

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Carlos V y sus armaduras: representación, poder y herencia dinástica

Autor: Aitana del Campo Solís

Tutor: Miguel Ángel Zalama Rodríguez

Titulación: Grado en Historia del Arte

Junio de 2025

RESUMEN

El presente trabajo busca hacer un análisis de la evolución de la figura de Carlos V a través de diferentes ejemplos de sus armaduras. Consideradas como objetos de lujo en su contexto, dichas piezas creaban una impresión sobre quien las llevaba. El emperador, entendiendo el valor de estos elementos como herramienta para transmitir tanto poder como ciertas ideas necesariamente asociadas a su reinado, hizo uso de ellas para configurar su imagen pública. Lejos de ser objetos con una mera finalidad bélica, en el contexto de la Edad Moderna las armaduras tendrán un protagonismo singular en el ámbito real y cortesano.

Palabras clave: *Carlos V, Armaduras, Edad Moderna, Imperio, Representación*

Índice

1. Introducción.....	4
1.1. Definición de los objetivos del TFG.....	4
1.2. Análisis de las metodologías y fuentes empleadas	5
1.3. Estado de la cuestión	7
1.4. Estructuración de los capítulos del trabajo	8
2.1. El ideal caballeresco en la educación de Carlos V	10
2.2. La armadura de justa de Valladolid (1517): escenografía del poder y manifestación del príncipe cristiano	14
2.3. Imagen de Carlos V como caballero en los diferentes medios artísticos	17
3.1. Transformación de la imagen imperial tras la coronación en 1530.....	22
3.2. La armadura a la romana y su significado	26
4.1. Carlos V y la construcción del <i>Miles Christi</i>	30
4.2. La armadura de Mühlberg y su simbolismo	34
4.3. <i>Retrato ecuestre de Carlos V en Mühlberg</i> : arte al servicio del imperio.....	37
4.4. Felipe II y la herencia del simbolismo militar de Carlos.....	39
5. Conclusiones.....	42
6. Bibliografía.....	43

1. Introducción

El uso del arte y de objetos lujosos como medio para la representación del poder monárquico ha sido un tema protagonista en numerosos estudios, especialmente en el ámbito de la Edad Moderna Europea. Siguiendo esta línea, el presente estudio se centra en los cambios de la imagen regia de Carlos V en su reinado. A través de tres ejemplos concretos de sendas armaduras utilizadas por el emperador en ciertos momentos clave de su vida política, se pretende mostrar el peso que la imagen pública real tenía a la hora de construir un lenguaje visual capaz de transmitir un fuerte simbolismo y de poner en marcha distintas estrategias visuales; plasmando como la concepción de un Imperio atendía a numerosos asuntos al margen de aquellos de carácter gubernamental y burocrático.

Este trabajo, centrado en la figura de Carlos V, se inscribe cronológicamente en su reinado y se extiende algo más al abordar también la herencia y nueva configuración por parte de Felipe II de todo este repertorio iconográfico y simbólico. Geográficamente, abordaremos la figura de Carlos V en su extensión imperial, evitando limitarnos al ámbito hispánico, pues no tendría sentido en un contexto en el que la condición imperial aún requería cierta itinerancia de la corte.

De esta manera, partiremos de su primera gran aparición pública en Valladolid, para aludir a continuación al título imperial y por último, como no podía ser de otra forma, culminaremos con la imagen de *Carlos V a caballo en Mühlberg*. Influencias del pasado, pretensiones políticas y conflictos religiosos serán los ejes vertebradores para la configuración de la imagen del emperador, los cuales también serán tomados y reformulados por Felipe II en su reinado y en la configuración de la Real Armería como memoria y legitimación de la monarquía española.

1.1. Definición de los objetivos del TFG

La principal razón por la que he elegido las armaduras para referenciar visualmente los cambios en torno a la figura del emperador, viene motivada porque estas nos sirven, no solo para hablar del programa iconográfico de Carlos y su cambio de aspecto físico, sino para reflejar el interés y la relevancia que estos objetos, considerados de lujo, tenían en las élites del momento. En un intento por tratar de desvincularme del pensamiento canónico centrado en las consideradas artes mayores, he elegido esta expresión artística

