas triunfales en los que se desarrolla todo un programa iconográfico alegórico en arquitecturas efímeras. Son la versión dinámica, accesible y popular del marco simbólico y los mensajes adaptados a

<sup>67</sup> Serie sobre la Conquista de Túnez realizada por Jan Cornelisz Vermeyen (ingeniero y pintor a cargo del diseño), Pieer Coeck van Aelst (arquitecturas y topografías de los lugares representados) y Wilhelm Pannemaker (tapicero, encargo en 1540, trabajo entre 1548-54 y entrega en 1554). En este caso la obra se encarga 5 años más tarde del suceso que conmemora y se entrega 19 años más tarde, por lo que en su ansia germánica por ser fieles a la fisonomía del emperador en 1535 se recurrirá a las medallas y retratos de la época de la expedición.

<sup>68</sup> PORRAS GIL, (2017), pág. 201.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

cada momento que contrastan con el tapiz o la pintura, más estáticos y accesibles en menor medida.

Debemos interpretar esas obras como ejemplos del recurso a la violencia para solucionar conflictos políticos y religiosos (recurso legítimo contra herejes y turcos pero también contra señores y otros súbditos díscolos) y su escenificación posterior como reflejo del mérito individual y legitimador del vencedor, con ese carácter triunfante a la romana.

### **c. Tiziano: romanismo**

Al tiempo que se producen las obras señaladas de Seisenegger y mientras se van desarrollando los acontecimientos políticos relacionados con la cuestión imperial, aparecerá en la corte carolina la figura que será el referente fundamental en los retratos de corte: Tiziano.

Para cuando Tiziano y Carlos V coincidieron en Bolonia en 1530, al artista veneciano ya era un reputado pintor, y precisamente por ello los agentes artísticos y políticos carolinos buscaron atraerlo a una corte necesitada de imágenes para el protocolo, los ceremoniales y el trabajo de legitimación del nuevo emperador.<sup>69</sup>

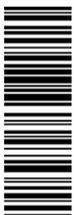
Era un momento en el que las producciones artísticas se centraban en el retrato, la pintura mitológica e histórica además de la específicamente religiosa, en un contexto cortesano que imponía sus exigencias y gustos y con importantes cambios en la concepción del trabajo artístico (con reivindicaciones de la nobleza de la pintura como actividad creativa, con la adopción del clasicismo como corriente dominante, etc.).

En ese contexto, Tiziano aporta las tendencias romanistas que acercan la imagen carolina imperial a la de la nueva Roma que pretende sea su Imperio, como símbolo de un cristianismo triunfante, apoyándose en referencias del mundo clásico.<sup>70</sup>

En un primer momento, ya en 1530, Tiziano recurre a la tradición y al esquema compositivo del retrato nórdico con el que su comitente estaba más familiarizado, para representar a un Carlos V armado y triunfante, obra perdida y que puede estar en la base de

<sup>69</sup> MANCINI (2000), pp. 221-234.

<sup>70</sup> CHECA CREMADES (2013), pág. 280.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

las copias realizadas por Pantoja de la Cruz a finales del siglo (junto con otro retrato también del veneciano y también perdido de 1548).

La estela de la tradición nórdica reinterpretada por un autor italiano que incorpora rasgos propios la encontramos también en su versión de una obra de Seisenegger, *Carlos V con un perro*<sup>71</sup>, realizada entre 1532 y 1533 por el maestro veneciano. No entraremos en la polémica de cuál es el original, cuál la inspiración y cuál la recreación.<sup>72</sup> Simplemente apuntamos diferencias de tratamiento estético en un ejemplo que permite documentar unas sensibilidades y técnicas de ejecución diferentes en fechas muy cercanas.

Tiziano realiza en este caso un ejercicio de recreación del motivo que ya hiciera el pintor austriaco; pero reinterpretándolo. Para ello modifica ligeramente el gesto levantando los párpados, estilizando el tronco y dando a la composición una mayor profundidad al establecer un horizonte bajo. El tono neutro de fondo y suelos así junto con el tratamiento matizado del color que predomina sobre el dibujo dotan de mayor protagonismo a la figura<sup>73</sup>. Los detalles se sacrifican para potenciar la dignidad del retratado.

En cualquier caso, si quisiéramos interpretarlo como una competición por el favor real entre el norte amante del dibujo, el naturalismo fiel y el detallismo frente al sur italianizante gustoso por el color y una cierta idealización trascendente, podríamos afirmar que el maestro veneciano salió victorioso. Hasta el punto de acabar siendo el único pintor autorizado para retratar al emperador.

En el caso de los retratos de la emperatriz Isabel se copian y reinterpretan varias veces. En el caso de Tiziano tenemos constancia de una obra de 1543 que se perdió en el incendio del Pardo de 1604; y que servirá para la realización del retrato doble de los esposos, también de Tiziano y también perdido (y conocido por la copia que realizará Rubens).

Sin embargo el retrato que se acaba convirtiendo en icono de la emperatriz es el que realiza en 1548, año prolífico para el autor y su taller como veremos al abordar el análisis de otras obras. Realizado en Augsburgo, presenta a Isabel sentada, con un libro de horas en la

<sup>71</sup> Óleo sobre lienzo (194 x 112,7 cm), Museo del Prado

<sup>72</sup> CHECA (1987) y (1999), pág. 181; FALOMIR (2008), pp. 378-380; o KUSCHE (2004).

<sup>73</sup> RIELLO (2016), pág. 262.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

mano y como marco de su figura una cortina con el escudo imperial a un lado y al otro una ventana con un paisaje a modo de punto de fuga.<sup>74</sup>

En cuanto a su factura, este retrato se caracteriza por esa cierta idealización que gusta al autor y que dulcifica el perfil de la emperatriz. La mirada perdida y el tono blanquecino de la piel dotan a la obra de un tono misterioso, relacionado tal vez con su carácter evocador de la emperatriz, fallecida tiempo atrás (1539).<sup>75</sup>

Por lo demás, Tiziano despliega su maestría en el tratamiento de las calidades de las telas en las vestimentas, y reproduciendo los detalles (joyas y bordados) a base de pinceladas de colores ocre, rojizos y blancos.

También en 1548, Tiziano realiza un retrato de Carlos V sedente en actitud y composición similares a los del retrato anteriormente descrito<sup>76</sup>. El emperador aparece sentado pero dejando ver su figura completamente, vestido con traje oscuro, sin detalles ostentosos ni lujosos, quedando para la calidad de los materiales (raso y piel) y el pequeño detalle del Toisón colgante sobre el pecho el mensaje de su categoría. En este caso, un emperador entrado en años mira directamente al espectador, arropado por el correspondiente tapiz y la ventana que se transforma en mirador con una columna que ayuda a separar el interior del paisaje irreal de fondo.

Contenido en los detalles y fiel al tono naturalista ligeramente idealizado, solamente presentará los elementos simbólicos imprescindibles. A los ya apuntados Toisón y columna hay que añadir el sillón tapizado en el rojo “dinástico” de los Habsburgo, los guantes y la funda de una espada que no vemos pero intuimos.<sup>77</sup>

A la vista de las fechas y los condicionantes políticos del momento, podemos interpretar esta obra como ejemplo de retrato en el que prima el individuo sobre el cargo, mostrando la fragilidad que otorga la edad y que, curiosamente dota al personaje de mayor dignidad, heroísmo y mérito por todo lo logrado en el ejercicio de su poder.

<sup>74</sup> *La emperatriz Isabel de Portugal*. Óleo sobre lienzo (117 x 98 cm), Museo del Prado

<sup>75</sup> FALOMIR (1998), pp. 203-227, donde destaca el valor documental al representar la conjunción entre la Naturaleza y la idea de Majestad (en mayúsculas en el texto original como ideas genéricas).

<sup>76</sup> CHECA CREMADES (2013), pág. 269.

<sup>77</sup> *Carlos V sedente*. Óleo sobre lienzo (203,5 x 122 cm), Alte Pinakothek, München.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Relacionado con la agenda política del momento, -las campañas abiertas en Alemania frente a los príncipes protestantes- y para conmemorar la victoria de Mühlberg (1547), el autor veneciano recibirá el encargo de realizar un retrato del emperador triunfante.<sup>78</sup>

Curiosamente el encargo lo realizará la hermana de Carlos, María de Hungría, apareciendo en su inventario en 1558 para pasar al rey Felipe II ese mismo año. Será una obra especialmente querida por el rey Felipe que la considerará como la imagen triunfal de inauguración de la dinastía hispánica y servirá de modelo para los retratos ecuestres posteriores.

En esta obra, Tiziano toma los ejemplos de la tradición medieval previa en el motivo, un caballero armado con lanza, y lo reinterpreta a la manera clásica de los retratos ecuestres romanos.<sup>79</sup>

El resultado es una mezcla de elementos evocadores de Roma y del cristianismo.

En cuanto a su factura técnica, se opta por la sencillez de la composición y el uso de color para resaltar contrastes de luz en los elementos que atraen la atención del espectador: la armadura, el paisaje de fondo o el tono crepuscular del cielo. Dentro todo ello de un enfoque naturalista; pero el resultado es una atmósfera irreal.<sup>80</sup>

No hay una profusión de símbolos como parecería invitar el motivo de la conmemoración o el uso que se pretendería dar a la obra<sup>81</sup>. Los símbolos están presentes pero de forma contenida: el Toisón colgante de un cordón rojo, la Virgen con el Niño en el peto de la armadura, la banda sobre el pecho y el color rojizo dinástico de los penachos y ropajes del caballo.

Lo realmente curioso de la obra es que representa el heroísmo de una batalla utilizando un único personaje, Carlos V, sin ejército ni ciudad, sin enemigo ni vencidos en una imagen en la que nada es tan evidente como pudiera parecer en una primera aproximación. Se trata de un tema sugerido, de una abstracción del mérito, de la victoria, de las virtudes carolinas.

<sup>78</sup> *Carlos V en la batalla de Mühlberg*. Óleo sobre lienzo (335 x 283 cm), Museo del Prado.

<sup>79</sup> El modelo de retrato romano utilizado será el recientemente descubierto y expuesto en Roma en la nueva plaza del Campidoglio de Miguel Ángel, erróneamente identificado en un principio con Constantino. Posteriormente la identificación cambió por la de Marco Aurelio. Error de atribución o no, el caso es que para la propaganda carolina era una auténtica suerte poder vincular a ambos emperadores, Carlos y Constantino, tanto por su vertiente política como por la religiosa.

<sup>80</sup> CHECA CREMADES (2013), pág. 261.

<sup>81</sup> RIELLO (2016), pág. 260.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

En primera instancia es un hecho de armas concreto, de defensa del catolicismo frente al protestantismo; pero también es un canto a las virtudes de la caballería y a esa mitificación contribuye el ambiente irreal de las luces y colores de Tiziano.

Bien es verdad que un carácter cauteloso podría haber recomendado evitar una exaltación de la victoria desmedida que expusiera a la vergüenza pública a los derrotados, ya que no sólo no solucionaba la cuestión de fondo sino que podía abonar futuros rencores en un juego político complicado de por sí como era el Imperio.

Sin embargo, dado que no usa referencias concretas ni añade mayor información más allá de la figura de un emperador victorioso, sin especificar vencidos concretos, tiene todos los condicionantes para convertirse en un icono de la dinastía triunfante frente a los enemigos, en abstracto, sin necesidad de concretar ni en personajes ni en tiempos ni en espacios. Ese será el carácter que Felipe II acierta a ver inmediatamente y como tal le dará uso, bien en la exposición pública en los salones principales de palacio o bien haciéndolo acompañar de su victoria personal más renombrada, Lepanto.

El retrato de Carlos V con armadura que realizara Tiziano hacia 1530 y la nueva versión ejecutada en este prolífico año de 1548, -perdidos ambos-, son conocidos por las copias que ejecutará Pantoja de la Cruz para la galería de retratos de El Pardo en 1605.<sup>82</sup> Por ello, al comentar esta obra deberíamos hacer recaer el peso de la reflexión en la parte compositiva y no tanto en cuestiones de tratamiento del color o el estilo por cuanto corresponden a autores de características y tiempos muy diferentes.

En esta obra se deja establecida definitivamente la convención del retrato de aparato carolino que representa, en opinión de Checa Cremades<sup>83</sup> al soberano moderno entre los electores alemanes y en equilibrio con el Papado.

Para ello se recurre a la figura de cuerpo entero, ataviada con armadura, espada borgoñona (símbolo de la Justicia y el poder), bastón de mando liso (bengala), collar del Toisón al cuello, calzas claras y espuelas. Sobre el bufete descansa una celada con penacho de

<sup>82</sup> *Carlos V*. Óleo sobre lienzo (183x110 cm), Museo del Prado. Existen otras copias en El Escorial, lo que demuestra el gusto cortesano por esta representación concreta y la categoría de icono dinástico que adquiere. Esto le convierte en una obra que se reproducirá a conveniencia y será el modelo del retrato dinástico de aparato durante el s. XVII.

<sup>83</sup> CHECA CREMADES (2018), pág. 42.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

plumas rojas. Todo ello destacando al personaje sobre un fondo neutro en el que se insinúa una ventana como fuga visual o recurso artificioso, puesto que la luz, tímida, es frontal.

Los rasgos personales del emperador corresponden al arquetipo fijado por Tiziano en sus obras.

Más allá de su carácter icónico y modélico para autores posteriores, esta obra vuelve a subrayar la legitimidad que otorga el uso de la fuerza; pero en este caso de forma serena y de cuerpo entero, mostrando las virtudes de las armas en potencia frente a Mühlberg en las que se muestran en pleno ejercicio. Ambas obras pertenecen a la colección de María de Hungría y forman parte de los sucesivos encargos realizados al autor y su taller como parte del programa de propaganda mantenido desde Bruselas.

Otra obra de características especiales y que podemos relacionar con el retrato de corte aunque no lo sea *stricto sensu* es *La Gloria* que el emperador encarga a Tiziano en 1550 y que se ejecuta entre 1551-54.<sup>84</sup> Esta obra puede considerarse un retrato coral de la familia imperial puesto que sus componentes son personajes de una escena compleja en la que Carlos V parece rendir cuentas ante la Trinidad y bajo la concurrencia de destacados personajes bíblicos.

Por un lado encontramos una composición compleja a base de diagonales que delimitan áreas triangulares en las que se agrupan los personajes por categorías: la familia imperial en el lateral izquierdo, los personajes bíblicos en la parte lateral derecha y la Trinidad en el triángulo invertido de la parte superior.

Más allá de las interpretaciones y comentarios acerca de la factura desigual de la obra, para la parte que más nos interesa en este trabajo y que son los retratos de la familia imperial, podemos observar la consabida representación fidedigna de los rasgos físicos centrados en los rostros, con la ligera idealización típicamente tizianesca, -más justificada en este caso que nunca antes ya que estamos asistiendo a una escena especialmente trascendente-. Vestidos con sudarios y a falta de mayores señas de la dignidad dinástica, una corona imperial reposa junto a un Carlos arrodillado y en posición orante que dirige su mirada a la Trinidad.

Carentes prácticamente de color, dominando por gamas de blancos y cremas, -posible alusión a la pureza del alma- este conjunto familiar destaca respecto del grupo de personajes bíblicos para cuyos ropajes sí se recurre a una gama cromática más rica.

---

<sup>84</sup> Óleo sobre lienzo (346 x 240 cm), Museo del Prado.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Con este juego de colores y el uso de símbolos religiosos se pretende completar la lectura de la obra<sup>85</sup>. No se trata de un Juicio Final al uso ya que no vemos condenados por ningún lado; si acaso representa el juicio personal de Carlos o la presentación de la familia ante Dios como excusa para la glorificación de la dinastía y el refrendo divino a sus decisiones terrenales.

Resulta curioso que en el conjunto familiar lo que se reivindica es la parte hispánica de la dinastía ya que la parte “austriaca” (Fernando I o Maximiliano II) no aparecen retratados. Y es que se encarga la obra en el momento de tensiones familiares entre las dos ramas por la sucesión imperial.<sup>86</sup>

La obra se remata en la parte inferior con un paisaje de disposición horizontal y que representa unos motivos campestres, quizás evocando el *locus amoenus* literario hecho imagen.

A modo de conclusión podemos afirmar que Tiziano acaba por acuñar ciertas características que se mantendrán como normas no escritas del retrato de corte hispánico.

Los retratos de aparato tizianescos tendrán referencias simbólicas simplificadas para reforzar la sensación de naturalismo que también se busca con el tratamiento del rostro<sup>87</sup>. Así, en la década de 1550 aparecerán las consabidas columnas como referencias a la familia Habsburgo y su categoría imperial pero también como alusión a los personajes míticos (Ulises, los argonautas, Hércules...) en referencia a sus trabajos por mantener y extender la cristiandad. Como complementos simbólicos encontraremos también tapicerías púrpuras en sillones y mesas así como la cortina que enmarca la composición.<sup>88</sup>

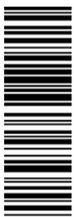
La idea de la unión de las armas y las letras como elementos complementarios del buen gobierno lleva aparejada la unión de las virtudes de la Guerra y las de la Paz, por lo que no hay problema en representar al emperador sedente (actitud reservada hasta la fecha a los papas) y vestido a la manera cortesana o echar mano de tradiciones variadas como las armaduras de gusto nórdico con referencias de diverso origen (el culto veneciano por San

<sup>85</sup> RIELLO (2016), pág. 260.

<sup>86</sup> De entre todos los símbolos que se podían elegir, resulta llamativo que ya se prescindiera del águila bicéfala imperial (que acabará asumiendo Fernando al hacerse cargo de la rama austriaca de la dinastía en 1556) y aparezca representado un tipo de águila que alude a San Juan (evocación bíblica más evidente) y permite entroncar con la heráldica Hispánica previa (posible vinculación con los antepasados peninsulares).

<sup>87</sup> MANCINI (2007), pp. 163-170.

<sup>88</sup> MANCINI (2000), pp. 221-234.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Jorge, los modelos de condotieros italianos o la estatuaria ecuestre romana para obras como *Carlos V en la batalla de Mühlberg*).<sup>89</sup>

De forma general, los retratos de este momento presentaban personajes con cierta idealización en los rostros y con atributos de su categoría, pero con una relativa simplificación formal en la que el naturalismo primaba sobre los elementos simbólicos. Y será en este campo donde Tiziano incorporará los contrapostos y la verticalidad de las figuras, con la mano en la empuñadura de la espada y la otra apoyada en la mesa o en el casco o asiendo la bengala.

Las armaduras serán el complemento decorativo con función de proyección del lujo (labradas o doradas) y de su carácter bélico, símbolos de la raíz militar del poder.<sup>90</sup>

Los rasgos inherentes al retrato de corte de los Austrias desde Carlos V en adelante deberían reunir (y transmitir) las características propias de la dignidad dinástica: seriedad, sabiduría, gravedad en los gestos, en un marco de sencillez compositiva (herencia nórdica), contención en los símbolos y tratamiento clasicista.<sup>91</sup>

#### **d. Retratos tardíos y “póstumos” del emperador**

Denominaremos con esos términos, “tardíos” o “póstumos”, aquellos retratos que o bien fueron encargados por el emperador pero que fueron entregados (y por lo tanto exhibidos y conocidos públicamente) en periodos posteriores; o bien se encargaron y ejecutaron directamente en época filipina.

Estos retratos póstumos del emperador tomarán como modelo las obras anteriores, caso del retrato con armadura de Tiziano (hoy perdido) que serán reproducidas con ciertas variantes propias del gusto del momento, hasta alcanzar la categoría de icono (caso de los realizados por Pantoja de la Cruz para la Biblioteca de El Escorial o para la nueva galería de retratos de El Pardo... -ya con Felipe III- o la copia de Rubens de la pareja imperial tizianesca, como ya hemos apuntado con anterioridad).

El icono modélico queda forjado para Carlos V con armadura (referencia del mérito personal del reinado), de cuerpo entero, con el casco reposando generalmente sobre un bufete, enmarcando una cortina y la columna (velada alusión al legendario Hércules y representación

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> RUIZ GÓMEZ (2004), pp. 96-109.

<sup>91</sup> RUBIO MORAGA (2006). Pág. 122



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

alegórica de la solidez de la dinastía), con uso de elementos decorativos ocasionales como los leones (con significados heráldicos o simbólicos, bien vigilantes, bien dormidos...) que se irán incorporando según el gusto de cada monarca.

Los rostros desnudos para apreciar sus facciones se presentan impenetrables y serios, muestra de la distancia necesaria impuesta por el protocolo (dentro del juego del dejarse ver pero sin excesiva cercanía), con la corte como escenario que contextualiza la figura del gobernante.

Cosa diferente será por su excepcionalidad el retrato de *Carlos V en la batalla de Mühlberg* de Tiziano, que como queda dicho ya será tomado como referente por Felipe II (haciéndola compañera de salón con su *Felipe II ofreciendo al cielo al Infante don Fernando*, también de Tiziano) o para los retratos ecuestres posteriores (como el de Felipe II, pintado por Rubens).

Sin embargo, aún quedaba una aportación por incluir en el caudal de imágenes utilizado en la forja de la figura icónica del emperador: las obras de los Leoni.

A partir de la fama como fundidor de medallas de León Leoni<sup>92</sup>, los encargos a la familia milanesa serán una constante en los dos reinados, con sus características dilataciones en los plazos y los recurrentes problemas de liquidación económica correspondientes.

En cuanto a las obras de León Leoni para el emperador la gran mayoría se encargó en torno a los inicios de la década de 1550, si bien la obra más representativa de la majestad imperial carolina, el conjunto de *Carlos V y el Furor*, fue firmado y salió del taller de su hijo Pompeo en fecha tan tardía como 1564.<sup>93</sup>

El trabajo escultórico de León toma el testigo de Tiziano y permite establecer ciertos paralelismos entre ambas producciones. Así se ha llegado a apuntar<sup>94</sup> que sus retratos de la emperatriz Isabel reproducen en mármol los detalles de los vestidos que porta en las obras del veneciano; mientras que las armaduras de los retratos de Carlos V y Felipe II de Tiziano tienen su correspondencia con las obras de cuerpo entero de los Leoni.

<sup>92</sup> Ejemplo representativo de su pericia son las medallas fechadas en los años 40 en las que representa a Carlos V de perfil, barbado a la manera clásica.

<sup>93</sup> VV.AA. *Los Leoni*, (1994) Museo del Prado. Madrid. En esta obra se repasa la obra de los Leoni, tanto para Carlos V (León) como para Felipe II (Pompeo).

<sup>94</sup> *Ibidem*



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Sus ideales plasmados en el arquetipo del monarca ataviado con armadura, con la simbología propia de las medallas de moda en la época, con referencias mitológicas como Hércules (el gran tema dinástico hispánico) y alusiones religiosas permiten afirmar que el romanismo continuará asentándose gracias a estas esculturas y su rotunda monumentalidad.

De hecho, el gran encargo realizado en 1549 y que incluía 4 mármoles y 3 bronce además del conjunto de *Carlos V y el Furor*, estaba enmarcado dentro de un despliegue de propaganda en el que debemos contextualizar también el retrato en Mühlberg de Tiziano.<sup>95</sup>

Así pues y para hacer extensiva la majestuosidad y dignidad propias de la dinastía, se encargaron una serie de retratos de miembros de la familia que incluye lógicamente a Carlos, Isabel, Felipe o María de Hungría.<sup>96</sup>

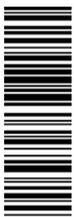
Estos trabajos serán del gusto de Felipe II que contará con los servicios del hijo de la estirpe de fundidores, Pompeo, para encargarle obras especialmente importantes dentro de la iconografía dinástica: los cenotafios de Carlos V y Felipe II en la Basílica de El Escorial, ya en torno a 1590.

Por todo ello merece la pena destacar la aportación de estas obras en el proceso de construcción del mito carolino en época de su hijo Felipe II. Retoman y continúan con el gusto romanista clasicista y la monumentalidad difundida por Tiziano como imagen dinástica y personal, al tiempo que aprovechan las características de otros soportes, trabajando diferentes materiales y actuando con técnicas artísticas específicas para completar el programa decorativo y de propaganda que la dinastía necesitaba.

El relevo en el trono no cortó esa tendencia, sino que la acrecentó más aún. Las personas podían haber cambiado; pero las necesidades de legitimación dinástica no.

<sup>95</sup> Un despliegue en el que no faltan las medallas como la de 1549, hoy en el Prado, en las que se celebra el triunfo sobre los protestantes con la alegoría de Júpiter venciendo a los Gigantes (reverso) mientras que Carlos queda representado de perfil, barbado, con armadura y corona de laurel. La inscripción IMP·CAES·CAROLVS·V·AVG no hace sino reforzar su carácter clasicista.

<sup>96</sup> En este catálogo encontramos obras variado tipo (de bulto redondo y relieves) y diversos materiales (bronce y mármoles) que incluyen los relieves de *Carlos V* y de *Isabel de Portugal* (1550-55, mármol de Carrara), la escultura de cuerpo entero *La emperatriz Isabel* (1550-55, bronce), una versión de la anterior en mármol de Carrara (terminada ya en 1572), el retrato de *Felipe II* (vaciado de 1551 y terminado 1553); los bustos de *Carlos V* (bronce), de *Carlos V* (1553-54, mármol) o los dos bustos de bronce de *María de Hungría* (fechados en 1553 aprox. y 1553-55).



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

### **3.3. La imagen regia de Felipe II y su deuda con Carlos V. Elementos de continuidad y novedades filipinas**

#### **a. Contexto y características**

El reinado de Felipe II no supuso una ruptura en la línea seguida por su padre, ni en el ámbito político ni en el estético. Las necesidades de propaganda que habían marcado los encargos de obra artística se mantenían aunque, eso sí con condicionantes algo diferentes.

Aun así, resulta patente la diferencia vital entre ambos soberanos.

Por un lado encontramos a Carlos V, de formación centroeuropea “austroflamenca”, quien con 16 años ya se quiere poner al frente de la herencia de sus abuelos, es coronado con 20 años como rey de Romanos y con 30 como emperador, se casa con Isabel de Portugal en 1526 -su única esposa-, enviudando en 1539. Y reina hasta su abdicación en 1555-1556 con viajes permanentes por todos sus reinos y señoríos según la agenda política del momento.

Por otro lado, la trayectoria vital de Felipe II desde su nacimiento en el Valladolid de 1527 es la de un príncipe renacentista que recibe una educación específicamente orientada a sus altas funciones futuras, incluyendo el *Felicissimo viaje* (1548 y 1551) que le tendrá ocupado conociendo reinos, súbditos y parte de la familia (como su tía María de Hungría, en su residencia de Binche) y que va haciéndose cargo de algunos territorios y títulos (duque de Milán en 1550 o rey de Nápoles en 1554) como experiencia previa antes de la asunción definitiva en 1556 de la parte hispánica de la herencia carolina.

Tanto en su época de príncipe como una vez coronado, destaca respecto de su padre por el intensivo uso del matrimonio como instrumento político.<sup>97</sup>

Estas diferencias vitales estarían en la base del tópico que presenta a Felipe II como un príncipe educado *exprofeso* como si eso fuera algo novedoso; aunque resulta evidente que podemos señalar algunos rasgos de continuidad respecto del periodo anterior.

En primer lugar el ambiente está marcado por las pautas que impone el elemento femenino de la familia, costumbre dinástica que también bebía de la tradición previa castellana de tomar en consideración a las mujeres. Así se contextualiza la labor que su madre

<sup>97</sup> Fruto de esa actividad son los sucesivos matrimonios con Manuela de Portugal (1543-45), María I Tudor (1554-58), Isabel de Valois (1559-1568) y Ana de Austria (1570-80).



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

-en menor medida- y sus tías primero y sus hermanas<sup>98</sup> después, van a cumplir: hacia el interior como cuidadoras de la familia y hacia afuera cuidando de la dinastía desde sus puestos como regentes en las ocasiones que se les demanda. Es la misma pauta que explicará más adelante el protagonismo que adquiere la figura de Isabel Clara Eugenia, y su culminación como gobernadora de los Países Bajos, por citar solamente un caso.

Mantener el protagonismo coral de la familia, jerarquizada pero presente y actuando toda ella en defensa del interés común dinástico es otra de las funciones de esta presencia femenina en la vida pública durante ambos reinados.

En otro orden de cosas, el coleccionismo es un rasgo que Felipe adoptará contagiado del gusto del momento y del ejemplo familiar femenino, entre otras de su tía María de Hungría.<sup>99</sup>

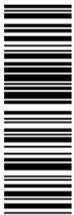
En el caso de Felipe, el *Felicissimo viaje* como forma de conocer súbditos y territorios cumple la misma función que los viajes carolinos; aunque en este caso se trate de un viaje programado dentro del plan de formación ideal del príncipe perfecto. A fin de cuentas, la búsqueda de la perfección y el acomodo de las grandes ideas con la realidad eran las grandes tareas que debería enfrentar el príncipe en su futuro reinado.

En el plano específicamente político también vamos a encontrar algunos matices importantes que parecen marcar diferencias entre ambos reinados; pero que una vez analizados resultan no ser tales en lo sustancial.

Carlos V representa una idea Imperial desplegada en el ámbito europeo a partir de un título específico de origen medieval, interpretado como parte de un reparto de competencias con el Papado, con formas y protocolos del Sacro Imperio Romano Germánico, que focaliza su razón de ser en la defensa de la Cristiandad luchando contra los protestantes y contra la amenaza turca; cuestiones ambas con vertientes evidentemente religiosas pero también políticas. Para sus fines propagandísticos se había optado por el uso de iconografía romana

<sup>98</sup> En el caso de las hermanas del rey, poco influyen en su educación pues son menores; aunque pasado el tiempo, ambas serán regentes durante las ausencias de Felipe II, reproduciendo así las funciones de sus mayores dentro del entramado de la dinastía.

<sup>99</sup> En el caso del coleccionismo y su relación con el ejercicio de la política dinástica, era una tradición arraigada en la familia, como lo demuestra la actividad de personas que abarcan periodos muy diversos como son los casos de Margarita de Austria (1480-1530) tía y tutora de Carlos V en Malinas o la propia María de Hungría, hermana del emperador que ejercerá de gobernadora de los Países Bajos entre 1530-55. CHECA (2018), pp. 21-30.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

como elemento de prestigio y legitimidad de la herencia del Imperio Romano entendido como civilización cristiana unitaria y global.

Sin embargo Felipe II carece de título oficial y sus reinos componen un gran imperio federado con unidad de acción, dirección e intereses, con mantenimiento de sus particularidades<sup>100</sup>, escenificado a partir del protocolo borgoñón (como arquetipo del lujo y la tradición cortesana familiar)<sup>101</sup>, y que se presenta ante el resto de la comunidad mundial como el gran árbitro europeo que ejerce de tal por la vía de los hechos consumados y gracias a la potencia de sus ejércitos y su diplomacia (justificación diferente de la teoría imperial al uso hasta la fecha, aunque el propio Carlos V hubiera tenido que respaldar su legitimidad también en el plano práctico -campanas militares y batallas- en esos mismos instrumentos).<sup>102</sup>

Felipe focalizará la justificación de su legitimidad en la idea central de defensa de la religión frente a protestantes y turcos (tomando el testigo y la agenda política y religiosa de su padre el emperador), lo que se manifestará en los Países Bajos de forma tardía (ya que surge como un problema originariamente político al ser una rebelión contra su señor natural y que incluirá el componente religioso más adelante), en sus campañas contra los turcos (dirigiendo a las potencias europeas del Mediterráneo como cabeza de una nueva “cruzada”) o con su papel en América y el Atlántico (evangelizando y rescatando también para estos territorios la idea de la cruzada permanente).

Para todo ello, se va a mantener la herencia del mensaje carolino, con sus imágenes romanistas a las que se añadirán progresivamente nuevos símbolos acordes con los nuevos tiempos.

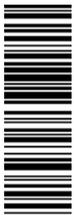
### **a.1. Características de la imagen real filipina**

Teniendo en cuenta todos los elementos de contexto señalados la figura de Felipe II se presenta como la de un mecenas y coleccionista que despliega un programa iconográfico coherente que busca conscientemente la identificación del Estado con la dinastía y que se resume en su real persona como depositaria de la legitimidad y la tradición.

<sup>100</sup> BARRIOS (2014), pp. 15-27, donde señala que la pluralidad de la Corona Hispánica hace imposible la unificación de símbolos, optándose por la simplicidad en las representaciones.

<sup>101</sup> MARTÍNEZ MILLÁN (2011) pp. 13-42. Explica la adopción de le protocolo de la Casa de Borgoña y su progresiva “castellanización” como instrumento de control de la Corte.

<sup>102</sup> MARTÍNEZ (2008); pp. 168. Destaca la importancia del ejército como instrumento práctico y elemento del programa de difusión de la imagen real, como ejemplo de jefatura cercana y de la heroicidad del monarca.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Este planteamiento permite hablar de la transición de un arte de corte hacia un arte de Estado<sup>103</sup> que se materializará en un único programa organizado y con una estética similar. A estos efectos se fomenta el uso de los grabados, de la imprenta o se utilizan unos referentes arquitectónicos similares en todos los territorios filipinos.

Lo que sí admite ciertos matices tiene que ver con los niveles de lectura e interpretación de la obra de arte, esto es, dependiendo del público destinatario.

Así, en aquellas obras que están destinadas a un público más general se recurre a la religión como resorte emocional y sentimental; mientras que el retrato de corte, destinado a un público previamente seleccionado y conocedor de ciertas claves no evidentes de interpretación, tiene un componente de intelectualización mayor.<sup>104</sup>

Conocedor de estos condicionantes, Felipe II es consciente de la necesidad de controlar el uso político de las artes que conforman en el público la idea de majestad real y exponen una imagen del monarca que sirve de modelo para sus súbditos. Por ello, su imagen se considera un icono político que contagia de su misma dignidad al espacio que frecuenta.<sup>105</sup>

Esa necesidad de acuñar, difundir y mantener la imagen real de forma controlada también es de aplicación al ámbito cortesano, y aplicable por tanto a los retratos de palacio y de las otras residencias. Se subrayaba expresamente la idea de supremacía de un monarca que estaba en todo momento por encima de los bandos cortesanos, ajeno a las banalidades de palacio.

## **a.2. El retrato: la dignidad del cargo y el individuo**

Los retratos de corte de época filipina conjugan la naturaleza política del monarca y “su mismo gesto”, esto es sus rasgos.<sup>106</sup>

<sup>103</sup> DE LA TORRE GARCÍA (2000), pág 19.

<sup>104</sup> Este componente intelectualizado del retrato también se hace extensivo a un tipo de obra de exhibición pública como son las decoraciones de las arquitecturas efímeras, propias de fiestas y entradas. En estos casos, al ser sobre todo símbolos heráldicos y alegóricos del poder, se recurre a tradiciones diversas que son en parte reconocibles -por ser de uso común-; pero que requieren de una *traducción* -el contexto de la propia fiesta- para su completa y correcta comprensión.

<sup>105</sup> BOUZA (1998), pág. 62.

<sup>106</sup> *Ibidem*, pág. 21 y (1994), pág. 40.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Como en todo retrato que se precie, el personaje representado debe ser reconocible, máxime en estos casos en los que en virtud del protocolo real el retrato podía llegar a sustituir a la persona misma. Además, conviene destacar la costumbre del intercambio de retratos como parte de una actividad diplomática constante, lo que anima la producción de este tipo de obras.

Independientemente de la técnica y el estilo del autor concreto, los retratos de Felipe II siempre muestran un personaje perfectamente reconocible, por el que sí pasan los años y van matizándose las facciones con la edad; pero prácticamente nada modifica el característico gesto filipino. Sin embargo, en este reinado también encontramos el equilibrio típicamente renacentista -al que nos había acostumbrado Tiziano durante el reinado carolino-, entre el tratamiento naturalista y una cierta idealización propia de la idea del poder que el personaje encarna.<sup>107</sup>

Además del componente físico en el retrato debe conjugarse su dignidad regia, esa mezcla de trascendencia y mérito personal que son los rasgos abstractos de la idea monárquica. Y en el caso de Felipe II encontramos un rey celoso de su apariencia y de su función, lo que le lleva a controlar personalmente todo lo relacionado con sus retratos y las decisiones sobre su ubicación, mensajes, estilos...<sup>108</sup>

Sus retratos son pues una mezcla de naturalidad y cierto misterio que busca impresionar<sup>109</sup> a través del distanciamiento y la rigidez de la etiqueta cortesana que acaba acuñando la idea tópica del “rey oculto”.

Este carácter distante y discreto, de personaje de calidad suprema separado del común es lo que destaca Checa como rasgo de la *maiestas* que citara Castiglione y que requería del refuerzo que le daba el uso de las imágenes “a la romana”.<sup>110</sup>

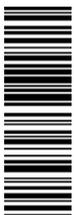
En este proceso de autoconstrucción de la imagen regia, Felipe II hará el camino inverso al recorrido en su formación. Si en los textos que sirvieron para su educación (los espejos de príncipes) se hablaba de ideas abstractas que se resumían en las virtudes del príncipe, ahora él se encargará de hacerlos patentes por la vía de los hechos (sus decisiones

<sup>107</sup> CHECA CREMADES (1998), pág. 37.

<sup>108</sup> BOUZA (1994), pág. 42.

<sup>109</sup> *Ibidem*, pág. 48.

<sup>110</sup> CHECA CREMADES (1998), pp. 32-35.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

efectivas) y los acaba convirtiendo en imágenes dentro de un programa de reivindicación del mérito y la legitimidad.

Dentro de este discurso, las armas como símbolo de las glorias políticas y del prestigio militar, son un elemento recurrente porque sirven además para destacar el mérito personal del monarca victorioso.<sup>111</sup>

Por más que sea un traje militar ajeno a la tradición peninsular, se mantiene esa costumbre borgoñona que llega a través de Carlos V y se recrea como emblema e icono del poder, sobre todo cuando se asocia a alguna armadura concreta de un hecho histórico específico (caso de Mühlberg con Tiziano o San Quintín con Moro). A pesar del tópico del rey “burócrata”<sup>112</sup> las armaduras no desaparecen del retrato filipino puesto que el hecho de no acudir frecuentemente al campo de batalla no minimiza el carácter guerrero y de liderazgo del monarca, jefe supremo de un ejército que (se ha apuntado ya) es su principal -y plenamente operativo- instrumento de poder.

## **b. El tratamiento de la imagen real de Felipe II. Autores, evolución y motivaciones**

### **b.1. Los primeros retratos: Tiziano y Moro**

Tal y como señala Checa,<sup>113</sup> los primeros retratos del aun príncipe Felipe son una mezcla de verosimilitud y de simbolismo de la dignidad del cargo. Son pues veraces en el tratamiento de los rasgos -como declaraciones literales del parecido o la compostura natural-, y tienen más relevancia en la obra que el componente institucional, aunque no estén exentas del hieratismo y la solemnidad de los modelos carolinos que acuña Tiziano. Aun así, representan la caracterización de un príncipe que no se rodea de una gran profusión de símbolos del poder pero que no por ello renuncia a las armaduras, que siguen modelos clásicos solemnes, mayestáticos y rígidos.<sup>114</sup> En este sentido es especialmente importante la función que tienen estas primeras obras ya que suponen la presentación ante sus súbditos y los

<sup>111</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

<sup>112</sup> BUSTAMANTE GARCÍA (2008), pág. 627, “Con Felipe II desaparece en España el rey soldado”.

<sup>113</sup> CHECA (1992).

<sup>114</sup> *Ibidem*, pp.100-103.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

miembros de otras cortes europeas del príncipe educado convenientemente, que madura y que puede asumir funciones progresivamente, como avance de las altas dignidades que está llamado a desempeñar.

Teniendo en cuenta ese carácter de presentación en sociedad, se entiende que el modelo sea el retrato carolino establecido por Tiziano, con sus rasgos, su composición, su tratamiento e incluso su propia mano, ya que será el veneciano quien realice algunas de las obras que ayuden a fijar la imagen filipina.<sup>115</sup> La continuidad en la interpretación política de la obra de arte exigía la continuidad formal y estética de los modelos.