que, a pesar del escaso interés mostrado por la historiográfica codificada desde la Ilustración en torno a ellas, fueron en su contexto bienes mucho más lujosos que las pinturas de algunos de los grandes maestros como Tiziano o Durero.¹ El peso de que los materiales usados en su realización fueran ya de por sí algo exclusivo, sumado a la minuciosidad requerida en el trabajo de las piezas y el reconocimiento público que ostentaban los maestros armeros, fueron algunos de los elementos que hicieron que estas piezas tuvieran un gran valor tanto económico como representativo, elevando la figura de quien las portaba. A pesar de que mi trabajo gire en torno a los cambios de imagen de Carlos V, el hecho de que haya elegido precisamente estos objetos de lujo para expresar las ideas de una forma visual, pretende ser una declaración de intenciones en torno a aquellas múltiples manifestaciones artísticas que han sido relegadas a la categoría de “artes menores” y que realmente tenían un protagonismo enorme en el contexto en que vivió el emperador Carlos, sirviéndonos por tanto, como medio para estudiar las pretensiones políticas y la configuración de una imagen del poder en el Renacimiento.

1.2. Análisis de las metodologías y fuentes empleadas

Este estudio ha sido abordado principalmente desde una perspectiva histórico-artística, no obstante, consideré también de vital importancia incluir referencias a las ambiciones políticas de Carlos V, pues estas estrategias quedarán grabadas no solo en su imagen, sino sobre las superficies de las armaduras.

Haciendo uso principalmente del método biográfico, he estudiado las principales influencias, experiencias y objetivos del emperador para poder analizar cómo se reflejan estas en su imagen y las manifestaciones artísticas en torno a la misma. A la hora de analizar los motivos que acompañan a su figura a lo largo de su reinado, he acudido tanto al método iconográfico —analizando los símbolos y motivos de la obra de arte para buscar un significado concreto—, como al método iconológico —lo que me ha permitido ampliar el análisis iconográfico en línea con su contexto cultural y aspectos más profundos.

En este sentido, la mayor carga de trabajo ha sido protagonizada por la investigación bibliográfica, recurriendo tanto a historiadores enfocados en la evolución de la imagen de Carlos V, como a otros cuyas líneas de investigación tienen un enfoque más directo sobre

¹ Zalama 2019, 15-43.

las armaduras. También hice uso de algunas fuentes que me sirvieron para estudiar la política del reinado de Carlos, así como la recepción de esta por parte de Felipe II. El uso de las TIC ha tenido una relevancia mayor de la que me gustaría, pues, al encontrarse la Real Armería de Madrid cerrada al público por una modernización de las instalaciones, he tenido que recurrir a catálogos online o páginas web que me permitieran analizar los detalles de las piezas estudiadas.

En cuanto a las fuentes, tres nombres propios han supuesto la columna vertebral de mi trabajo. Por un lado, el historiador Álvaro Soler del Campo, que cuenta con sendas publicaciones sobre las armaduras, me ha servido para estudiar tanto piezas concretas como el protagonismo de las mismas en la Casa Real. Gracias a su publicación *El arte del poder: armaduras y retratos de la España imperial* he podido respaldar mi discurso sobre el uso de las armaduras como elemento para la transmisión de poder. En cuanto a los estudios sobre la imagen del emperador, ha sido crucial la figura del historiador del arte Fernando Checa Cremades, que continuando con una línea bastante definida desde su tesis doctoral redefinida en 1997 en el libro *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, ha sido fundamental para el estudio de la evolución de la imagen del emperador. Aunque este autor en comparación con Soler del Campo no trata de forma directa las armaduras, desarrolla en profundidad como los diferentes episodios en la vida del monarca, serán trascendentales para definir la imagen del poder. Además, este autor ha sido una base firme sobre la que estudiar las influencias del linaje y los antecedentes iconográficos a lo largo de su carrera y más concretamente en torno a la imagen de *Carlos V a caballo en Mühlberg*. Por último, en esta triada que ha conformado la base para las ideas que aquí se desarrollan, destaca la figura del historiador del arte Jesús F. Pascual Molina. Aunque al igual que el autor Soler del Campo trata temas más directamente vinculados con las armaduras que Checa, su perspectiva desde un punto de vista más enfocado en la propaganda visual y el coleccionismo de estas piezas me ha aportado no solo un punto de vista más novedoso frente a los autores anteriores, sino que además, gracias a publicaciones como “Lujo de Acero. Armas y poder en el ámbito habsbúrgico del siglo XVI” o “Si vis pacem, para bellum: armas como símbolo del poder en tiempos de conflicto, durante el reinado de Carlos V” me ha sido tremadamente útil en esta perspectiva que pretendía aportar sobre las armaduras, no como meros objetos con fines bélicos, sino como verdaderos objetos de lujo, portadores de poder y magnificencia con un gran protagonismo en el contexto que nos concierne.