El resultado serán pues unos retratos de juventud en los que el príncipe aparece retratado como encarnación de la idea familiar de la “majestad”, a través de una imagen fría y distante, con mirada impenetrable y pretendidamente antipsicológica, austera, sin demasiados ornatos y con fondos neutros, sin interés pictórico pero que ayudan a destacar la figura.<sup>116</sup>

En esta construcción de la imagen filipina la aportación de Tiziano será pues, fundamental elaborando, como se ha dicho ya, el modelo de referencia del retrato carolino. Por ello no resulta extraño ver cómo el príncipe es también retratado por este autor dentro del despliegue de propaganda política carolina de los años 50.

En este momento los problemas familiares se suman a los que ya formaban parte de la agenda desde hacía tiempo (Francia, los príncipes alemanes...) por lo que se intenta reforzar la campaña política a través de las imágenes con encargos a Tiziano o a los Leoni, entre otros.

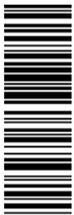
Arrancaba así una asociación entre rey y pintor que sería muy fructífera y abarcaría encargos de toda índole y temática.<sup>117</sup> Sin embargo, para lo que nos ocupa, el retrato de corte, Tiziano aplicó en el hijo composiciones similares a las utilizadas con el padre.

La composición general retoma la representación de cuerpo entero, en pose de tres cuartos en cuerpo y rostro, bien iluminado, con la boca cerrada, las manos por debajo de la cintura en actitud de sosiego, con el rostro arquetípico quizás pensado ya para la reproducción sistemática, bien iluminado desde el frente y en contraste con los fondos neutros que no deben

<sup>115</sup> En esta tarea también será especialmente apreciada por el propio Felipe la labor de Moro. Además, estas obras tempranas, tanto las de Tiziano como las de Moro, serán tomadas como arquetipos para su copia sistemática a lo largo de todo su reinado y los posteriores.

<sup>116</sup> DE LA TORRE GARCÍA, (2000), pág. 21.

<sup>117</sup> Desde finales de los años 40 aumentan los encargos y la actividad del taller, lo que dio mayor protagonismo a las manos de su taller y forjando unas formas de hacer que Checa denomina “estilo tardío” tizianesco. (2013) pág. 327.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

distraer del motivo importante. El conjunto debe transmitir las ideas de tranquila dignidad, reposo, distancia, cierta frialdad; componentes todos ellos del protocolo borgoñón que acabaría imponiéndose como el propio de la Monarquía Hispánica.

Ejemplo de lo ya apuntado es el retrato del Príncipe Felipe en armadura,<sup>118</sup> realizado en 1551 en Augsburgo, en ese momento de disputa familiar con su tío Fernando por la herencia imperial. Este contexto hace más necesario que nunca el atuendo de la armadura, símbolo de la legitimidad derivada de los hechos de armas de su padre Carlos (ya que él aún no puede reivindicar méritos propios en ese campo), que aquí recibe un tratamiento clasicista más cercano a la idea imperial romana que a la tipología de la tradición medieval nórdica. De esta segunda tradición toma la costumbre del cuerpo entero y la propia armadura; pero únicamente para reforzar la idea de continuidad dinástica y legitimidad.

El modelo de esta obra sería el retrato de Carlos V, también de Tiziano y hoy perdido que conocemos gracias a las copias de Pantoja de la Cruz.

Los demás símbolos del poder y dinásticos de la obra son los recurrentes: columna, Toisón al cuello, espada con mano reposando en su empuñadura y la otra sobre el casco que reposa a su vez sobre una mesa tapizada con el color dinástico.

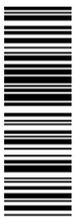
En paralelo y en fechas similares (1549-50) Tiziano realizará varios encargos para el propio príncipe y para su tía María de Hungría, entre los que destaca su retrato de Felipe II.<sup>119</sup> En esta obra se le representa con porte majestuoso, de tres cuartos y con un atuendo de color negro en el que destacan las calidades de las superficies y los detalles en piel blanca que contrastan de igual manera que los botones y apliques de oro y perlas cosidos al traje. Las facciones, especialmente iluminadas, son perfectamente reconocibles y están tratadas con los matices suaves de la típica sutil idealización tizianesca.

La atención se centra en el rostro y las manos.

Aunque pudiera parecer la versión cortesana del anterior retrato, bien es cierto que no desaparecen los símbolos imprescindibles de la real naturaleza del personaje: Toisón colgante de cadena sobre el pecho, empuñadura de la espada sobre la que reposa una mano y bufete tapizado en rojo sobre el que reposa la otra mano.

<sup>118</sup> *Felipe II*. Óleo sobre lienzo (193 x 111 cm), Museo del Prado.

<sup>119</sup> *Felipe II*. Óleo sobre lienzo (103 x 82 cm), Museo del Prado. La obra conservada es réplica del taller de la realizada por Tiziano y que tuvo varias copias, una de las cuales acabaría en la Inglaterra de María Tudor, prometida el príncipe (1553).



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Composición similar aunque con un tratamiento algo diferente es el caso de la obra realizada en torno a 1554 que representa a Felipe de cuerpo entero ataviado con un traje ricamente bordado, en tonos marrones y dorados creando una atmósfera característica. El espacio de fondo está acotado por la recurrente columna simbólica que viene a reforzar la idea de distinción que ya aportan las calidades de las telas y pieles del traje, la espada, los guantes y el Toisón colgante.<sup>120</sup>

Aun cuando su aportación al programa estético de la Corona Hispánica no se cierre en estas fechas (y volvamos sobre el más adelante), sí debemos fijar nuestra atención en algunos otros pintores que aportarán su mirada en este proceso continuo de construcción de la imagen del rey.

Autor algo diferente en su técnica es Antonio Moro, quien entrará en contacto con Felipe II a partir de los encargos realizados para la parte flamenca de la familia (la omnipresente tía María de Hungría) y para el cardenal Granvela.

Formado en ambientes italianizantes, amplía horizontes estéticos en varios viajes y tras desplegar su tarea en la corte filipina retornará a Flandes en fecha relativamente temprana, 1560, para no volver a la corte nunca más.

Celoso de su actividad artística, entendida como proceso creativo que expresa un mérito intelectual, dedicará parte de su obra a subrayar el tono elegante y el porte digno de las figuras de Tiziano, elementos a los que dará continuidad.<sup>121</sup>

Cuestión diferente será el tratamiento y la técnica pictórica del flamenco. Con una técnica precisa, que bebe de la tradición nórdica, realiza una serie de retratos sobre fondos oscuros para que la atención se centre en el personaje, dejando un registro detallista de todos los elementos que le adornan (joyas, bordados, pedrerías, encajes, la calidad de los tejidos...<sup>122</sup>).

Sus rostros, en sintonía con las formas de proceder del momento, son reconocibles sin adulación ni disimulo, con una objetividad que se refuerza haciendo que los personajes miren directamente al observador. Con este rasgo particular de su estilo, Moro logra dotar a las figuras de un carácter especialmente inquietante. Serán retratos pretendidamente distantes y

<sup>120</sup> *Felipe II*. Óleo sobre lienzo (185 x 103 cm), Palazzo Pitti, Florencia.

<sup>121</sup> KUSCHE (2003) resume sus características estéticas aludiendo a la mezcla entre la tradición flamenca medieval y el tono ceremonial renacentista pág. 38.

<sup>122</sup> BLANCA (2016), pp.346-349.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

antipsicológicos que buscan cargar más importancia en la parte simbólica del cargo y su dignidad que en la persona y sus rasgos. Busca no expresar nada como forma de expresarlo todo, ya que aunque no se quiera, la ausencia de gesto o expresividad dice mucho más que cualquier mueca.

Así es como logra ese tono distante, de gravedad, serenidad y seriedad de sus retratos, en un conjunto que transmite elegancia y dignidad con un tratamiento verosímil y naturalista.<sup>123</sup>

Lógicamente, los símbolos del cargo que aparecen en sus obras contextualizan y redundan en el mensaje fundamental ya conocido de continuidad y legitimidad. La mesa, los guantes, el Toisón, el pañuelo, el sillón, la columna, el abanico, tapicerías carmesí, los elementos heráldicos o los pergaminos y legajos no son nuevos y suponen elementos de continuidad formal.

De la primera época destacaremos el retrato del entonces príncipe Felipe, realizado entre 1549-50.<sup>124</sup> En esta obra destaca el detallismo del atuendo (mangas acuchilladas, bordados, apliques de joyería, los brillos de las telas y sus calidades así como los guantes) que contrasta con el fondo oscuro y que presenta el collar del Toisón colgante sobre el pecho, la espada de empuñadura ricamente decorada y la mesa como elementos simbólicos del poder. El rostro está tratado con las veladuras suaves y la mirada oscila entre una mínima expresividad y el desdén.

Algo posterior será el retrato de la reina de Inglaterra, María Tudor, realizado en Londres en 1554 por encargo del emperador.<sup>125</sup> En esta obra que recuerda la composición del retrato tizianesco de Isabel de Portugal, se presenta a la reina inglesa sentada en un sillón tapizado, de tres cuartos, sosteniendo una rosa como símbolo heráldico de su dinastía, con una columna intuyéndose en el fondo oscuro y neutro que resalta más si cabe el detallismo de las joyas, el atuendo y la tapicería.

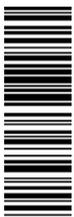
La reina, persona ya de una cierta edad, nos mira directamente con esa mezcla de seriedad y rigidez que ya veíamos en el príncipe.<sup>126</sup>

<sup>123</sup> LUNA (2007), pág. 297.

<sup>124</sup> *Retrato de Felipe II*. Óleo sobre tabla (107,5 x 83,3 cm), Museo de Bellas Artes. Bilbao.

<sup>125</sup> *María Tudor, reina de Inglaterra, segunda mujer de Felipe II*. Óleo sobre tabla (109 x 84 cm), Museo del Prado.

<sup>126</sup> FALOMIR (2008), pág. 398.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Como ejemplo especialmente peculiar destacaremos el retrato elaborado entre 1555 y 1558 en el que la composición se circunscribe al busto de Felipe II.<sup>127</sup> Esa figura aparece vestida de negro con detalles lujosos dorados (botones) y fondo pardo enmarcando el rostro, tratado con veladuras, con la gola y la gorra con cordón. La mirada inexpresiva propia del estilo del autor y que acaba caracterizando al personaje marca el tono general de la obra.

Sin embargo, la obra que sale de manos de Moro y que define el icono filipino por excelencia será el retrato que realiza en 1560 mostrándole vestido con la armadura que portaba en la jornada de San Quintín.<sup>128</sup> Sigue los modelos de Tiziano al optar por una representación de cuerpo entero, y presenta una armadura real existente en las dependencias de la Real Armería, con cinta de tela con el Toisón colgante sobre el pecho, agarra con la mano derecha la bengala o bastón de mando de general mientras que la izquierda reposa sobre la empuñadura de la espada, que viste al cinto junto con la daga. Completan el atuendo las calzas de color claro, las botas y sus espuelas doradas.<sup>129</sup>

El rostro, de tres cuartos y descubierto, permite la caracterización del personaje quedando iluminado en contraste con el fondo neutro y oscuro.

El simbolismo de esta obra radica en su oportunidad. La victoria de San Quintín frente al ejército francés se podía interpretar como la liquidación definitiva de un litigio que había marcado reinados anteriores. Un recién coronado Felipe II era protagonista de su propio hito histórico, -un hecho de armas nada menos- y ya tenía la justificación definitiva de su legitimidad en el trono.

Este carácter de héroe militar vencedor de una batalla destacada, pero sin mostrar vencidos ni batalla alguna dentro de la obra, permitía retomar el catálogo de elementos simbólicos de época carolina (una armadura identificada con el personaje y con el hecho de armas reseñable, decorada con elementos dinásticos, -en este caso las cruces de Borgoña-, el uso del color rojo dinástico, la bengala o las espuelas) y redundar en el mensaje dinástico.<sup>130</sup>

Tal fue el éxito de la imagen que fue copiada en varias ocasiones por autores variados, entre ellos Sánchez Coello.

<sup>127</sup> *Felipe II*. Óleo sobre lienzo (41 x 31 cm), Museo del Prado.

<sup>128</sup> *Felipe II con la armadura de San Quintín*. Óleo sobre lienzo (198 x 102 cm), Real Monasterio de El Escorial.

<sup>129</sup> GARCÍA-FRÍAS CHECA, JORDÁN DE URRÍES y DE LA COLINA (Eds.), (2014), pp. 149-153.

<sup>130</sup> En este sentido se refuerza la idea de una familia actuando unida en la difusión del mensaje, ya que originariamente formó parte de la colección de la hermana de Felipe II doña Juana, pasando a manos del rey en su almoneda, para acabar depositada en El Escorial en 1574. CHECA (2018), pp. 52-53.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Con las composiciones de Tiziano y el detallismo y la protocolaria frialdad de Moro se fue forjando un tipo de retrato de corte que retomaba símbolos anteriores. Tal fue el éxito que el rey les encargó la realización de la galería de retratos de El Pardo, conjunto perdido en parte en el incendio de 1604.

Además, la moda de la corte filipina se impuso gracias a los retratos de personajes de la familia como Maximiliano II o su esposa María de Austria, por ejemplo.<sup>131</sup>

## **b.2. Los años centrales: Sánchez Coello, Sofonisba y las últimas aportaciones de Tiziano**

Una vez establecido el modelo de representación real oficial, arrancan las décadas de los 60 y 70 con la concurrencia de nuevos autores en una corte que va modificando sus quehaceres cotidianos.

Entramos en un periodo de relativa calma en el que la llegada de Isabel de Valois aportará un aire nuevo de optimismo, gusto por el lujo y las bellas artes, del gozo en descansos profanos (en palacios y jardines que se engalanan) o espirituales (como los retiros reales en los Jerónimos).<sup>132</sup>

Mientras tanto, el ceremonial iba acrecentando el tono hierático, solemne y distante como seña de identidad del protocolo de la Corona Hispánica filipina y alcanzaba también al conjunto de obras de arte encargadas en estas fechas. Obras que venían a sumarse a las adquiridas mediante compra.

Las tareas regias de mecenazgo y coleccionismo continuaban con más intensidad aún al aumentar las necesidades de alhajamiento de los múltiples espacios palaciegos.

En este contexto, el arquetipo de retrato de corte y aparato quedaba definido por ser de cuerpo completo, a tamaño real, con presencia de cortinas y columnas alegóricas, mostrar un cierto lujo (en telas, joyas, colgantes, etc), destacando las figuras sobre fondos neutros y con un tratamiento distante y frío. Los elementos simbólicos como el Toisón, las espadas, armaduras y bufetes (como todo los demás elementos), estaban en consonancia con lo

<sup>131</sup> Obras de A. Moro, *El emperador Maximiliano II* (1550), óleo sobre lienzo (184 x 100 cm) y *La emperatriz María de Austria, esposa de Maximiliano II* (1551), óleo sobre lienzo (180 x 90 cm). Museo del Prado.

<sup>132</sup> CHECA (1992), pp. 162-171.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

realizado hasta la fecha. En el caso del monarca, el paso de la edad -reflejado en el color de su barba, por ejemplo-, será el elemento de cambio más notable.

Tras la salida de la corte de Antonio Moro, será Alonso Sánchez Coello quien ocupe su lugar. De trayectoria vital viajera<sup>133</sup> entrará al servicio de Felipe II después de los contactos con la familia -ramas flamenca y portuguesa-, siguiendo así con la tradición previa de contratar servicios de autores de reconocida solvencia, siempre con el aval de la crítica y el gusto de los Habsburgo.

Sus diferentes contactos profesionales con autores y mecenas, sus viajes y el contacto con tradiciones diversas pondrán a su alcance un conocimiento especial de técnicas, iconografías, formas de trabajo y gestión de talleres diferentes que le permitirá tener una visión muy completa de las ideas estéticas de la Europa de su época.

Aunque se forma con Moro, desarrollará un modelo propio que mezcla componentes flamencos y tizianescos en un estilo personal que se caracterizará por la monotonía y rigidez de las posturas, mostrar la materialización del protocolo y la dignidad real dada a la solemnidad y el envaramiento. La serenidad, la frialdad y el distanciamiento son también rasgos de sus imágenes junto con los volúmenes de los vestuarios que dominan el rígido conjunto.

Las figuras, recortadas sobre los consabidos fondos oscuros o neutros, llenan el cuadro al estar presentadas desde un punto de vista bajo, lo que refuerza su verticalidad -con esa sensación de alargamiento- y en las que el centro de atención e individualidad se logra en rostros y manos.

Unos rostros fácilmente identificables por su tratamiento realista en las facciones y edades de los personajes retratados,<sup>134</sup> con cierta penetración psicológica, pero sin perder de vista la dignidad del cargo. No habrá un gesto individualizado específico ya que el retratado es, ante todo, una categoría.

---

<sup>133</sup> Su periplo vital le llevará desde su Valencia natal (h. 1531) hasta sus viajes a Flandes (1550, formándose con Moro y protegido por Granvela) y Portugal (1552, en el entorno de la corte lisboeta) hasta que fija su residencia en el Madrid de 1561.

<sup>134</sup> SERRERA (1999), pág. 44.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Por lo demás, conjuga los complementos tradicionales (cortinas, columnas, ventanas, tapicerías preferentemente carmesíes, bufetes, sillas, relojes, espadas, guantes, bastones de mando o varas, entre otras) para dejar constancia de esa categoría del personaje.<sup>135</sup>

Aun así, estudiosos como Serrera<sup>136</sup> apuntan en la dirección del valor documental de las obras de Sánchez Coello ya que junto al señalado envejecimiento de los retratados, muestra también el cambio en las modas, la sustitución de los herederos de la Corona (ante los fallecimientos sucesivos se va renovando la galería familiar), las relaciones cercanas paternofiliales (con los retratos del rey en los camafeos que portan sus hijas)... y todo ello con una intencionalidad dinástica evidente. Así parece indicarlo la reiteración de los motivos, la ordenación en galerías de retratos así como las obras sistemáticamente copiadas y que finalmente arrojan un catálogo de época con obras concretas reinterpretadas -cuando no copiadas- por autores de lo más variado, pero con las mismas poses o las mismas vestimentas.

Por lo que respecta a su técnica, siguiendo las enseñanzas del maestro Moro y la tradición flamenca, en sus inicios será minuciosa y detallista, siendo cada vez más ligera con la pincelada suelta y disminuyendo el protagonismo del dibujo. Con todo, siempre destacará por su gusto por los detalles y los contrastes entre los tonos oscuros y las luces que aportan las joyas.<sup>137</sup>

Sánchez Coello representa una nueva generación de artistas en la corte filipina que toman de las fuentes tradicionales y de los maestros del momento (Tiziano o Moro, entre otros) pero que dan su aportación personal dentro siempre del marco limitado de los gustos del monarca y sus necesidades de propaganda.

Por ello, será difícil clasificar la obra diferenciando entre encargos oficiales de aparato y retratos de carácter familiar, ya que el tono de dignidad dinástica y la sobriedad que impone el cargo no desaparecen en ningún caso. De hecho, aun en los ejemplos de representaciones más privadas, como en los retratos infantiles o los de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, -individuales o dobles, la gran aportación de Coello-,<sup>138</sup> encontraremos la

<sup>135</sup> *Ibidem*, pp. 37-43.

<sup>136</sup> *Ibidem*, pág. 53.

<sup>137</sup> El conocimiento y gusto por los detalles de joyería quizás haya que buscarlos en el ambiente familiar, ya que su mujer Luisa pertenecía a la familia de los Reymalte, plateros en la corte.