Otro tipo de fuentes, de carácter directo, que también han sido decisivas en la configuración de este trabajo, son las crónicas de aquellos que personalmente acompañaron al rey durante sus viajes, celebraciones y demás actos públicos. Laurent de Gorrévod y Laurent Vital, entre otros, fueron decisivos para entender tanto las implicaciones reales que las armaduras tenían en su momento —las impresiones que generaban en entradas triunfales o celebraciones cortesanas, las descripciones minuciosas de los atuendos de los participantes—, como para servir de testimonio acerca del uso de cierta pieza asociada a un momento, batalla o episodio concreto en la vida del monarca y sin duda, han sido esenciales para construir un discurso completo e interdisciplinar.

1.3. Estado de la cuestión

La línea de investigación en la que baso mi trabajo, ha sido trabajada por múltiples expertos y desde diferentes perspectivas. Si nos remitimos al objetivo de aumentar la consideración en torno a objetos que han sido relegados a la categoría de “decorativos”, debemos resaltar necesariamente el grupo de investigación *Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna*, que, mediante distintas publicaciones, conferencias y actividades atienden a las implicaciones que las manifestaciones artísticas tenían en su contexto. Vemos mediante publicaciones como *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia* o *Sub umbra alarum. Ceremonial y colecciónismo en las cortes hispánicas de la Edad Moderna*, una declaración de intenciones que persigue devolver a aquellos objetos artísticos tan valiosos durante este periodo, el protagonismo que merecen. Más allá del uso que Carlos V hiciera de las armaduras, el verdadero mensaje a transmitir es una visión de cómo, influidos por la imposición que desde la Ilustración se ha hecho de las artes, estamos dejando de lado el carácter fundamental que los objetos que acompañaban a diario a los monarcas —que desde luego que no eran las esculturas y pinturas— que nos sirve para poder entender y estudiar de manera mucho más eficaz las pretensiones políticas de cierto monarca, los conflictos de un periodo concreto o los medios empleados para hablar de magnificencia, lujo y poder en un contexto álgido de la historia universal como es la Edad Moderna y más concretamente el reinado de Carlos V. Por tanto, podemos concluir que se trata de una línea de investigación abierta y dinamizada que ofrece una perspectiva de no retorno en cuanto a la consideración de las artes.

1.4. Estructuración de los capítulos del trabajo

Para la organización de los capítulos en este trabajo se ha optado por una estructura cronológica que permita estudiar la conformación de la imagen de Carlos V como una evolución marcada por diferentes momentos clave de su reinado.

Así, el primer capítulo gira en torno a las influencias que codificaron la imagen de Carlos durante la primera etapa de su reinado. Respaldándose en antecedentes familiares, elementos de su educación y el gusto de la corte borgoñona, desarrollo el concepto del ideal caballeresco, que tendrá cierta presencia a lo largo de todo su reinado. Como punto de partida decidí tomar la que fue la primera gran aparición pública de Carlos de Habsburgo en la península, un episodio que además de ser políticamente relevante, pues también es el momento en que sería proclamado como monarca junto a su madre doña Juana, nos permite ver a través del despliegue iconográfico la importancia que estas celebraciones cortesanas tenían para transmitir una imagen concreta. En este sentido, la armadura que vistió durante su primera justa, es la referencia perfecta para resumir la grandilocuencia perseguida en este primer acto cortesano.

Continúo en el segundo capítulo con otro episodio clave para la evolución de la imagen del monarca, su coronación como emperador. Sin duda, este será el cambio más drástico del físico de Carlos, pues, buscando entroncar con los emperadores de la Antigua Roma, abandonará el gusto borgoñón y su media melena para convertirse en un verdadero Augusto. Esto también se refleja en sus armaduras, repletas ahora de atributos clásicos y alusiones al título imperial.

Por último, decidí culminar con un episodio muy presente en el imaginario cultural común, la gran victoria del emperador como *Miles Christi* contra el protestantismo. Este episodio geolocalizado a las orillas del río Elba, y más especialmente, la representación que con gran maestría Tiziano hará de la misma, se convertirá en un hito de constante alusión por parte de la Casa Real y en un modelo para la representación de monarcas y personajes relevantes. Portando la Inmaculada concepción en el peto y con referencias iconográficas que nos remiten tanto al Imperio Romano como al propio Maximiliano I, esta imagen del emperador define perfectamente tanto las diferentes influencias que confluyen en la figura de Carlos como el reflejo que ciertos episodios políticos tienen en la configuración de su imagen. Finalmente, menciono también la recepción y transformación de este legado visual por parte de Felipe II como consolidación de un legado que quedará asociado definitivamente a la Corona, pues a pesar de no heredar el

Imperio, Felipe entenderá a la perfección el poder de la imagen para transmitir ciertas ideas, viendo también el potencial de las armaduras como medio para encarnar sobre el propio cuerpo valores propios de la monarquía.

2.1. El ideal caballeresco en la educación de Carlos V

Carlos V no se limitó a ser un monarca que gobernó vastos territorios, sino que también se ocupó de conocer y encarnar los ideales caballerescos tan ligados a su dinastía. Desde temprana edad, su educación estuvo fuertemente marcada por la figura de su abuelo, Maximiliano I de Habsburgo, nombrado por la historiografía como “el último caballero”², se ocupó de fomentar en el joven Carlos la adhesión a los principios de la caballería medieval. Maximiliano no solo promovió los principios de la caballería mediante su gobierno y participación en torneos, sino que también tuvo un impacto perenne en la imagen pública de su época, como lo demuestra el famoso grabado de Alberto Durero *El caballero, la muerte y el diablo* (1513) (Fig. 1). Este grabado establece la imagen del caballero cristiano como un guerrero piadoso que resiste las tentaciones y los peligros del mundo terrenal. Según Panofsky, esta representación se convirtió en un modelo simbólico que moldeó la imagen pública de Carlos V³, pues, como señala Pascual Molina “Maximiliano, que entendía las armaduras como un medio a través del que mostrar el rango y el prestigio, también supo hacer de estas obras portadoras de significados simbólicos, en relación con el linaje, el poder y la magnificencia.”⁴ Pero Carlos V no se limitaría a reproducir este imaginario, sino que lo integrará con símbolos propios que dotarán a esa herencia simbólica de un significado más personal, como vemos por ejemplo a través de la adopción del lema “Plus Ultra”, creado hacia 1516 por un miembro italiano de la corte borgoñona de Flandes partiendo de la supuesta inscripción de Hércules en las Columnas del Estrecho de Gibraltar “Non

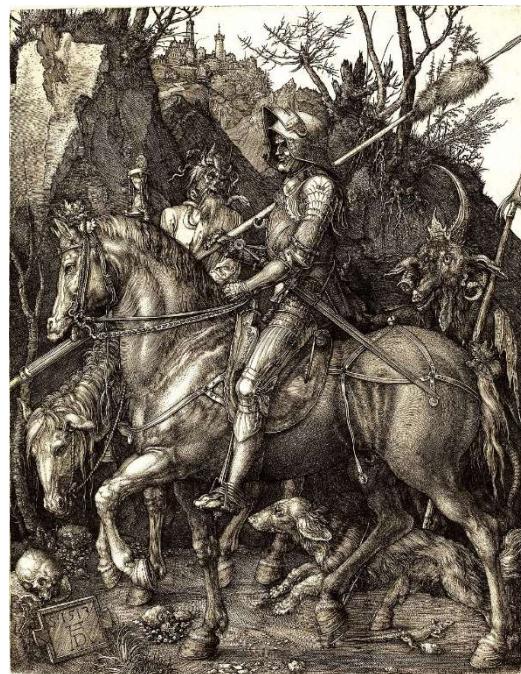


Figura 1. Ejemplar del grabado, perteneciente a la Galería Nacional de Arte de Washington D. C.

Fuente: Wikimedia Commons

² Soler del Campo 2010, 82.

³ Panofsky 1990, 182-185.

⁴ Pascual Molina 2024a, 287.

Plus Ultra”⁵, mediante el cual transforma el ideal caballeresco heredado en una expresión expansiva y dinámica de su poder, orientada a la conquista y evangelización más allá de los territorios heredados.