<sup>138</sup> *Las Infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* (h. 1575), óleo sobre lienzo. Museo del Prado.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

misma volumetría rotunda e idéntica rigidez en los trajes, y hasta el propio Felipe II se nos hará presente desde su retrato en un camafeo.<sup>139</sup>

Más temprano a todos esos ejemplos es el retrato del príncipe don Carlos,<sup>140</sup> realizado entre 1555-59, en el que el entonces príncipe de Asturias aparece caracterizado con una evidente idealización que mitiga pero no liquida sus problemas físicos. Esa ligera dulcificación del rostro y del cuerpo, conseguida con la postura, se complementa con unas vestiduras que tapan literalmente el cuerpo del personaje.

Los tonos marrones, ocre y dorados de los bordados y las telas así como la claridad de las pieles contrastan con la oscuridad de un fondo en el que por único punto de fuga encontramos una ventana enmarcando una escena en la que Júpiter contempla cómo un águila porta una columna, alegoría de la Casa de Austria.

Malhadado personaje y malhadado retrato que sufrirá un recorte que se lleva por delante la firma y un repinte de la ventana que quedará “cerrada” hasta su restauración.

Y ese parece ser el destino de gran parte de la obra de Sánchez Coello. Aunque sea un autor prolífico que retrata a todos los personajes de la familia varias veces, sin embargo ha sufrido como ninguno en los sucesivos incendios de palacios reales (El Pardo en 1604 o el Alcázar de Madrid en 1734), quedando muy pocos retratos de Felipe II de su mano conservados en España a día de hoy. Los que podemos estudiar se encuentran en galerías y colecciones dispersas por Europa.

El retrato que realiza en 1568 representa a Felipe II de medio cuerpo, vestido de negro, tocado con un birrete del mismo color y recortado sobre un fondo de tonalidades marrones que permite destacar su cara, enmarcada en una pequeña golilla blanca de encaje. De rasgos algo más afilados que la obra similar que pintará Sofonisba Anguissola ya en 1573, solamente porta como símbolo de su poder el Toisón colgado con un cordón negro.<sup>141</sup> Esta será la imagen utilizada en el futuro para destacar el carácter organizador y burócrata del rey.

Sin embargo, en fechas cercanas (1570-71), Sánchez Coello retrata a Felipe II con armadura<sup>142</sup> siguiendo los modelos previos (fondos neutros con columna simbólica, armadura

<sup>139</sup> *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*, (1585-88) óleo sobre lienzo, Museo del Prado.

<sup>140</sup> *El príncipe don Carlos*. Óleo sobre lienzo (109 x 95 cm), Museo del Prado.

<sup>141</sup> *Felipe II de España*. Óleo sobre lienzo (66,5 x 47 cm), Kunsthistorisches Museum. Castillo de Ambras, Innsbruck. Austria.

<sup>142</sup> *Felipe II de España*. Óleo sobre lienzo (115 x 93 cm), Pollok House, Glasgow. Reino Unido.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

decorada, bastón de mando liso en una mano y en el pomo de la espada la otra, Toisón colgando de una cinta del color dinástico carmesí, con rostro perfectamente reconocible, actitud impasible y fría, mirando al espectador) y siendo fiel a su estilo detallista y pormenorizado. Representa, frente al ejemplo anterior, la vertiente militar del gobernante.

Con estas obras (y con las hoy perdidas) Sánchez Coello vio reconocido su prestigio profesional; pero su actividad siempre estuvo sujeta a la dependencia absoluta del gusto del monarca. Así, a pesar de su importancia y de la relativa autonomía que se le supone para la realización de sus obras, ejecutará cerca de una docena de copias de obra ajena por petición real.<sup>143</sup>

El ambiente en la corte podía ser favorable al reconocimiento de la labor creadora de los artistas; pero el componente de actividad manual artesanal no desaparecía.

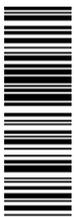
Junto con esta consideración conviene señalar las tareas ejecutadas en la corte y siempre en paralelo a su tarea como pintor, como la elaboración de los arcos de triunfo en la entrada madrileña de la reina Ana de Austria en 1570.

No entraremos en las obras de los otros autores para no perder el hilo argumental que inspira el presente trabajo; pero sí debemos señalar que en este momento despliegan su actividad en la corte filipina varios autores entre los que destaca la figura de Sofonisba Anguissola. Esta artista realizará en el año 1573 los retratos de la familia real de luto en un contexto en el que la corte guardaba duelo por Juana, hermana del monarca y eran trasladados al monasterio de El Escorial los restos de la familia real.<sup>144</sup>

En el caso del retrato de Felipe II la autora retocará una obra propia de 1565, creando una de las imágenes del monarca más reconocible y reproducidas hasta la fecha. El conjunto resultante es similar al ya explicado de Sánchez Coello (1568), con vestimenta y sombrero negros, la figura aparece recortada respecto del fondo; pero en este caso es grisáceo y matizado con la luz para poder destacar los detalles, en negro, como los botones o los pliegues de las telas. Por elementos simbólicos del poder citaremos el omnipresente Toisón colgante sobre el pecho con un cordón igualmente negro, el pomo de la espada que brilla casi oculto bajo el capotillo, el sillón tapizado en el color de la familia sobre el que reposa su mano

<sup>143</sup> KUSHCHE (2003), pág.221, Señala que Sánchez Coello copia hasta en 19 ocasiones el retrato del príncipe Carlos realizado por Sofonisba Anguissola.

<sup>144</sup> Óleos sobre lienzo, *Felipe II* (88 x 72 cm) y *Retrato de la Reina Ana de Austria* (86 x 67,5 cm). Museo del Prado.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

izquierda. El rosario que sujeta con la derecha adquiere en esta fecha un significado especial. Por un lado celebra la institucionalización de la fiesta del Rosario en conmemoración de la victoria de Lepanto y por otro acerca la imagen contenida del rey a la tradicional “*pietas* habsbúrgica” de la dinastía.

Religión, hecho de armas propio y tradición dinástica, no se podía lanzar más mensaje con menos símbolos.

El periodo en torno al 1573 y 1575 será especialmente reseñable por cuanto son los años en los que el maestro Tiziano hará entrega de sus últimas obras. Con un componente propagandístico evidente echará mano de la alegoría, la religión y la política como líneas argumentales y temáticas.

Liquidado desde hacía bien poco el levantamiento morisco en las Alpujarras (1569 a 1571); recién cosechada la victoria de Lepanto (1571) tras el esfuerzo diplomático, militar y económico que supuso la Liga Santa; con la caída en manos turcas de Túnez (símbolo de los logros del emperador) y frente a la insurrección en los Países Bajos (con componentes políticos en inicio y una peligrosa deriva hacia el campo religioso después), se hacía necesario reverdecir laureles, ideas y manifestaciones públicas de la legitimación de su persona y la dinastía. La legitimidad basada en la función histórica de una familia/dinastía que se sacrifica por el bien de la cristiandad en su conjunto contra los enemigos interiores y exteriores, era el gran mensaje central.

Vista la carga política no es de extrañar que se incluyeran en los envíos de Tiziano obras como *La religión socorrida por España* (1572-75)<sup>145</sup> o la alegoría con *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* (1573-75).<sup>146</sup>

En esta obra alegórica de la victoria de Lepanto se presenta al monarca ataviado con armadura y espada, Toisón con collar completo al cuello y la cabeza despejada para reconocer las facciones del rey al que le hace efecto el paso del tiempo. Sostiene a su hijo el infante Fernando, desnudo, en actitud oferente a un ángel que desciende del cielo sosteniendo en una mano una corona de laurel y en la otra una palma con una filacteria que reza *MAIORA TIBI*. A modo de altar una mesa tapizada en el recurrente rojo carmesí dinástico en el centro de la

<sup>145</sup> Óleo sobre lienzo (168 x 168), Museo del Prado.

<sup>146</sup> Óleo sobre lienzo, (335 x 274 cm. ampliado por Carducho en 1625 para equiparlo con el tamaño de su compañero de pared, el retrato de *Carlos V en Mühlberg*). Museo del Prado.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

composición que se delimita por una columnata en un lateral y en la parte baja un turco vencido, en actitud serena y resignada con sus armas alrededor a modo de trofeos. Al fondo, una batalla naval aún en curso completa la composición.

A los componentes simbólicos tradicionales (columnas, armaduras, Toisón, espada) se les suman una profusión de novedades que le otorgan un tono de grandiosidad poco habitual. La alegoría con elementos alusivos a la victoria (laurel, palma, triunfos en forma de cautivo turco y sus armas) o al carácter de cruzada de esa campaña militar (el ángel, la palma, la mesa como altar) son el soporte que explica esas novedades formales.

Sin embargo, la lectura política está adaptada al momento concreto pero mantiene la línea general de la tradición carolina y filipina.

En primer lugar es un canto a la legitimidad otorgada por un hecho de armas, -la propia batalla de Lepanto-. Además se utiliza para hacer partícipe de esa legitimación a la dinastía que tendrá continuidad en la persona del infante Fernando, -niño desnudo, puro y con todo el futuro por delante- quien mantendrá la senda victoriosa y todo bajo la sanción religiosa a la función política e histórica de la dinastía -lema de la filacteria como avance premonitorio de un futuro próspero-.

Emparentado con el retrato de *Carlos V en la batalla de Mühlberg* al ser expuestas ambas obras en el mismo muro del Alcázar de Madrid, serán un canto dinástico conjunto; pero esta vez sí, con representación del enemigo vencido y la batalla -aunque para ello hubiera que recurrir a una evidente anacronía.<sup>147</sup>

Los gustos habían cambiado.

### **b.3. El final del reinado: Pantoja de la Cruz y el modelo del siglo XVII**

En las décadas finales del reinado de Felipe II, asistimos a una concatenación de sucesos que van desde el triunfo en el proyecto portugués (con la vacante en el trono luso y la inmediata reivindicación filipina, atendida en las Cortes de Tomar de 1581), al fracaso de la expedición de la Gran Armada a tierras inglesas (1588), o la reactivación de las guerras de religión y dinásticas en Francia (liquidadas con la firma de la Paz de Vervins, 1598).

<sup>147</sup> Resulta curioso que mientras en el fondo se muestra la batalla aún en curso, el motivo central sea la celebración de la victoria ya lograda: el cautivo o la acción de agradecimiento del monarca son pues evidentes anacronías.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Cuestiones familiares como el fallecimiento de su esposa Ana de Austria (1580) se unirán a otras de índole interna como el denominado “caso Antonio Pérez” (1590-91) o su tercera bancarrota (1596), que acabarían por dejar huella en el ánimo del monarca.

En paralelo a estas consideraciones, en el ámbito estético debemos apuntar que el arte de la Corte Hispánica seguía siendo un recurso diplomático de primer nivel, tanto como parte de los “sobornos” como por la necesidad de retratos para preparar enlaces matrimoniales y alianzas político-familiares, además de animarse su producción por la proliferación de coleccionistas privados (nobles de las cortes española y europeas).<sup>148</sup>

En un ejercicio de continuidad evidente, la idea de majestad que Felipe II “cultiva de forma muy minuciosa”<sup>149</sup> se sigue manifestando conforme a las pautas marcadas antaño por Moro y Tiziano, que mantiene Sánchez Coello (hasta su fallecimiento en 1588) y cuyo testigo toma su discípulo Pantoja de la Cruz.

Este tipo estético alcanza también a los personajes de la familia que permiten mantener el discurso de la legitimidad y en este sentido es como debemos interpretar retratos como los dedicados a don Sebastián, príncipe de Portugal desaparecido en la expedición a tierras marroquíes (1578, batalla de Alcazarquivir) y que despejará el acceso de Felipe II al trono luso. De entre todos los retratos disponibles destaca el realizado por Sánchez Coello hacia 1580,<sup>150</sup> de cuerpo entero, vistiendo moda española (prendas en negro) y parte del traje blanco y bordado en oro, a la manera portuguesa. Como reflejo de su dignidad dinástica (que de alguna manera reflejaría de su tío) encontramos los guantes, el pomo de la espada y sobre el pecho el colgante de la Orden de Cristo, máxima distinción del reino.

La idea del príncipe cristiano, en este caso a la manera del cruzado mártir era evidente. Como símbolo dinástico, familiar y legitimador de los derechos filipinos sobre el trono luso era perfecto.

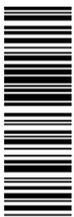
Esa misma fórmula de la moda “a la portuguesa” será utilizada por Sánchez Coello para retratar al rey Felipe (el 1º con ese nombre en Portugal), en la obra realizada en torno a 1580<sup>151</sup> y que muestra una pose rígida de un monarca enfundado en un atuendo blanco con

<sup>148</sup> DE LAPUERTA MONTOYA (2008), pp. 583-622.

<sup>149</sup> CHECA (1992), pág. 441.

<sup>150</sup> *Don Sebastián, rey de Portugal*. Óleo sobre lienzo (114 x 91 cm), Museo del Prado.

<sup>151</sup> *Retrato de Felipe II como rey de Portugal*. Óleo sobre lienzo (134 x 113 cm), Museo Nacional de San Carlos, México.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

profusión de bordados en dorado, con su figura recortada sobre un fondo oscuro y un escudo heráldico en el ángulo superior.

En este caso podemos decir que el carácter propagandístico de estas obras era evidente y esa función exigía acompañar a la figura natural reconocible de los complementos propios de la idea de poder local tradicional. Esto es, la separación formal de las coronas debía reflejarse también en las diferencias de atuendo para que el mensaje fuera evidente.

Sin embargo, en este caso concreto se prescinde de la Orden de Cristo portuguesa y se adorna al rey con una versión estilizada del collar completo del Toisón.

De forma general, la calidad del personaje que debe representarse como la encarnación de la idea de poder, obliga al uso reiterativo de los mismos elementos simbólicos; mientras que la fisionomía debe ser reconocible aun manteniendo el gesto grave, severo, serio y reposado.<sup>152</sup>

Con estas premisas encontraremos una gran actividad en la corte filipina (reformas del Alcázar de Madrid, frescos en El Escorial desde 1567 a cargo de Cajés y R. Cincinnato, por ejemplo) ejecutada por autores variados (Zuccaro, a quien acompañará desde 1585 Bartolomé Carducho, Tibaldi, o Francisco Castelo, quien llega a solicitar la plaza de pintor del rey en 1583).

Profusión de encargos y autores entre los que destacará la figura de Pantoja de la Cruz, discípulo de Sánchez Coello que realizará una tarea en la que aún destaca más el carácter artesano que de creador o artista, entendido a la manera moderna.

De formación temprana y viajera (se forma con Jorge de la Rúa y con él visitará Francia y Austria, documentándose su estancia en Viena entre 1568-70), acaba siendo pintor estante en la corte madrileña desde 1585 y allí desempeña tareas de retratista de la sociedad cortesana al tiempo que sigue formándose junto a Sánchez Coello. Una vez fallecido su maestro (1588) recibirá los encargos para retratar a la infanta Catalina Micaela y al príncipe Felipe, quedando a la espera de cubrir la plaza de pintor de cámara del rey hasta que es nombrado en 1596, si bien no tendrá asignado un sueldo hasta el año siguiente.

En esta situación, siempre delicada desde el punto de vista económico, es en la que Pantoja alternará encargos del comitente principal, la familia real, con otros retratos de esa

<sup>152</sup> CHECA (1992), pp. 458-59.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

sociedad cortesana para la que no dejó de trabajar nunca. Su necesidad de complementar rentas y sus problemas económicos son constantes, como en el caso de cualquier “artesano” que trabaja para la Corona y sufre en sus carnes los efectos de la bancarrota (1596).<sup>153</sup>

En contraste respecto de su maestro, que compaginaba la labor de pintor de cámara con otras propias de la corte, Pantoja solamente se dedicará a su actividad como retratista, quedando pues a salvo de las competiciones artísticas y los bandos políticos de palacio.

Dentro de las obras de Pantoja encontramos el tipo compositivo tradicional: representaciones de cuerpo entero, pose de tres cuartos, con cierta idealización de los rasgos pero sin modificarlos para que resulten reconocibles y todo con cierto aire de distanciamiento. Su técnica fina y realista se va a volcar en una producción de imágenes que son creaciones propias o copias de obra señalada en palacio, como es el caso del retrato de Carlos V de Tiziano (1548), perdido y conocido hoy gracias a Pantoja.<sup>154</sup>

En este caso, del que existen varias copias de su mano, destaca cómo recurre a los convencionalismos propios del retrato de aparato, el respeto por los elementos del maestro veneciano en su obra original; pero en su técnica sí que se permite hacer su aportación personal y darle un mayor protagonismo al dibujo. De hecho la firmará como “traductor” en 1605.

Esta obra, una vez desaparecida su inspiración original, se va a transformar -por mor de la cantidad- en la imagen icónica del emperador que va a ser reproducida durante el siglo XVII y los siguientes hasta nuestros días.

Era copia fiel; pero de un retrato en el que el autor original ya ha reelaborado y matizado la realidad (aquella cierta idealización característica del veneciano), luego no es copia del natural en los términos que la teoría estética nos había acostumbrado.

Era una interpretación de la idea del poder representada en una composición con todos los símbolos imprescindibles y tradicionales; pero reinterpretados conforme a las necesidades de propaganda política de los años 90, bien diferentes respecto de los triunfantes años 40 de la obra original.

<sup>153</sup> Buena muestra de lo dicho serán, ya con Felipe III, los problemas y el pleito por la tasación “en demasía” de sus obras para la Galería de Retratos de El Pardo. DE LAPUERTA MONTOYA (2008), pp. 621-622.

<sup>154</sup> *Carlos V*. Óleo sobre lienzo (183 x 110 cm), Museo del Prado. Copias disponibles de su mano en varias dependencias de El Escorial (Iglesia Vieja –mutilado para hacerlo encajar en el hueco y equiparlo al de Felipe II (hoy perdido) con el que estaría enfrentado- o el ejemplar ubicado en la Biblioteca).



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Técnicamente se tomaba una obra dominada por los trazos suaves tizianescos con predominio del color y se reproducía con una técnica detallada en la que el dibujo primaba.

Al final, el icono que pasa al ideario colectivo para representar al Emperador, resultará ser una obra realizada casi 50 años después de muerto el personaje, que toma otra imagen y, desde la continuidad formal, la reinterpreta técnicamente y la resignifica funcionalmente.

Carlos V pasa así a ser el guerrero armado y ausente, volcado en atender una agenda política incesante y llena de retos. Al final Tiziano y Pantoja, dentro de sus diferentes tratamientos destacan por sus mensajes y composiciones compartidas.

Diferente tratamiento tendrá la figura de Felipe II en la obra de Pantoja. Destaca el retrato elaborado para los huecos de la Biblioteca de El Escorial<sup>155</sup> en el que el monarca aparece representado de cuerpo entero, vestido de negro con sombrero, con los símbolos habituales de la composición arquetípica (columna al fondo, cortina enmarcando la parte superior, pomo de la espada en donde reposa una mano mientras la otra sujeta unos guantes, reposando sobre el apoyabrazos de un sillón -que curiosamente no está tapizado en el color carmesí dinástico-, el Toisón colgante sobre el pecho como elemento dorado que contrasta con la vestimenta y el tono oscuro general).

La figura del rey está vestida con capa y botines altos sobre calzas negras y crea una silueta rígida, plana y geométrica en la que el rostro es especialmente inexpresivo. La edad del personaje queda patente en el tono con el que está tratado el rostro, especialmente pálido.

La idea de rey “oculto” y distante, encarnación de la idea abstracta de poder hecha imagen, exhibida en el centro del saber que quería fuera su biblioteca, será el icono que está en la base del tópico filipino del rey escondido y burócrata que finalmente triunfa.

Ese carácter modélico de la obra de Pantoja quedará patente durante el reinado de Felipe III. Como rasgos de su estilo y herencia patente en las obras del XVII veremos cómo se van aligerando los volúmenes de las figuras, haciéndolos compatibles con la rigidez en la etiqueta cortesana y los rostros inmóviles; de qué manera la idealización no dejará entrever el más mínimo sentimiento o expresión. Los rostros serán el centro de atención, con la luz matizando los rasgos reconocibles pero como se ha dicho ya, sin expresión.