Maximiliano I fue un monarca consciente del poder de la imagen y la propaganda visual para consolidar su legado. Y es que en este contexto, como señala Pascual Molina “Las armaduras fueron un elemento clave en la autorrepresentación masculina, vinculando a sus poseedores especialmente a través de los motivos ornamentales —heráldicos, simbólicos, religiosos—, con el linaje, el estatus y el ejercicio del poder, así como entroncando con figuras heroicas y virtuosas.”⁶ Su relación con artistas de la época como Burgkmair, Beck o Durero, refleja su interés por desarrollar una representación de la caballería que pudiera utilizarse no solo como ideal moral, sino también como herramienta política. La iconografía de Maximiliano se basa en la glorificación del caballero cristiano *Miles Christi*, cuya misión es defender la fe cristiana y combatir a sus enemigos, como se evidencia en su obra de carácter autobiográfico *Der Weisskunig* o en *Theuerdank*, donde se narra de manera idealizada el viaje del emperador a Borgoña para su matrimonio con la duquesa María. En este sentido, Carlos V heredó su compromiso con esta imagen heroica y religiosa del poder. La difusión de estampas como el grabado de Durero o las series de *El Triunfo de Maximiliano* (1515-1518) y *La Puerta del Honor* (1515-1518) contribuyeron a consolidar esta visión, que posteriormente sería adoptada y reinterpretada por el propio emperador en sus retratos y representaciones oficiales.⁷

La importancia de la educación caballeresca en Carlos V también queda patente en su relación con la Orden del Toisón de Oro, la más prestigiosa de las órdenes de caballería europeas. Creada por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, en 1430, pasó a la dinastía de los Habsburgo a través del matrimonio de Maximiliano I con María de Borgoña, pues a la muerte de Carlos el temerario sin descendiente varón, se hubo de esperar hasta este enlace para conocer a su sucesor en la orden.⁸ Ser miembro de esta orden no solo reforzaba su legitimidad dinástica, implicaba además la pertenencia a una tradición caballeresca que enfatizaba la defensa de la fe cristiana y el honor, y como destaca Soler

⁵ Rosenthal 1931.

⁶ Pascual Molina 2019, 368.

⁷ Silver 2008, 95-100.

⁸ Martínez-Correcher y Gil 2011, 45-66.

del Campo, esto se vería reflejado en sus armaduras “(...) los motivos religiosos serán la otra gran constante en la decoración de sus armas según el espíritu caballeresco ya señalado. La defensa de la fe y de la Iglesia son conceptos básicos entre los que discurre la vida de Carlos V. (...) Desde 1531 Carlos V ordenó que en todas sus armaduras figurara la Virgen María con el Niño en el peto y Santa Bárbara en el espaldar siguiendo la devoción familiar.”⁹ Desde joven, Carlos V adoptó los valores de la Orden como elemento fundamental de su identidad monárquica, lo que, como vemos, se reflejó posteriormente en su representación iconográfica y en el uso de armaduras ricamente decoradas con emblemas caballerescos.

Otro de los emblemas que veremos repetirse a menudo en la iconografía que rodea a la figura del emperador fue el ya mencionado “Plus Ultra”, que comenzó a utilizar en su juventud y que, con distintas variaciones en relación a los hitos de su reinado, pronto se convirtió en un símbolo de su voluntad de llevar más los límites establecidos por sus antepasados, o por importantes figuras con las que quiere entroncar como es el caso de Hércules. Mientras que Maximiliano representó al caballero como defensor del orden cristiano tradicional, propio de una figura más cercano a lo medieval, Carlos V proyectó su imagen hacia nuevos territorios, incorporando la expansión ultramarina y el poder universal como elementos centrales de su programa simbólico.

Debemos destacar también como factor determinante en su formación la literatura de caballerías, género que experimentó un renovado auge en esta época del resurgir de los ideales caballerescos. Obras como *Abre des batailles* (1527) de Honoré Bovet o *El arte de la guerra* (1521) y *El príncipe* (1513) de Maquiavelo u otras de origen español como *Amadís de Gaula y Tirant lo Blanch*, fueron fundamentales en la concepción del ideal de caballero cristiano, modelo que Carlos V adoptaría no como mera inspiración personal, sino como herramienta política. No obstante, su inclinación por las armas sobre las letras quedó patente a lo largo de su vida. En contraste con otros príncipes renacentistas más interesados por el humanismo, o cuestiones relativas a las artes, Carlos V siempre mostró una preferencia por el ejercicio militar y la guerra como medio de consolidación del poder, influido no solo por estos textos contemporáneos, sino también por otros de origen clásico como *De re militaris* de Vegecio, donde se incide en la necesidad del conocimiento en