<sup>155</sup> *Felipe II*. Óleo sobre lienzo (181 x 95 cm), Patrimonio Nacional. Biblioteca de El Escorial. No entraremos aquí en el debate de paternidades que enfrenta a CHECA por un lado que lo atribuye a Pantoja (1992) y KUSCHE que los atribuye a Sánchez Coello.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

La técnica va a regodearse de forma minuciosa en los detalles, reflejados con pinceladas precisas.

El modelo del icono real exige la reiteración sistemática de composiciones y motivos, creando así una corriente y moda que contagia de su dignidad al retrato nobiliario, por lo que no será extraño ver a personajes como el duque de Lerma (1602)<sup>156</sup> representados de idéntica forma que el monarca. Además, merece citarse al menos la profusión de retratos para las cortes europeas o la tarea de completar el programa decorativo de la Biblioteca de El Escorial con el retrato del propio Felipe III o el encargo de nueva galería de retratos para El Pardo, tras el incendio de 1604.

## **4. Conclusiones**

### **4.1. Estilos dinástico, institucional y personal**

De forma general podemos afirmar que los retratos cumplen con una función básica de propaganda política, comunicando un mensaje que tiene varios componentes que se agregan hasta formar un discurso unitario.

Una parte es de tipo político genérico y alude directamente al cargo. Es el componente preestablecido (la institución y su justificación teórica y la tradición) que conviene reformular a golpe de sucesión para hacerlo presente conforme a los nuevos personajes.

Otro componente es el familiar, que al entrar en contacto con las dignidades del cargo correspondiente se transforma en un concepto de dinastía, en tanto que grupo mediador entre el concepto abstracto (cargo) y el mundo real (las personas). Es el elemento que aporta continuidad y permite una trayectoria mantenida.

Y el último elemento, no por ello menos importante, es el componente individual, la encarnación específica de todo lo dicho con anterioridad. Es el elemento cambiante pero que aun así debe reflejar en un individuo concreto las virtudes y la moral familiar y dinástica así como todas las virtudes y categorías inherentes al cargo que se ostenta.

---

<sup>156</sup> *Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma*. Óleo sobre lienzo (204 x 101 cm), Fundación Casa Ducal de Medinaceli.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Cada uno de estos elementos tiene sus instrumentos y símbolos propios, lo que obliga a que en cada obra haya una planificación que contempla hasta la futura ubicación concreta, en la que tendrá más o menos importancia la parte alusiva a la legitimidad, la dinástica o la individual. Los códigos son los mismos pero se recombinan dependiendo de la obra concreta y el significado que se le quiera dar.

Además, se optará por la reiteración de símbolos y elementos porque la dignidad no se pierde aunque estemos en el ámbito privado. El rey no deja de serlo nunca, ni siquiera en sus habitaciones privadas.

Con límites difusos, estos conceptos (cargo, familia e individuo) se van interrelacionando en un juego de intersecciones que arrojan otros conceptos de naturaleza diferente -mediadores- pero con sus límites igualmente difusos.

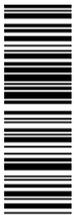
Entre los conceptos cargo y la familia encontraremos la idea de dinastía, mediador entre los valores que se le suponen a uno y otro, reforzando las ideas de la tradición y la teoría política al uso.

Entre los conceptos de cargo e individuo, encontraremos las virtudes y deberes que se suponen deben animar e inspirar a todo príncipe, conforme a la teoría política que guía el funcionamiento de las instituciones y la moral que debería marcar el comportamiento de los individuos con responsabilidades.

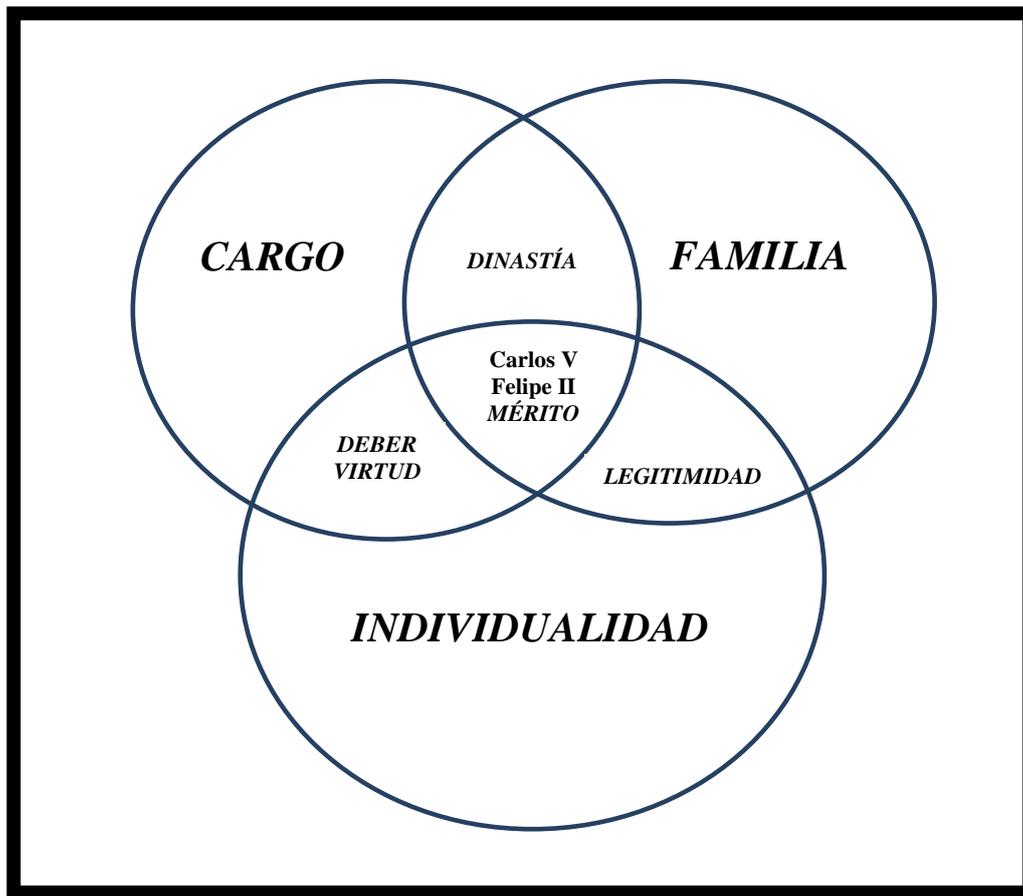
Entre los conceptos familia e individuo, el concepto mediador resultante será la legitimidad, que relaciona al monarca con los valores y tradiciones familiares.

En el centro de todos estos conceptos genéricos y participando de los mediadores secundarios encontramos a las personas concretas, Carlos V en su momento y Felipe II en el suyo, como viva encarnación (literalmente) de todos esos valores genéricos de grupo.

Así es como llegamos al concepto final del *MÉRITO*, la justificación definitiva y de índole personal que logra el rey a través del ejercicio diario de todos esos valores positivos de los grandes conceptos de los que forma parte y que sirven para evidenciar la *LEGITIMIDAD* que le asiste como miembro de la *DINASTÍA*.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Cargo, familia e individuo, deberes y virtudes, dinastía, legitimidad y mérito.

#### **a. El estilo dinástico: el elemento familiar**

Por ello, en los retratos de corte no podemos centrarnos solamente en el personaje representado. Los retratos del emperador o los de Felipe II no son solamente retratos de individuos, sino que acumulan muchos más significados y permiten muchos y variados planos de lectura.

Y debemos abordarlos de esa manera porque los propios comitentes ya eran conscientes de este planteamiento. El arranque dinástico con proyección europea, en los ejes atlántico y mediterráneo, se produce con Carlos V tomando como motivación principal su carácter imperial. El modelo inicial al que se le dará posteriormente ese carácter “fundacional” será individualizado en un Carlos que se presenta como exaltación de los



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

valores de una persona (individuo con méritos propios), que los hace seña de identidad familiar (valores dinásticos), los identifica con la dignidad imperial (confundiéndose él mismo con la institución que representa) y genera ese modelo que posteriormente se reproduce y reasigna sistemáticamente a sus herederos, tanto a su hijo Felipe como a su hermano Fernando.

Toda la producción de los retratos de corte está marcada por el carácter de propaganda que afectaba a todos los encargos artísticos de la Corona. Este carácter propagandístico obligaba al mantenimiento del mensaje, por lo que la lectura tradicional del retrato, teniendo en cuenta la vertiente del cargo y la de la persona (el “natural” o el “parecido” fisionómico) debía incorporar el elemento familiar y dinástico como “marca de la casa” que debe aparecer en protocolos, iconos... como forma de identificación específica del linaje.

El papel familiar en el diseño del mensaje como comitentes de la obra artística, a través bien de los encargos o bien del coleccionismo, es evidente. La familia Habsburgo actúa de manera tan coordinada y con unos objetivos tan claros que se convierte en una especie de compañía de gestores de contenidos a la manera contemporánea.

Encargan obras conforme a los actos o hitos de la propia familia y que acaban siendo los temas y personajes de las producciones. Dichos encargos se realizan por parte de varios comitentes, de forma unitaria (encargando o comprando en unos territorios para enviar posteriormente las obras a otros lugares) o autónoma, (pensando cada comitente en sus palacios particulares como lugares de exhibición).

En cualquier caso, tanto Carlos V -con el control ejercido desde la Junta de Obras y Bosques- como María de Hungría -que hace del palacio de Binche un centro cultural y artístico de primer orden-, o Juana de Austria -en Lisboa y su posterior retiro monacal madrileño (Descalzas Reales)- por poner solamente algunos casos, mantienen el estilo familiar dinástico del que bebe el entonces príncipe Felipe. De hecho, gran parte de sus obras acabarán formando parte de las colecciones filipinas a la muerte de los respectivos familiares y gran parte de los autores importantes de su corte entrarán en ella tras ser presentados por la familia real, que actúa como garante del buen hacer de los artistas.

Estas prácticas y gustos compartidos llevan a la unidad del mensaje, de los tratamientos, contenidos y soportes artísticos. Llevan igualmente a la continuidad de autores a los que toda la familia realiza encargos, facilitando así la reiteración y el mantenimiento de



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

una estética familiar reconocible, como es el caso de Tiziano o Moro; y permite que ese “gusto dinástico” permanezca porque se ajusta a la necesidad política que satisface: facilita la interpretación y la lectura de las obras a mayor gloria de la dinastía.

La legitimidad de la familia y de los individuos que la componen, será el hilo conductor.

Para que todo este diseño sea eficaz y cumpla con los fines para los que está planteado, se recurre a una relativa simplificación que ayude a la lectura única y evite interpretaciones heterodoxas de la obra de arte.

Aunque la teoría política al uso podía pretender lecturas más complejas, éstas serían accesibles solamente a iniciados en esos temas (cortesanos versados en leyes, cronistas conocedores de la Historia, filósofos...), por lo que se prioriza la lectura más evidente para todos los públicos. Es por ello por lo que se recurre sistemáticamente al tópico y las reiteraciones hasta establecer el arquetipo de la representación real, que se acuña con Carlos V y Tiziano y se repite sistemáticamente en los reinados posteriores.

Dentro de estas dinámicas de grupo el programa artístico específico de Carlos V presenta ciertas peculiaridades. De hecho, en sus cinco décadas de gobierno va ejecutando un gran programa global con un catálogo de obras que al final de sus días no es sino la suma de actuaciones y encargos variados en estilos, funciones e incluso comitentes. Hay programas estéticos concretos en función de la agenda política, que no siempre se siguen.<sup>157</sup>

De todas formas, celoso de las diferentes tradiciones de sus territorios, éstas aparecen en sus obras porque tiene presentes las claves de lectura e interpretación de cada público: alemán, flamenco, italiano, peninsular... Sin embargo, cuando Tiziano acabe por acuñar el arquetipo, dándole el carácter romanista, se logrará evocar el momento histórico de la unidad y la dignidad política y religiosa más fácil de reivindicar: la Roma cristiana de la Antigüedad clásica, fuente del derecho, las instituciones y la cultura con mayúsculas. Para su idea de Imperio moderno, era el mejor espejo en el que podía mirarse.

<sup>157</sup> En este sentido conviene recordar algunos casos, pocos pero representativos como son el Palacio de la Alhambra, sin terminar; la serie de tapices de la Jornada de Túnez, encargados y realizados años más tarde del hecho que conmemoran en un ejemplo de “propaganda diferida” que ayudará a acuñar el mito por encima del hecho real; el retrato en Mühlberg que encarga su hermana María y que queda en Flandes hasta que Felipe lo adquiera y traiga a España, o las obras de los Leoni, encargadas en fechas tardías (años 50) y entregadas más tarde aún (allá por la década de los 60 y 70).



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

En lo relativo a su gusto personal, si nos ceñimos al inventario de sus bienes en Yuste, encontraremos obras muy heterogéneas sin una idea unitaria, más allá de un conjunto que muestra más el gusto personal y su aprecio por ciertas obras y no tanto la vertiente política de las mismas.<sup>158</sup>

El tópico de un emperador Carlos V poco dedicado a estas cuestiones artísticas se viene abajo ya que aunque su hermana María de Hungría es el gran comitente de la familia a mayor gloria de la dinastía; no obsta para que Carlos instaure la Junta de Obras y Bosques y controle el programa decorativo de cada palacio, incluyendo los retratos.

En cuanto al programa desplegado por Felipe II durante su reinado, este sí parece estar organizado de una manera mucho más pensada y planificada. Existe un programa de actuación global con un catálogo de obras donde la vertiente estética, (modas generales y gustos personales del monarca) y las necesidades de la propaganda política se sistematizan y se mantienen bajo control personal del rey.

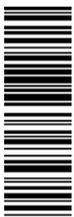
A través de su labor como coleccionista de obra existente (apoyado en sus inicios por las obras que recupera de las colecciones familiares) y con encargos de obra nueva reforzará la imagen dinástica y su propia legitimidad entroncando con las formas de representación real ya preestablecidas.

Desarrollado en fases a medida que avanza su reinado, va adaptando el plan estético a las necesidades políticas y acaba recopilando un conjunto pensado para consumo específicamente hispánico, con referencias a las tradiciones peninsulares, flamenca, portuguesa sin perder de vista el aporte italiano (inicialmente deudor de los aragoneses, de la iconografía tizianesca romanista heredada, las producciones de napolitanos y milaneses, además de los autores contratados posteriormente) que se administran de forma cuidadosa dependiendo de su consumo y públicos finales.

A modo de ejemplo, citaremos los retratos de Isabel Clara Eugenia como archiduquesa y gobernadora de los Países Bajos, realizado entre 1598-99 por Pantoja de la Cruz, que recrea en traje, gola y joyas un nivel de detallismo muy del gusto flamenco, con unos aires del norte que se refuerzan al recortar la figura hasta los tres cuartos y al entrever un paisaje detrás de la

---

<sup>158</sup> MANCINI (2007), “Los últimos cuadros del emperador en Yuste”. En *El monasterio de Yuste. Monumentos restaurados*. CHECA CREMADES (2007). (Dir), pp.163-182. Cuestión también abordada en CHECA (Dir.). (2009). Tomo I.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

tapicería colgante;<sup>159</sup> mientras que el mismo autor retrata a la otra hija de Felipe II, Catalina Micaela en 1585<sup>160</sup> con una mayor contención en detalles que solamente se centran en el vestuario y joyas de una figura recortada sobre un fondo completamente oscuro.

Sin embargo, a la hora de retratarse a sí mismo seguirá el modelo clasicista heredado de su padre Carlos V porque, aunque haya que resignificar el tono romanista clásico ya que no es titular del Imperio, sí puede aprovechar las características formales de la representación carolina para difundirlas en un Imperio de nuevo cuño, orientado al Atlántico y el Mediterráneo. Teníamos un concepto nuevo de Imperio pero con las mismas (o similares) formas.

Por lo demás, los inventarios de entregas de El Escorial<sup>161</sup> son una fuente de primer orden para sacar conclusiones sobre estos aspectos aunque van más allá el objetivo del presente trabajo. Sin embargo, sí podemos afirmar que hay una gran variedad de obras artísticas pero como piezas de un gran puzzle con diversidad de usos y ubicaciones; y a todos ellos les une un hilo conductor.<sup>162</sup> El recinto tiene espacios especializados y por lo tanto hay temáticas especializadas también. Otra cosa es que el conjunto escurialense tiene una vocación unitaria de coherencia prediseñada como canto a la legitimidad y función histórica de la dinastía.

Del mismo modo, las ubicaciones en el Alcázar de Madrid o el Palacio de El Pardo mantienen un mensaje político que se obtendría de la lectura del conjunto de las obras a partir de su ubicación y compañía de pared.

Todo parece girar en torno a la justificación de la legitimidad del poder, personal y familiar.

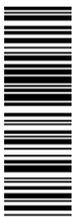
Esa necesidad de legitimarse obligaba a la presencia lógica e imprescindible del monarca a través de retratos que le hicieran presente ante sus súbditos, y por otro lado marcaba la necesidad de una simbología escasa, con coronas en el ámbito europeo que, sin embargo en el caso hispánico ni aparece. Se optará en esta época por cargar más el

<sup>159</sup> *La infanta Isabel Clara Eugenia*. Óleo sobre lienzo (112 x 89 cm), Museo del Prado.

<sup>160</sup> *La infanta Catalina Micaela*. Óleo sobre lienzo (112 x 98 cm), Museo del Prado.

<sup>161</sup> Publicados por ZARCO CUEVAS (1930) y comentados e identificados por CHECA (1992) pp.403-439.

<sup>162</sup> CHECA (2018), donde concluye la idea de coleccionismo selectivo que inspira el conjunto de la obra pictórica escurialense (pp. 70-79), cuestión que desarrolla a través del estudio de ejemplos de obras devocionales (*El Descendimiento* y *La Crucifixión* de Van der Weyden), de Historia Sagrada (reflexionando en torno a los límites entre decoro y las licencias artísticas con *El martirio de San Esteban* y *la legión tebana* del Greco) o la muestra de variedad del mundo (caso de la obra de El Bosco), pp. 87-134.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

componente natural del parecido fisionómico y en las grandes ideas abstractas, las virtudes del cargo, a través de la pose, la seriedad, la frialdad o el distanciamiento.

Esa necesidad de legitimación siempre había estado presente y se manifestaba a golpe de cambios de dinastía, coronaciones o momentos críticos, y a ello no serían ajenos el joven Carlos cuando llega a la península o Felipe II cuando tiene que dar nuevo contenido “Hispánico” al concepto imperial de su mandato.

Cosa bien diferente es pretender recomponer el ideario que inspira en origen estos programas decorativos obviando el devenir de estos espacios, (incendio de El Pardo, redecoración por Velázquez e incendio en época de Carlos II en El Escorial, por ejemplo).

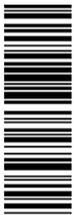
#### **b. El estilo institucional: el componente del cargo**

Las dignidades del cargo que se ocupa deben resultar evidentes en los retratos de los monarcas y los Habsburgo no eran una excepción.

Los elementos del perfil iconográfico carolino habían estado centrados en sus diferentes títulos pero el que acabaría primando sería el de Emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico, eclipsando prácticamente todos los demás. En él se resumían la tradición y la legitimación dinástica, permitía la escenificación del mérito por las armas en su papel de defensor de la religión (ante turcos y protestantes) y también debía reforzarse cada cierto tiempo cuando la agenda interna de sus posesiones así lo requería (Comunidades, Germanías o movimientos protestantes en Alemania).

La pluralidad de sus dominios hace imposible la unificación de símbolos, por lo que se realiza una jerarquización de los mismos que pretende seleccionar aquellos fácilmente reconocibles por todos o dedicar especial atención a los que cumplen con una función compositiva fundamental. Así, la cortina que enmarca, el bufete o sillón que ayudan en la pose del retratado o la columna del fondo serán elementos recurrentes en todo momento y para todo tipo de representaciones.

Por su parte, el icono filipino también presenta el componente de defensa de la religión; pero en su caso deberá adaptarse a una agenda cambiante, en la que entran Inglaterra y los Países Bajos y sale la Alemania protestante. La amenaza turca permanecía, siempre acechante, en el escenario.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

En su caso, Felipe II seguirá con la tradición carolina de la selección de símbolos porque sus territorios son igualmente heterogéneos y debe procurar una contención simbólica para mantener el mensaje. Sobre todo el de la continuidad y la legitimidad.

Así encontramos retratos de corte en los que los monarcas más poderosos de su tiempo prescinden -las más de las veces- del atributo simbólico por excelencia y pasan a ser “reyes sin corona”. De hecho, en el caso filipino, no existirá la joya concreta “hispánica” ya que cada reino tiene un ceremonial y son elementos diversos (inexistente en el caso castellano).

La diferencia con Carlos V es precisamente esa: la presencia de la corona imperial en algunos retratos; concebidos para su exhibición norteña o cumpliendo una función descriptiva, caso de *La Gloria* de Tiziano.

En el caso de su hijo, tal joya no procedería al no compartir la dignidad imperial.

Así pues, se produce una resignificación de los elementos simbólicos que corre pareja a su mantenimiento en las representaciones del poder, aun cuando la naturaleza de ese poder cambie. Dicho de otra manera, la estrategia dinástica de la reivindicación constante de su legitimidad hace necesaria la reiteración de elementos iconográficos que surgen con un significado; pero que hay que readaptar a medida que cambia la situación política real.

Por todo ello, dado que Felipe no hereda la dignidad “imperial” tradicional se procederá a la selección de elementos personales paternos (el lema del “*Plus Ultra*”, las columnas de Hércules...) así como las formas de la composición -por ser elementos conocidos y reconocibles- y les da a todos ellos un nuevo significado más “hispánico”, esto es, con dos ejes centrados en el ámbito tradicional mediterráneo y el más reciente atlántico.

Esta resignificación general de símbolos que tenía la continuidad compositiva como regla no renuncia a unificar el discurso que presenta a los Habsburgo como defensores de la religión católica, a Roma como su símbolo y al pacto con Dios como fundamento último de su legitimidad. Esta militancia activa en defensa de la religión es su función natural y obligación de la dinastía. Era la adaptación de la “*pietas* habsbúrgica” que siempre había caracterizado a la familia.

Esta monarquía con caracteres sacros tiene pues la justificación de sus decisiones en la expansión del Cristianismo y la defensa activa de la Iglesia, papel que obliga a la vigilancia



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

permanente y que pone a la Corona Hispánica por encima de la papal en lo que a asuntos terrenales se refiere.

Por todo ello la iconografía y el tratamiento de las imágenes opta por una escenificación de la lucha del Bien frente al Mal con tintes que rozan un cierto maniqueísmo y que simplifica ayudando a su comprensión. El monarca es retratado bien como exaltación del héroe cristiano benevolente (*Carlos V en la batalla de Mühlberg*, sin vencidos o frente a los tunecinos como guerrero en plena operación militar; Felipe II dentro de una alegoría de ofrenda a Dios de su heredero) o bien por contraste respecto a cómo se representa al enemigo (masa informe sin individualizar en el caso de los tunecinos o como símbolos del turco vencido en el caso de la obra filipina).

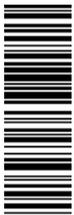
Se mantiene pues esa idea de sanción divina de la Monarquía Hispánica, heredada del carácter imperial, aun cuando no se herede tal título.

Esa es la razón por la cual se impone el estilo romanista imperial carolino y se mantiene el estilo aunque cambie la naturaleza del poder que se representa. La reinterpretación filipina para adaptarlas a sus dominios no renunciará a elementos previos como se ha visto ya.

### **c. El estilo personal: el componente individual**

A la vista del entramado de intereses, necesidades y estrategias inherentes a la familia y al cargo, los individuos corrían el riesgo de verse anulados por el peso de los elementos grupales. La legitimidad de las personas concretas y su capacidad para ejercer con dignidad las funciones encomendadas debían reforzarse y reivindicarse de forma igualmente individual. Se debía hacer hincapié en el mérito personal de cada monarca para justificar por la vía de los hechos su legitimidad teórica y abstracta.

En este sentido, los héroes clásicos iban a ser la gran referencia. La iconografía de época carolina ya había abierto ese camino al recurrir a la figura de Hércules como mito fundacional de la dinastía -en su vertiente hispánica- y como trasunto del esfuerzo de Carlos V por mantenerse como mediador entre el mundo y la divinidad, representar el orden frente al



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

caos, la ortodoxia frente a la herejía o la santidad frente a la condenación eterna.<sup>163</sup> Se presenta pues a Carlos V como un nuevo Hércules, acompañado de sus símbolos específicos correspondientes (columnas, lema *Plus Ultra*, leones, toros...) que con sus actos resume el catálogo de las virtudes del buen gobernante (buen cristiano en lo moral y héroe probado en lo práctico), ratificando así su elección por parte de Dios y que afronta las pruebas que éste le manda, para caer finalmente ante la muerte, único enemigo que no puede derrotar.

La otra referencia heroica de corte clásico eran los retratos escultóricos romanos de personajes imperiales, especialmente la ya comentada obra ecuestre del “falso” Constantino (Marco Aurelio del Capitolio).

Tomando estos modelos, en época filipina se realiza la equiparación de los reyes con los héroes a través de la exposición de sus retratos junto con escenas de tipo mitológico o heroico que permiten transmitir la idea de que reyes y héroes comparten méritos. Es el mismo proceso de contagio positivo de virtudes que anima a la exhibición de retratos de antepasados reales y explica el emparejamiento de obras concretas en los mismos salones.

Del mismo modo, las escenas de temática religiosa ayudaban a reforzar las virtudes cristianas que debían inspirar al perfecto gobernante.

Así pues, dentro del programa iconográfico filipino se continuará con la idea carolina de inspirar la parte abstracta de los valores morales en la religión cristiana católica, mientras que la parte práctica del ejercicio del poder se justificará acudiendo a los recursos formales de las representaciones mitológicas.

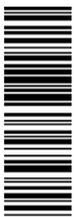
Se conjugaba así el carácter sacro de la monarquía (como familia y cargo) con su componente heroico (como individuo).

Sin embargo, en la reivindicación del mérito propio había que mantener un cierto equilibrio puesto que esa exaltación muchas veces no convenía realizarla a costa del mérito ajeno. Se trataba de dejar claro en los retratos de corte la potencia más que el acto en sí, la capacidad de actuar y vencer más que mostrar una victoria concreta.

Esta idea se basa en el hecho de que gran parte de las veces los vencidos son y siguen siendo súbditos del monarca (caso de las Comunidades o las Germanías, las actuaciones en

---

<sup>163</sup> BOUZÁ (2007), pág. 37. El autor habla de la función del héroe con su papel activo, moviéndose entre lo negativo que representa el mundo real y sus propias decisiones que aportan el componente positivo y abocan a un mundo mejor.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Italia o Países Bajos, Mühlberg) por lo que la lectura política de esas imágenes habría que hacerla conforme a las necesidades políticas del momento.

Tal y como queda dicho con anterioridad, el tratamiento de la victoria imperial de Mühlberg viene a resumir esta idea de contención y benevolencia para con los vencidos que no hace sino acrecentar el mérito de un Carlos V victorioso y magnánimo que destaca por su capacidad de perdón, virtud religiosa fundamental.

En el caso de Felipe II estas ideas se van a manifestar de una forma algo diferente puesto que siempre se subrayará su papel de defensa de la religión; pero se reserva la parte heroica para el icono fundacional de la dinastía hispánica, la imagen carolina recreada durante el reinado de su hijo.

En este sentido, para reforzar la idea del mérito propio Felipe II acude el recurso del pasado que legitima el presente. Creando un icono dinástico con carácter fundacional en la figura de su padre estaría haciéndose partícipe él mismo de todos los méritos paternos. Los logros del pasado pasan a ser logros filipinos al repetir en la forma y en el contenido simbólico los iconos representativos del emperador Carlos V.

La idea del mérito propio que legitima tiene más fuerza si lo vinculamos con los logros militares del antepasado directo y fundador de la dinastía hispánica que estamos diseñando. Las armas legitiman el ejercicio del poder monárquico, incluso en el caso de los retratos pensados para el ámbito de las letras (caso de los retratos que decoran la Librería de El Escorial). Por ello serán tan importantes las consideraciones respecto de la milicia y las armas en el discurso del poder.

En una sociedad en permanente movilización militar con continuas luchas frente a múltiples enemigos, resulta lógico que las armas, armaduras, caballos... sean elementos recurrentes en la conversión del retrato real en icono del poder.

Las armaduras como símbolo de prestigio tradicional (del ideal caballeresco al recurso del poder dinástico, que se acaba convirtiendo en un modelo iconográfico) adoptan ahora la importancia de ser elemento de una realidad que legitima (para los retratos se utilizan armaduras reales que han sido usadas -Mühlberg o San Quintín- y que están depositadas en la Real Armería y se copian por los autores), animan el ya comentado debate sobre la presencia y función de armas y letras en el ejercicio del Gobierno, y acaban siendo elementos iconográficos de primer orden porque brindan la posibilidad de reverdecer laureles dinásticos



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

y personales. Además, se verán como un elemento de continuidad una vez que se han establecido ya las imágenes icónicas carolinas con ese complemento y las necesidades políticas de la propaganda de antaño siguen vigentes en el nuevo reinado.

Cuando el retrato representa al rey ataviado con armadura se suele recurrir a los mismos elementos simbólicos del resto de retratos. Sin embargo el conjunto puede parecer más recargado aunque no deja de ser una sensación achacable generalmente a la naturaleza de los materiales. Las armaduras bruñidas o damasquinadas tienen una decoración minuciosa y profusa que recarga la composición. Por lo demás, los símbolos utilizados son los mismos que en los demás retratos: espada, cruces de San Andrés, eslabones y chispas del collar del Toisón, cruces de Borgoña, o representaciones de la Virgen entre otros.

El mérito carolino convertido en hitos bélicos concretos se intentará identificar con los hitos de Felipe II, por lo que habrá una agenda que discurre en paralelo y que se intentará destacar en la escenificación del poder. Por ello, ante el logro carolino en Túnez, Felipe puede destacar su victoria en Lepanto; mientras que se alude a Mühlberg y la lucha frente a los príncipes alemanes Felipe puede destacar su labor en Países Bajos y frente a la Inglaterra isabelina; si Carlos V podía invocar el mérito ante Francia con Pavía y otras batallas Felipe II podía citar San Quintín como la victoria definitiva que cerraba ese contencioso.

Como quiera que las fechas se van intercalando, -con intervalos de entre 8 o 9 años los más breves y 12 o 14 años los más amplios-, obtenemos una cierta regularidad en las frecuencias de las iniciativas de propaganda que llevan implícitos los encargos artísticos de los que los retratos forman parte.<sup>164</sup> Y de forma añadida, destacan todas las iniciativas relacionadas con la decisión de establecer la capitalidad estable y permanente en Madrid (1561) y todos los preparativos relacionados con El Escorial, gran operación logística que cubre los periodos intermedios más amplios, que coincidirán en parte con el periodo más agudo del problema en Países Bajos y el momento de cierto sosiego que trae Isabel de Valois.

La victoria de Lepanto brinda la ocasión de oro para realizar una ofensiva compleja y extensa que permite refrendar, una vez más, la legitimidad y el mérito filipino. Además, a los

<sup>164</sup> Si trazamos una relación de hechos relevantes deberíamos citar Pavía (1525), Túnez (1535), Mühlberg (1547), San Quintín (1557), Lepanto (1571), Portugal (1580-81) o la Gran Armada (1588). Estas frecuencias que sirven para reverdecir los laureles del prestigio familiar habría que complementarlas con los condicionantes negativos, que también había que enfrentar, como son las bancarrotas de 1557, 1575 o 1596. En otro orden de cosas, hasta las relaciones con la Iglesia, no siempre fáciles, tienen su hito equivalente en cada reinado y así, al Saco de Roma de 1527 lo podemos relacionar con los problemas diplomáticos endémicos de Felipe con el Papado, que llega incluso a barajar su excomunión allá por 1555.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

hechos bélicos dignos de celebración se añadía ese mismo año el nacimiento del infante don Fernando, futuro heredero, lo que permitía darle a todo un tono dinástico evidente.

De forma planificada y tras no pocas gestiones, se inician unos años en los que coincidirán las entregas de obras encargadas a los Leoni tiempo atrás (1572), las entregas de Tiziano destinadas al Alcázar de Madrid (1573-75) así como los retratos de Sofonisba Anguissola (1573) en el contexto del traslado de los restos familiares dispersos a El Escorial como Panteón Real y nuevo símbolo de la Monarquía Hispánica.

Trasladado al ámbito de las imágenes, visto su acreditado valor como propaganda, para cada imagen carolina vamos a encontrar otra de época filipina que la complementa, máxime cuando está pensada su exhibición conjunta, vinculando méritos de ambos reyes.

Si tomamos las obras más representativas e icónicas de ambos reinados, podemos establecer ciertas analogías que ayudan a complementar el discurso de la legitimidad filipina.

Así, los retratos de Carlos V de Seisenegger y su homólogo de Tiziano (años 30) pueden complementarse con los retratos de Felipe II del mismo autor (1549. Museo del Prado), como representación del monarca sereno.

Al retrato de Tiziano que representa a *Carlos V en armadura* (1548, conocido por la copia de Pantoja de la Cruz) le podemos afrontar el retrato del aún príncipe Felipe del autor veneciano (1551, Museo del Prado) o el realizado por Moro (1560), como expresiones gráficas del poder simbólico de las armas en el discurso del poder, el mérito y la legitimidad.

El retrato de *Carlos V en la batalla de Mühlberg* de Tiziano, icono fundacional de la dinastía Habsbúrgica Hispánica, como queda dicho ya, será exhibido junto con la alegoría de la victoria filipina de Lepanto (1573-75, del mismo autor), reiterando el carácter de las armas y el mérito en los salones que son el centro de la vida cortesana.

Por otro lado, el retrato de madurez de *Carlos V sedente*, vestido de negro (1548, Tiziano) tendría su equivalente en los retratos de su hijo firmados por Sofonisba (1573), Sánchez Coello (1587, hoy en el Palazzo Pitti, Florencia) o Pantoja de la Cruz (años 90, Biblioteca de El Escorial), representación de la sabiduría y la serenidad que otorgan la experiencia y la edad.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Estas equivalencias, como propuestas de estudio, podrían alcanzar a las reinas consortes, vinculando las figuras de la emperatriz Isabel, sedente (1548, Tiziano) con la de la reina de Inglaterra María I Tudor (1554) por ejemplo.

Podríamos incluso enfocar este estudio de obras concretas teniendo en cuenta otra variable. Vistas ya las implicaciones de tipo político, dinástico y estético, no hay que perder de vista el componente personal que va más allá del individuo -Felipe II- que busca reivindicar su mérito a partir de los logros de los antepasados -Carlos V-. La relación especial padre-hijo de estos dos personajes históricos no debería obviarse.

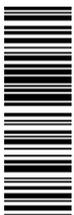
Pese a las ausencias de Carlos, Felipe parece tenerle como su gran referente en todo momento, tal y como queda acreditado en las constantes alusiones que se hacen a su persona y a sus consejos. Proyecta ese carácter modélico durante su reinado por esa “devoción” paternofamiliar y por sentido político, creando así un icono que habla de la legitimidad y de la función de la Corona Hispánica (la lucha contra los enemigos de Dios en general, incluyendo a herejes o turcos; aunque en ocasiones sea en soledad con la pasividad papal o la contemporización de la parte austriaca de la familia).

Así encontramos en sus inicios, en las obras de Tiziano y Moro los retratos de armaduras que enlazan con los retratos carolinos, relacionando el discurso de las armas enlazando Mühlberg y Lepanto. Avanzado su reinado encontraremos los retratos con vestimentas de uso civil, como reflejo del buen gobernante y la parte del discurso del poder centrado en las letras/artes. Posteriormente el uso de la pose, la composición o la armadura se utilizarán como elemento de legitimación en los reinados de sus sucesores Felipe III, Felipe IV y Carlos II, a partir de las copias de Pantoja que hacen de la imagen carolina un auténtico icono dinástico.

Eso sí, para la posteridad quedaba el modelo iconográfico de representación del monarca que resumía la idea forjada en el periodo filipino: mérito (honra, reputación y legitimidad) hecho imagen.

#### **4.2. Los autores y sus técnicas**

Además de los componentes relacionados con el cargo, la familia y el individuo, en la obra de arte concreta debemos tener en cuenta la continuidad de los autores a los que se



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

encarga una obra de especial interés estratégico que va más allá de la mera decoración palaciega.

Se ha apuntado ya cómo se recurre al aval de los miembros de la familia para los que ya han realizado encargos, cómo estos clientes satisfechos presentan en la corte a ciertos autores y cómo los reyes están atentos a sus formas de trabajar.

Así, de Tiziano se suele hablar haciendo referencia a las primeras entrevistas con Carlos V y con el entonces príncipe Felipe, a la especial relación entablada por éste con A. Moro (y que le granjea no pocos celos entre algunos cortesanos), cómo a Sánchez Coello se le encargan tareas decorativas más allá de sus labores como retratista o cómo a Pantoja se le encargan retratos para la familia real al tiempo que está realizando obras para otros cortesanos.

Tiziano será el elemento italianizante al que abre las puertas de la familia María de Hungría y que contará con avales como el de Granvela. Además, al acuñar la imagen romanista del emperador que se podía utilizar de forma generalizada en todos sus dominios (y por extensión en el resto de Europa) acabará siendo la figura clave que todos utilizan como referente. La oportunidad de sus composiciones es lo que explica su buena fortuna y el favor de la familia real del que se hace acreedor.

Las composiciones retoman elementos de tradiciones y gustos cortesanos austriacos (cuerpo entero, armaduras) que se resignifican; se complementan con la escenografía escueta y contenida pero con los elementos mínimos imprescindibles (símbolos del poder ya señalados: bufete, columna, etc).

Moro entra en contacto con Felipe II a través de la corte flamenca (una vez más el elemento femenino de la familia actuaba como guía del programa estético de la dinastía),

Sánchez Coello se forma con Moro, siendo el alumno que acabará ocupando el espacio vacante dejado por el maestro tras su viaje sin retorno hacia tierras flamencas.

Pantoja de la Cruz se forma a su vez con Sánchez Coello, dando continuidad estética y compositiva al retrato de corte para mantener el mensaje y su función como instrumento de propaganda.

En cuanto a las técnicas utilizadas resulta curioso constatar cómo los diferentes autores que ejecutan los retratos de corte se van dando el relevo, manteniendo formalmente todos los



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

elementos y las composiciones del que podemos denominar “estilo habsbúrgico hispánico”; pero lo hacen desde postulados técnicos más personales y diferenciados.

Se ha apuntado ya el debate existente en el seno de la comunidad artística acerca de la primacía del dibujo o el color dentro de la técnica pictórica. Pues bien, los retratistas oficiales comienzan dando muchísima importancia al dibujo y los detalles como en el caso de los autores nórdicos de la primera fase (Striegel, Van Orley o Seisenegger) para pasar al estilo de Tiziano y sus perfiles difuminados, con los detalles logrados a base de pinceladas de color. Del maestro veneciano tomará el testigo A. Moro pero para volver al detallismo del dibujo nítido y descriptivo; para dar a su vez el relevo a Sánchez Coello que retoma el uso del color y que culmina con la obra de Pantoja de la Cruz en la que vuelve la primacía del trazo.

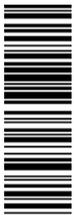
Se alternan los tratamientos de estilo y factura, así como los matices en torno al gesto o la idealización de los rostros. Tiziano tiende a idealizar, Moro es más descriptivo y se centra en el gesto mientras que Sánchez Coello retoma la cierta idealización y Pantoja retorna a la descripción del gesto nuevamente.

Queda comentado ya que cada territorio presenta unas necesidades iconográficas y esta necesidad está en la base de las diferencias de estilo, colores, modas en los trajes, símbolos privativos, etc., que se utilizan de forma consciente en los retratos de corte.

Evidentemente no pueden ser idénticos los retratos de Felipe II de Castilla que los de Felipe I de Portugal, por más que la persona sea la misma.

Los matices en el retrato giran en torno a la simplicidad, el fácil reconocimiento del personaje y las ideas que se pretende que encarne; y todo ello para cumplir con la función principal de legitimación a través de las imágenes.

En cualquier caso la mayor parte de las obras a las que se ha hecho referencia son obras pensadas para su consumo local específicamente hispánico, -se utilizarán en las sedes reales de Madrid y su entorno-, entre las que vemos cómo una selección de obras es modelo para los siguientes encargos a través de su sistemática copia o toma como modelo compositivo. Por ello se puede deducir cuál era el nivel de aprecio personal del rey por cada obra, el valor simbólico que se le otorgaba, con cuál se sentían más cómodos o identificados en la tarea de la promoción de su mérito y legitimidad personal.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Para todo ello deberíamos tener en cuenta también el carácter de la corte que funciona como un ambiente encapsulado, diferente del resto de los súbditos, que tiene a su alcance referentes estéticos mil veces contemplados y otras tantas veces reproducidos, en unas dinámicas que no cambiarán hasta la llegada de Velázquez.

En este ambiente es en el que esas obras selectas con carácter icónico de la dinastía son obras que siempre están presentes en espacios especiales, Alcázar, El Pardo, el Escorial, o El Retiro.

#### **4.3. Los tópicos**

Cuestión añadida serían algunas valoraciones que se hacen en ocasiones de forma descontextualizada y con vocación pretendidamente divulgativa<sup>165</sup> de ciertas obras, -retratos de corte-, que fueron encargados en unas condiciones muy determinadas, diseñadas conforme a técnicas y estilos personales y dependientes del gusto del comitente, exhibidas de maneras que han ido cambiando (como todo en los tiempos que vinieron después) y que fueron apreciadas (o no) por públicos diversos.

El carácter de instrumento de propaganda que se otorga a la obra de arte depende del público efectivo que tuviera acceso a cada forma y soporte, por lo que en nuestro caso, para valorar el impacto del retrato de corte en el ideario que se forma sobre el rey, también podríamos considerar las diferencias entre el público efectivo en las fiestas y las arquitecturas efímeras (dadas a la exaltación, el tono épico, la exageración, con simbolismos reconocibles por el público general) y los salones de palacio, y entre éstos diferenciar los destinados al protocolo (con tono general oficial y protocolario, con vocación de perduración, continuidad de los modelos previos, temáticas variadas vinculando retratos con religión y mitologías o escenas históricas en los que la identificación puede diluirse en el cargo y la dinastía) y los de ámbito más privado (de tono más cercano, con las mismas actitudes que el resto de retratos pero con un tratamiento más cercano al componente personal individualizado que al cargo, que no desaparece).

---

<sup>165</sup> Teniendo clara la naturaleza exacta del concepto, el uso del término y la categorización “divulgativa” no pretende ser en este caso peyorativa, sino que viene a señalar el carácter que invocan algunas publicaciones que carecen del mínimo rigor científico y se escudan en esa denominación para justificar su ausencia de criterio.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Tampoco sería igual el efecto sobre el público que tuviera acceso a los proyectos y planos (caracterizado por la intelectualización de sus actividades, una preparación específica bien técnica o artística, matemáticas, literarias... donde eran posibles las novedades que no siempre verían la luz) que el de la obra expuesta en los espacios de la corte (al alcance de un público con preparación concreta, versados en los simbolismos, genealogías... y los mensajes reiterados) o la obra pública (de público universal, sencillez en la interpretación, con estandarización del mensaje y los símbolos del poder a través de los escudos decorativos, el tamaño y la monumentalidad o la función práctica beneficiosa –murallas, fuentes-).

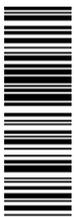
En cuanto a los tópicos que aún permanecen vigentes, y muy a pesar de la contribución de ciertas obras divulgativas (y alguna de corte educativo) al ideario tópico de los Austrias, podemos afirmar que los retratos de corte de los Habsburgo Hispánicos son un catálogo de obras que representan guerreros victoriosos sin vencidos, en batallas sin soldados, que cumplen una función de loa a reyes “ausentes” u “ocultos” que son reproducidos en serie o asisten a fiestas públicas a la vista de todos, con intención de extender un mensaje de propaganda política en la Corte, formada por personas ya convencidas del poder y la dignidad reales.

Es pues un conjunto de obras que ha permitido justificar un reparto de roles en el que Carlos V asume el papel de amante de las armas, en los escenarios centroeuropeo y norteafricano... representado en armadura y como guerrero que termina sus días retirado como un monje o un sabio asceta. Y frente a él su hijo Felipe II, gestor burócrata, funcionario civil amante de las letras; pero representado con armadura hasta la saciedad.

Ambos son arquetipos de la defensa de la religión y tienen el Cristianismo unitario por bandera de su acción política, sometidos a las normas religiosas; pero que saquean Roma o son amenazados con ser excomulgados.

En el caso del reinado filipino se suele aludir al carácter organizador del rey y ese plano ha generado muchísima documentación y actividad investigadora, lo que puede eclipsar lo realizado efectivamente en época carolina.

Del mismo modo, lo realizado en época carolina o directamente por Carlos V puede cubrir lo realizado durante el reinado siguiente. Y esto parece que sucede con la parte artística. De Carlos V se habla para referirse a sus batallas y actuaciones, dando tema a los



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

artistas, y como mucho se cita su relación con Tiziano a la manera del gran Alejandro con Apeles pero de su reinado se hace más hincapié en su labor militar y heroica.

De la parte artística se encarga la familia, preferentemente la parte femenina de la dinastía que desempeñaría así tareas más “domésticas”, como si en su época no hubieran actuado como regentes de forma habitual en las constantes ausencias de Carlos V.

A base de oponer contrastes entre reinados, se ha acabado por definir unas características y personalidades a Carlos V y Felipe II que los presenta como ejemplos antagónicos. Carlos V es el guerrero mientras que Felipe es el burócrata organizador.<sup>166</sup> Y a partir de ese reparto de papeles se adjudica el mérito en todos los demás campos de actividad: el tema artístico debe ir junto con la gestión y por lo tanto cae del lado filipino; el tema militar cae del lado carolino... Al final, da la sensación que por mor de la simplificación ni Carlos estuvo interesado por un solo retrato ni Felipe pisó un campo de batalla.

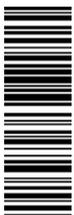
Sin embargo hemos visto ya que Carlos V marca el modelo dinástico y de su época serán las grandes obras de referencia tomando a Tiziano como autor principal (caso de los retratos con armadura o sedente del veneciano) que fija la imagen icónica del emperador.

Felipe II tomará esos modelos e incluso al autor de los mismos -Tiziano-, copia la composición, y durante su reinado se cambian las referencias locales y discurre la evolución artística lógica sin alterar lo sustancial del modelo para recrear algunas de las obras originales que se acabarán perdiendo, quedando las copias como referentes icónicos del personaje representado (caso del Carlos V en armadura “traducido” por Pantoja de la Cruz, a partir de un original de Tiziano). Así, lo que triunfa es la visión de Carlos V que se tenía en época de Felipe II, no exactamente la compartida durante su reinado.

La pérdida de obras originales y el conocimiento por sus copias o traducciones permite que se puedan valorar hoy en día gracias a la devoción filipina por su padre, pero sin ser la imagen pura plenamente deseada por Carlos V.

Además, las obras sobre las que tradicionalmente se han realizado los estudios de la imagen carolina incluyen -cuando no se centran únicamente en ellas- algunas que si bien se encargaron en su momento no fueron entregadas, exhibidas y por lo tanto conocidas hasta

<sup>166</sup> CHECA (1988), pp. 55-80. En su artículo “(Plus) Oultre Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, viene a resumir la base del tópico citando la idea de estirpe, las representaciones como un Atlas que soporta el mundo y la del emperador guerrero frente al icono filipino del rey burócrata.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

tiempo después. Hablar de la imagen carolina a partir de las obras de los Leoni por ejemplo, presenta problemas de ajuste en las interpretaciones y las conclusiones.

Tampoco podemos definir el *Carlos V en la batalla de Mühlberg* como la imagen definitiva de su reinado por ser de fecha tardía. Como resumen se ajustaría; pero la huella de haberla, habría que rastrearla en el reinado siguiente. Y desde el momento en el que estuvo exhibida en Madrid.

Se da por hecho que algunas de estas obras pudieron haber sido conocidas por medio de dibujos y grabados, diseños previos y dibujos que pudieron circular antes de que la obra definitiva estuviera disponible para pública (o cortesana) contemplación. Pero de ser así, lo lógico sería que esa influencia solamente alcanzara a personal concreto, autores, cortesanos y artistas del círculo inmediato al autor o al comitente. El grado de influencia, si lo hay, es difícil de valorar.

Sin embargo, con la ejecución efectiva y la exhibición que permite la observación directa de la obra ya terminada, ya podemos valorar las huellas que deja a través de sus imitaciones, los comentarios y referencias escritas, etc.

La ironía reside en el hecho de que los modelos establecidos en el periodo carolino se institucionalizan con tal vigor durante el reinado de Felipe II que se repiten y se copian de forma tan sistemática que, una vez perdidos los retratos originales, hemos acuñado una imagen de Carlos V algo distorsionada por cuanto se basa en esas copias y “traducciones”.

La obsesión de su hijo por la continuidad y la legitimidad nos ha ampliado el catálogo de obras sobre las que poder actuar; pero nos ha facilitado un icono algo distorsionado respecto del espejo en el que se reconociera antaño el emperador.

El devenir posterior, hizo el resto.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

## ANEXO I. OBRA SELECCIONADA

Todas las láminas aquí reproducidas incluyen de forma específica su fuente.

Todas las láminas Museo del Prado, recursos disponibles en su página web para uso académico no comercial salvo las siguientes

*Lámina III,*

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.

*Lámina VII,*

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/King\\_PhilipII\\_of\\_Spain.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/King_PhilipII_of_Spain.jpg)

*Lámina XV,*

Alte Pinakothek, München, recurso disponible en web

(<https://media.static.sammlung.pinakothek.de/unsafe/8120.jpg>)

*Lámina XVI,*

Kunsthistorisches Museum. Castillo de Ambras, Innsbruck. Austria, recurso disponible en la web <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/2304/?offset=0&lv=list>

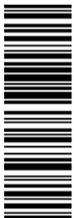


*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina I: *El emperador Carlos V con su perro*, Tiziano (1533)

Fuente: Museo del Prado

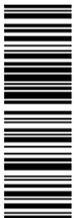


*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina II: *Felipe II*, Tiziano (1549-50)

Fuente: Museo del Prado

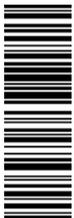


*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina III: *Retrato de Felipe II*, Antonio Moro (1549-50) “detalle”

Fuente: © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao

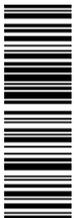


*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina IV: *Carlos V*, Pantoja de la Cruz (según Tiziano, “traducido” 1605)

Fuente: Museo del Prado

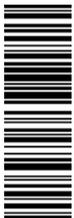


*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina V: *Felipe II*, Tiziano (1551)

Fuente: Museo del Prado



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina VI: *Felipe II con la armadura de San Quintín*, Antonio Moro (1560)

Fuente:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/King\\_PhilipII\\_of\\_Spain.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/King_PhilipII_of_Spain.jpg)



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina VII: *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, Tiziano (1548)

Fuente: Museo del Prado

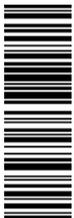


*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina VIII: *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*, Tiziano (1573-75)

Fuente: Museo del Prado



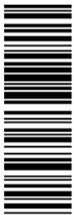
*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina IX: *Carlos V y el Furor*, Leone y Pompeo Leoni

(Encargo 1549, presentada 1556, terminada 1564)

Fuente: Museo del Prado



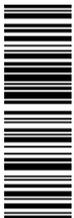
*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina X: *Felipe II*, Leone y Pompeo Leoni

(Encargo 1549, vaciado 1551, entrega 1556, basa 1568)

Fuente: Museo del Prado



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



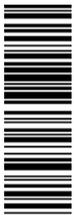
Lámina XI. a.: *Carlos V/Júpiter fulminando a los Gigantes*, Leone Leoni (1549)

Fuente: Museo del Prado



Lámina XI. b.: *Carlos V y el príncipe Felipe*, Leone Leoni (hacia 1555)

Fuente: Museo del Prado

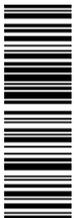


*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina XII: *La emperatriz Isabel de Portugal*, Tiziano (1548)

Fuente : Museo del Prado



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina XIII: *María Tudor, reina de Inglaterra, segunda mujer de Felipe II,*

Antonio Moro (1554)

Fuente: Museo del Prado

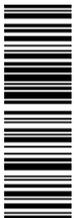


*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina XIV: *La Gloria*, Tiziano (1551-54)

Fuente: Museo del Prado

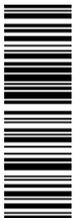


*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina XV: *Carlos V sedente*, Tiziano (1548),

Fuente: Alte Pinakothek, München



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina XVI: *Felipe II de España*, Sánchez Coello (1568)

Fuente: Kunsthistorisches Museum. Castillo de Ambras, Innsbruck. Austria



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*



Lámina XVII: *Felipe II*, Sofonisba Anguissola (1565 y 1573)

Fuente: Museo del Prado



## ANEXO II. AGENDA POLÍTICA Y PROGRAMA ESTÉTICO SIGLO XVI: CARLOS V Y FELIPE II

FECHA	HITO HISTÓRICO	ÁMBITO GEOPOLÍTICO	OBRA ARTE REPRESENTATIVA
1515			<i>La familia del Emperador Maximiliano I</i> , Strigel.
1516			Luigi Marsaliano “ <i>Plus Ultra</i> ”
1520	Coronación Rey Romanos, Aquisgrán	Imperio: Italia Alemania	Carlos, Van Orley Tapices <i>Los Honores</i> , van Orley, (elaboración entre 1520-25)
1521	Dieta Worms. Fernando “Archiduque” y “regente”	Imperio. Alemania Rivalidad con protestantes	
	Conquista México, H. Cortés	América. Expansión Imperio Hispánico	
1525	Batalla Pavía: captura Francisco I	Italia, Rivalidad con Francia	
1526	Tratado de Madrid	Rivalidad con Francia	Tapices <i>Los Honores</i> , van Orley, (compra 1526)
	Boda con Isabel de Portugal		
1527	<i>Saco</i> de Roma	Italia. Rivalidad con Francia	
	Nacimiento del príncipe Felipe	Interior. Sucesión dinástica.	
1529			<i>Retrato alegórico Carlos</i> , Parmigianino (1529-30)
1530	Coronación Emperador Sacro Imperio Romano Germánico	Imperio	Encuentro con Tiziano en Bolonia: <i>Carlos V armadura</i> , Tiziano (fines 20’inicios 30’, perdido) <i>Carlos V con capotillo forrado</i> (Seisenegger)
1532	Asedio turco de Viena	Imperio Amenaza turca	<i>Carlos V con su dogo</i> , Seisenegger (1532)
1533	Conquista Perú, Pizarro	América. Expansión Imperio Hispánico	Palacio Alhambra (encargo) <i>Carlos V con un perro</i> , Tiziano (1532-33)
1535	Toma de Túnez “Cruzada”	Norte África Amenaza turca	<i>Rodela Plus Ultra</i> Armería Real (ejecución 1535-45)
1539	Muere Isabel de Portugal		
1540			Tapices serie <i>Conquista de Túnez</i> , Jan Cornelisz Vermeyen, Pieter Coeck van Aelst y Wilhelm Pannemaker (encargo 1540, trabajo 1548-54)
1541	“2ª jornada de Túnez”	Norte África Amenaza turca	
1543	Boda Felipe con María de Portugal	Interior- Portugal	<i>Retrato Isabel de Portugal</i> (póstumo), Tiziano (entrega 1545)
1544	Paz de Crepy	Rivalidad con Francia	
1545	Trento: apertura del Concilio	Imperio. Alemania Rivalidad con protestantes	
	Muerte María de Portugal (parto)	Interior y Portugal. Sucesión dinástica.	
1546			<i>Carlos V barbado</i> , medalla Leoni



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

1547	Batalla Mühlberg	Imperio. Alemania. Rivalidad con protestantes	
1548	Dieta Augsburgo	Imperio. Alemania Rivalidad con protestantes	<i>Carlos V en la batalla de Mühlberg</i> , Tiziano <i>Carlos V sedente</i> , Tiziano <i>La emperatriz Isabel de Portugal</i> , Tiziano <i>Carlos V con armadura</i> , Tiziano (perdido, base de copias de Pantoja) Tapices serie <i>Conquista de Túnez</i> , Jan Cornelisz Vermeyen, Pieer Coeck van Aelst y Wilhelm Pannemaker (encargo 1540, trabajo 1548-54)
			Inicio del “ <i>Felicissimo viaje</i> ” del príncipe Felipe (1548-51), recorrido por Italia, Alemania y Flandes
1549			<i>Carlos V y el Furor</i> , L. Leoni, (encargo 1549, ejecución 1551-53) Encargo a L. Leoni 3 bronce, 4 mármoles <i>Felipe príncipe</i> , Moro (1549-59) <i>Felipe II</i> , Tiziano, (1549)
1550	Felipe II Duque de Milán (públicamente reconocido)	Corona Hispánica. (Herencia)	<i>La Gloria</i> , Tiziano, (encargo 1550, ejecución 1551-54) Relieve de <i>Carlos V</i> y relieve de <i>Isabel de Portugal</i> , Leoni (1550-55, mármol de Carrara), <i>la Emperatriz Isabel</i> (1550-55, bronce cuerpo entero) y versión en mármol de Carrara (terminada Madrid 1572) <i>Felipe príncipe</i> , Moro (1549-59)
1551			<i>Felipe II</i> escultura Leoni, (Vaciado 1551 y terminado 1553) <i>Príncipe Felipe en armadura</i> , Tiziano (1551)
1553			Obras Leoni: busto <i>Carlos V</i> (bronce), <i>Carlos V</i> (1553-54, mármol), dos bustos de <i>María de Hungría</i> (1553 aprox. y 1553-55, bronce ambos)
1554	Felipe, Rey de Nápoles(cesión de la corona para boda con María I de Inglaterra)	Italia Inglaterra Corona Hispánica. (Herencia)	Tapices serie <i>Conquista de Túnez</i> , Jan Cornelisz Vermeyen, Pieer Coeck van Aelst y Wilhelm Pannemaker (encargo 1540, trabajo 1546-54) <i>María Tudor, reina de Inglaterra, segunda mujer de Felipe II</i> , A. Moro (1554)
	Boda Felipe con María I de Inglaterra	Inglaterra Inglaterra. Rivalidad con protestantes	
1555	Paz de Augsburgo	Imperio. Alemania Rivalidad con protestantes	<i>El príncipe don Carlos</i> , Sánchez-Coello (1555-59)
1556	Abdicación: Fernando: Austria e Imperio Felipe: Hispánicos, Italia y Flandes	Imperio. Alemania Rivalidad con protestantes	<i>Triunfos de Carlos V</i> grabados de D.Volckertsz Coornhert y Martin van Heermskerck (Amberes) Sánchez-Coello, nombrado pintor de cámara
1557	Batalla de San Quintín	Rivalidad con Francia	
	Iª bancarrota	Corona Hispánica	
1558	Muerte Carlos V, fin retiro en Yuste	Corona Hispánica	
	Muere María I de Inglaterra	Inglaterra	



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

1559	Boda Isabel Valois Trdo. Cateau Cambresis	Interior –Francia. Intento alianza con Francia	
1560			<i>Felipe II con armadura de San Quintín</i> , Moro (y copias posteriores) Moro retorna a Flandes
1561	Instalación de la capital en Madrid	Corona Hispánica	Sánchez-Coello fija residencia en Madrid
1563			Inicio obras de El Escorial (1563-84)
1564			<i>Carlos V y el Furor</i> , Leoni, (Encargo 1549, ejecución 1551-53, firmado 1564)
1565	Asedio turco contra Malta (fallido)	Mediterráneo. Amenaza Turca	
1568	Muere Isabel de Valois Muere Príncipe Carlos	Interior. Corona Hispánica Sucesión dinástica	
	Rebelión Países Bajos (inicio)	Países Bajos. Rivalidad con protestantes	
1569	Crisis Alpujarras (hasta 1571)	Interior. Amenaza Turca	
1570	Boda con Ana de Austria	Interior-Austria. Alianza con Austria	<i>Felipe II de España</i> (con armadura), Sánchez Coello, (Pollock House, Glasgow)
1571	Fin crisis Alpujarras	Interior. Amenaza Turca	<i>Sebastián de Portugal</i> , Cristóbal de Morales (1571)
	Lepanto: batalla Liga Santa contra flota turca “Cruzada”	Mediterráneo. Amenaza Turca	
	Fundación de Manila por Legazpi	Asia. Expansión Imperio Hispánico	
	Nacimiento príncipe Fernando (1571-78)	Interior. Sucesión dinástica	
1572			Obras Leoni: busto <i>Carlos V</i> (bronce), <i>Carlos V</i> (1553-54, mármol), dos bustos de <i>María de Hungría</i> (1553 aprox y 1553-55, bronce ambos)
1573	Reconquista turca de Túnez	Mediterráneo. Amenaza Turca	<i>Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando</i> , Tiziano (1573-75) <i>La Religión socorrida por España</i> , Tiziano (1573-75) Retratos individuales de la familia enlutada: <i>Felipe II</i> , <i>Retrato de Ana de Austria</i> , <i>Catalina Micaela</i> , <i>Isabel Clara Eugenia</i> , de Sofonisba Anguissola (1573) Traslados restos familiares dispersos a El Escorial como Panteón Real
1575	IIª bancarrota		<i>Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela</i> , Sánchez Coello (h. 1575)
1578	Fallecimiento Príncipe Fernando. Nacimiento príncipe Felipe (III) (1578 -1621)	Interior. Sucesión dinástica	
1579			Inicio grupos escultóricos Basílica Escorial: Retablo (Leoni y otros)
1580	Muere Ana de Austria	Interior. Corona Hispánica	<i>Don Sebastián, Rey de Portugal</i> , Sánchez Coello (1580)
1581	Cortes de Tomar: Felipe II, Rey de Portugal	Portugal. Expansión Imperio Hispánico	



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

1585			<i>Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz, Sánchez Coello (1585-88) Pantoja de la Cruz, pintor estante en la Corte</i>
1587			<i>Felipe II vestido de negro, Sánchez Coello (1587) Palazzo Pitti, Florencia</i>
1588	Gran Armada, fracaso frente a la Inglaterra de Isabel I	Inglaterra. Rivalidad con protestantes	Muere Sánchez Coello <i>Retratos Catalina Micaela y El príncipe Felipe, Pantoja de la Cruz</i>
1590	Intervención en guerras dinásticas en Francia	Francia. Rivalidad con protestantes	<i>Felipe II, Pantoja de la Cruz (años 90, para Librería de El Escorial)</i>
	Caso Antonio Pérez, problemas con Aragón (hasta 1591)	Aragón. Corona Hispánica	Contrato para cenotafios familiares Basílica Escorial Leoni
1592			Cenotafio <i>Carlos V y familia</i> . Basílica Escorial Leoni (1592 Inicio trabajos a 1598)
1596	IIIª bancarrota		Pantoja de la Cruz, nombrado primer pintor de cámara
1597			Cenotafio <i>Felipe II y familia</i> . Basílica Escorial Leoni (1597 Inicio trabajos a 1598)
1598	Paz de Vervins	Francia .Rivalidad con Francia	Instalación Cenotafio <i>Carlos V y familia</i> , Leoni. Basílica El Escorial
	Acta de Cesión Archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria	Países Bajos. Corona Hispánica	
	Muerte de Felipe II		
1600			Instalación Cenotafio <i>Felipe II y familia</i> , Leoni. Basílica El Escorial
1604			Liquidación pagos a Leoni grupos escultóricos Basílica Escorial Incendio Galería retratos El Pardo
1605			<i>Carlos V en armadura</i> Pantoja de la Cruz (según Tiziano, 1548)



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

- CHECA CREMADES, F. (1987), *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Colección Ensayistas nº 275. Madrid. Ed. Taurus.
- CHECA CREMADES, F. (1999); *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid. Ediciones El Viso.
- CIVIL, P. (2000), “La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica”, en *El linaje del Emperador*. Madrid. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Ed. El Viso S. A. pp. 41-60.
- KOHLER, A. (2001), “Representación y propaganda de Carlos V”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J.; (Coord.): *Carlos V y la quiebra del Humanismo político en Europa (1530-1558)*. Congreso Internacional, Madrid, julio 2000. Actas VOL III. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. pp. 12-22.
- MARTÍN BOURGON, Mª T. (2004), *La Monarquía Española en la Pintura. Los Austrias*. Barcelona. Carroggio S. A. de Ediciones.
- PORTÚS, J. (2000), “El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad” en VV.AA.; *El linaje del Emperador*. Madrid. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Ed. El Viso S. A., pp. 17-39.
- RUBIO MORAGA, Á. L. (2006), “La Propaganda Carolina. Arte, Literatura y Espectáculos al servicio del Emperador Carlos V”, en *Revista Historia y Comunicación Social*, nº 11. ISSN: 1173-0734. pp. 115-126.

### **CONTEXTO GENERAL: LA TEORÍA DEL PODER**

- BALL, R. y PARKER, G. (2014), *Cómo Ser rey. Instrucciones del emperador Carlos V a su hijo Felipe. Mayo de 1543*. Madrid. Edición crítica. The Spanish Society of America. Centro de Estudios Europa Hispánica. Center for Spain in America. Ediciones El Viso.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

- CIVIL, P. (2000), “La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica”, en *El linaje del Emperador*. Madrid. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Ed. El Viso S. A. pp. 41-60.

- DE LA TORRE, F. (1979), *Institución de un rey christiano (Amberes 1556)*. Exeter. Edición de R. W. Truman, Christ Church, Oxford. Exeter Hispanic Texts, nº XXIII. ISSN: 0305.8700, ISBN: 0.85989.074.0.

- ERASMO DE ROTTERDAM (1995), *Enquiridion. Manual del caballero cristiano*. Madrid. Introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santillana. Biblioteca de Autores Cristianos.

- ERASMO DE ROTTERDAM (1996), *Educación del príncipe cristiano*. Madrid. Colección Clásicos del pensamiento, nº 116. Ed. Tecnos.

- GARCÍA MARÍN, J. M<sup>a</sup>. (1998), *Teoría política y gobierno en la Monarquía Hispánica*. Madrid. Colección Estudios Políticos. Ediciones del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

- MARTÍN BOURGON, M<sup>a</sup> T. (2004), *La Monarquía Española en la Pintura. Los Austrias*. Barcelona. Carroggio S. A. de Ediciones.

### **CONTEXTO GENERAL: EL RETRATO COMO GÉNERO PICTÓRICO**

- BOURKE, P. (2004), “La sociología del retrato renacentista”, en VV.AA.: *El retrato*. Barcelona. Fundación de Amigos del Museo del Prado. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. pp. 97-107.

- DE LA TORRE GARCÍA, E. (2000). “Los Austrias y el poder: la imagen en el s. XVII.” En *Historia y Comunicación Social*, nº 5. pp. 13-29.

- FALOMIR FAUS, M. (1998), “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II” en CHECA CREMADES, F. (Dir.): *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid. Catálogo de la exposición. Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Museo Nacional del Prado. pp. 203-227.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

- FALOMIR, M. (Ed.), (2008), “El retrato de corte”, en *El retrato del Renacimiento*. Madrid. Catálogo de la exposición Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008. Museo Nacional del Prado y Ed. El Viso. pp. 109-123.

- GARCÍA MORALES, M<sup>a</sup>. V. (1990), “Los artistas que trabajan para el Rey: la Junta de Obras y Bosques”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 3. UNED, pp. 123-136.

- MENA MARQUÉS, M. B. (1994), “El arte y la fisonomía”, en PORTÚS, J. (Ed.): *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid. Colección Grandes Obras. Editorial Anaya. pp. 351-369.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1994), “El retrato clásico español”, en PORTÚS, J. (Ed.): *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid. Colección Grandes Obras. Editorial Anaya. pp. 215-248.

- POPE-HENNESSY, J. (1985), *El retrato en el Renacimiento*. Madrid. AKAL Universitaria. Serie arte nº 76. Akal editores.

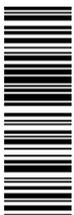
- VIRGINIA SANZ, M<sup>a</sup>. M. (1990), “La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo III.5. Revista virtual de la Fundación Universitaria Española.

ZALAMA, M. A. (2019) “Las artes visuales en la Modernidad: reflexiones sobre su consideración”, en MANCINI y PASCUAL CHENEL (Eds.), (2019): *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*. Madrid. Col. Sílex Universidad. Sílex Ediciones, pp. 15-43.

### **CONTEXTO GENERAL: LA PROPAGANDA**

- BOUZA ÁLVAREZ, F. (1998), *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Serie Historia Moderna nº 200. Madrid. Ed Akal.

- CHECA CREMADES, F. (1988). “(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo I. 1. en Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, pp. 55-80.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

- CHECA CREMADES, F. (1987), *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Colección Ensayistas nº 275. Madrid. Ed. Taurus.

- CHECA CREMADES, F. (2013), *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid. Marcial Pons Ediciones de Historia.

- GARCÍA MORALES, M<sup>a</sup>. V. (1990), “Los artistas que trabajan para el Rey: la Junta de Obras y Bosques”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 3. UNED, pp. 123-136.

- HUICI MÓDENES, A. (2017), *Teoría e Historia de la Propaganda*. Madrid. Editorial Síntesis.

- NIETO SORIA, J.M<sup>a</sup>. (Dir). (1999), *Orígenes de la Monarquía Hispánica: Propaganda y legitimación (ca 1400-1520)*. Madrid. Ed. Dykinson.

- PIZARROSO QUINTERO, A. (1999), “La historia de la propaganda: una aproximación metodológica”, en *Historia y Comunicación Social*, nº 4. ISSN: 1137-0734. Pp 145-171.

- REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>. J. (2008), “Arquitecturas efímeras y escenografías funerarias para la última reunión familiar en El Escorial (1573-1574)”, en REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>. J. Y GUIMARAES VERÍSSIMO SERRAO, V. M. (Coords.): *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder*. Lisboa. Centro de História da Universidade de Lisboa. Edição Caleidoscopio. pp. 691-742.

## LA IMAGEN Y EL MITO DE CARLOS

- BROWN, J. (1994), “La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800”, en PORTÚS, J. (Ed.): *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid. Colección Grandes Obras. Editorial Anaya. pp. 135-159.

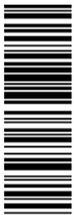
-CASTÁN RAMÍREZ, C. (1972), *Las monedas de los Reyes Católicos y de la Casa de Austria 1475-1700*. Madrid. Ed. Carlos Castán.

- CHECA CREMADES, F. (1987), *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Colección Ensayistas nº 275. Madrid. Ed. Taurus.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

- CHECA CREMADES, F. (1999); *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid. Ediciones El Viso.
- CHECA CREMADES, F. (2013), *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid. Marcial Pons Ediciones de Historia.
- CHECA CREMADES, F. (2018), *Renacimiento Habsbúrgico. Felipe II y las imágenes artísticas*. Valladolid. Colección Síntesis nº XVIII. Ediciones Universidad de Valladolid.
- FALOMIR, M. (Ed.), (2008); *El retrato del Renacimiento*. Madrid. Catálogo de la exposición Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008. Museo Nacional del Prado y Ed. El Viso.
- KOHLER, A. (2001), “Representación y propaganda de Carlos V”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J.; (Coord.): *Carlos V y la quiebra del Humanismo político en Europa (1530-1558)*. Congreso Internacional, Madrid, julio 2000. Actas VOL III. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. pp. 12-22.
- KUSCHE, M<sup>a</sup>. (2004); “A propósito del Carlos V con el perro de Tiziano”, en *Archivo Español de Arte (AEA)*, LXXVII, 307, CSIC. ISSN: 0004-0428. pp. 267-280. (<http://Archivospañoldearte.revistas.csic.es>)
- MANCINI, M. (2000), “La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la relación privilegiada entre el Emperador y Tiziano”, en REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup> J. Y ZALAMA RODRÍGUEZ, M. Á. (Coords.): *Carlos V y las Artes*. Promoción Artística y Familia Imperial. Salamanca. Universidad de Valladolid y Junta de Castilla y León. pp. 221-234.
- MANCINI, M. (2007), “Los últimos cuadros del emperador en Yuste”, en CHECA CREMADES, F. (Dir. y Coord.): *El monasterio de Yuste. Monumentos restaurados*. Madrid. Ediciones El Viso y Fundación Caja Madrid.
- PORRAS GIL, C. (2017), “Crónicas tejidas. Los tapices de Túnez. De la conquista al mito”, en ZALAMA, M. Á; MARTÍNEZ RUIZ, M<sup>a</sup> J.; PASCUAL MOLINA, J. F. (Coords.): *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas, esculturas... Sus viajes a través de la Historia*. Serie Arte y Arqueología, nº 42. Valladolid. Ediciones Universidad de Valladolid. pp. 185-202.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

- RIELLO, J. M<sup>a</sup>.; (2016), “Tiziano y los Austrias”, en JIMÉNEZ BLANCO, M<sup>a</sup>. D.: *Guía del Prado*. Madrid. Museo del Prado. pp.260-269.

- RUBIO MORAGA, Á. L. (2006), “La Propaganda Carolina. Arte, Literatura y Espectáculos al servicio del Emperador Carlos V”, en *Revista Historia y Comunicación Social*, nº 11. ISSN: 1173-0734. pp. 115-126.

- RUIZ GÓMEZ, L. (2004), “Retratos de corte en la monarquía española (1530-1660)”, en VV.AA.: *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid. Catálogo de la exposición Museo Nacional del Prado, octubre 2004 – febrero 2005. Ed. El Viso. pp. 92-109.

- VV.AA. (1994), *Los Leoni*. Madrid. Museo del Prado.

#### **LA IMAGEN REGIA DE FELIPE II**

- BARRIOS, F. (2014), “Símbolos de la Monarquía y representación regia”, en GARCÍA-FISAS CHECA, C; JORDÁN DE URRÍES, J. J. y DE LA COLINA (Editores): *El retrato en las Colecciones Reales*. Catálogo de la exposición. Palacio Real, Madrid (diciembre 2014 – abril 2015).Madrid. Ediciones Patrimonio Nacional. pp. 15-27.

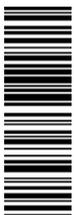
- BLANCA, D. (2016), “Antonio Moro”, en JIMÉNEZ BLANCO, M<sup>a</sup>. D.: *Guía del Prado*. Madrid. Museo del Prado. pp. 346-349.

- BOUZA ÁLVAREZ, F. (1994), “La Majestad de Felipe II. Construcción del mito real”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. (Coord.): *La corte de Felipe II*. Madrid. Alianza Editorial S. A. pp. 37-72.

- BOUZA, F. (1998), “Ardides del arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II”, en CHECA CREMADES, F. (Dir.), (1998), *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid. Catálogo de la exposición. Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Museo Nacional del Prado. pp. 57-81.

- CHECA CREMADES, F. (1992), *Felipe II mecenas de las artes*. Madrid. Editorial Nerea.

- CHECA CREMADES, F. (Dir.), (1998), “Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II” en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del*



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

*Renacimiento*. Madrid. Catálogo de la exposición. Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Museo Nacional del Prado. pp. 25-55.

- BUSTAMENTE GARCÍA, A. (2008), “Glorias Reales. Guerra y Política en el Reinado de Felipe II”, en REDONDO CANTERA, M<sup>a</sup>. J. Y GUIMARAES VERÍSSIMO SERRAO, V. M. (Coords.): *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder*. Lisboa. Centro de História da Universidade de Lisboa. Edição Caleidoscopio. pp. 627-665.

- CHECA CREMADES, F. (2013), *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid. Marcial Pons Ediciones de Historia.

- DE LA TORRE GARCÍA, E. (2000). “Los Austrias y el poder: la imagen en el s. XVII.”, en *Historia y Comunicación Social*, nº 5. pp. 13-29.

- DE LAPUERTA MONTOYA, M. (2008), “La Corte y el Arte”, en MARTÍNEZ MILLAN y VISCEGLIA (Dirs): *La Monarquía de Felipe III: La Corte*. Madrid. Tomo III. Fundación MAPFRE. Instituto de Cultura. pp. 583-650.

- FALOMIR, M. (Ed.), (2008), *El retrato del Renacimiento*. Madrid. Catálogo de la exposición Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008. Museo Nacional del Prado y Ed. El Viso.

- GARCÍA-FRÍAS CHECA, C; JORDÁN DE URRÍES, J. J. y DE LA COLINA (Editores), (2014), *El retrato en las Colecciones Reales*. Catálogo de la exposición. Palacio Real, Madrid (diciembre 2014 – abril 2015). Madrid. Ediciones Patrimonio Nacional.

- KUSCHE, M. (2003), *Retratos y retratadores*. Madrid. Ed. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

- LUNA, J. J. (2007), *De Tiziano a Goya. Grandes Maestros del Museo del Prado*. Catálogo de la exposición. National Art Museum of China-Shangai Museum. Madrid. SEACEX y Museo del Prado editores.

- MARTÍNEZ, E. (2008); “El Rey, jefe del ejército en el Antiguo Régimen”, en ESCUDERO, J. A. (Editor): *El Rey. Historia de la Monarquía*. VOL II. Barcelona. Ed. Planeta. pp. 165-196.



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

- MARTÍNEZ MILLÁN, J. (2011); “Corte y casas reales en la Monarquía Hispana: la imposición de la Casa de Borgoña”, en *Obradoiro de Historia Moderna*. Nº 12 (pp. 13-42), Universidad de Santiago de Compostela, ISSN: 1133-0481.

- SERRERA, J. M. (1999), “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”, en CHECA CREMADES, F. (Dir.): *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid. Catálogo de la exposición. Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Museo Nacional del Prado. pp. 37-63.

### CONCLUSIONES

- BOUZÁ, F. (2007), *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires. Sección Obras de Historia. Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. 3ª reimpresión.

- CHECA CREMADES, F. (1988). “(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo I. 1. en Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, pp. 55-80.

- CHECA CREMADES, F. (1992), *Felipe II mecenas de las artes*. Madrid. Editorial Nerea.

- CHECA CREMADES, F. (Dir), (2009), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Tomo I. Madrid. The Getty Foundation y Fernando Villaverde Ediciones. pp. 163-182.

- CHECA CREMADES, F. (2018), *Renacimiento Habsbúrgico. Felipe II y las imágenes artísticas*. Valladolid. Colección Síntesis nº XVIII. Ediciones Universidad de Valladolid.

- MANCINI, M. (2007), “Los últimos cuadros del emperador en Yuste”, en CHECA CREMADES, F. (Dir. y Coord.): *El monasterio de Yuste. Monumentos restaurados*. Madrid. Ediciones El Viso y Fundación Caja Madrid.

- ZARCO CUEVAS, J. (1939), “Inventario De las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al



*La sombra del emperador en el reinado de Felipe II. La legitimación de la Casa de Austria Hispánica en la propaganda real filipina a través de los retratos de corte*

Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo XCVI y XCVII. Madrid. pp. 545-668 y 34-144.

El presente documento ha sido firmado en virtud de la Ley 59/2003 de 19 de Diciembre. El C.V.D. asignado es: 0172-EC7C-3A62\*00AC-7F9B. Para cotejar el presente con su original electrónico acceda a la Oficina Virtual de la Universidad de Valladolid, y a través del servicio de Verificación de Firma introduzca el presente C.V.D. El documento resultante en su interfaz WEB deberá ser exactamente igual al presente. El/los firmante/s de este documento es/son: JESUS GOICOECHEA TORRES a fecha: 25/06/2020 19:17:43