⁹ Soler del Campo 2018, 159.

torno a las armas y la guerra por parte el monarca en la construcción y mantenimiento de un Estado fuerte.¹⁰

Esta formación, centrada en la guerra y la caballería, tuvo repercusiones directas en su manera de gobernar, presentándose como un monarca a caballo entre el mundo medieval y el moderno. Además de participar activamente en campañas militares, una costumbre medieval que pronto se abandonará por los peligros que conllevaba —como se refleja en la intervención de Francisco I en la Batalla de Pavía—, Carlos V hizo uso de su imagen caballeresca para legitimarse frente a sus súbditos y adversarios, como se hizo patente desde sus primeras justas y apariciones públicas. La educación que Carlos recibió en Borgoña como archiduque, lo preparó para asumir su liderazgo con una estrategia que combinaba la tradición medieval con las exigencias de la modernidad propia del Renacimiento. Frente a otros monarcas que apostaban por una imagen más intelectual o humanista, Carlos V consolidó la idea de rey guerrero, participando personalmente en sus propias campañas y capaz de defender la cristiandad con la espada en la mano.

A medida que avanzó su reinado y, especialmente, en el contexto de la Reforma, la imagen caballeresca alcanzó un nuevo significado: se presentaba el monarca como defensor del catolicismo frente a la expansión del luteranismo en sus dominios, conflicto que culminaría en 1547 con la batalla de Mühlberg. Enfrentamiento en el que el emperador lograría una victoria decisiva contra la Liga Esmacalda —coalición de príncipes protestantes— reafirmando su papel como *Miles Christi* en la defensa de la fe. La armadura que portó en esta batalla, que sería representada a posteriori con todo lujo de detalles en el retrato ecuestre de Tiziano, simboliza a la perfección esta unión tan característica en la figura de Carlos de la tradición caballeresca heredada de Maximiliano y su misión religiosa y política en la Europa del XVI.¹¹

La iconografía originada en Mühlberg, además de reforzar la imagen de Carlos V como monarca guerrero, sirvió como poderoso instrumento de propaganda en defensa de la contrarreforma. De esta forma, vemos como en sus retratos posteriores será constante la referencia a su papel como protector de la Iglesia, consolidando, por un lado, su legado

¹⁰ Pascual Molina 2021, 276.

¹¹ Soler del Campo 2009, 148-150.

caballeresco y haciendo, por otro, una relectura del mismo para legitimar su autoridad en un mundo en constante transformación.

2.2. La armadura de justa de Valladolid (1517): escenografía del poder y manifestación del príncipe cristiano

La llegada de Carlos de Habsburgo a la península en 1517 venía motivada por el reconocimiento como monarca español junto a su madre la reina doña Juana, pero esto no fue una simple etapa dentro de su itinerario dinástico, sino un momento de alta carga simbólica en el que debía mostrarse como heredero. Su entrada en la ciudad el 18 de noviembre de 1517 hablaba ya del despliegue simbólico que acompañaría al monarca en sus distintas apariciones, como señala Laurent Vital en la crónica de este primer viaje a España, el emperador “llevaba un coselete de acero, muy reluciente, con el gorgorín, antebrazo y arnés de pierna, habiéndose puesto, por encima de ese coselete, un rico sayo de sus colores, amarillo, blanco y rojo, por mitades”¹², esta rica vestimenta marcaba el inicio de su proyección pública en Castilla. Las entradas imperiales en ciudades consistirían no solo en un alarde de lujo y magnificencia sino una muestra de poder militar del protagonista, como señala Pascual Molina “La presencia de tropas y armamento en un contexto en principio festivo, vinculada a la exhibición del poder, fue común y quedó recogida en las representaciones artísticas.”¹³

Este despliegue de lujos y boato tan propio de la corte, se vería incrementado durante las celebraciones de la proclamación del monarca que tuvo lugar en febrero de 1518 en la misma ciudad. Reunidos en San Gregorio, los procuradores iniciaron las cortes para reconocer al monarca el 2 de febrero de 1517, acto presidido por el canciller Jean Sauvage. El monarca no hizo acto de presencia hasta dos días después, cuando acompañado de su hermano menor Fernando, daría un discurso mediante el que juraría las peticiones de los procuradores. Finalmente, el domingo 7 de febrero en la iglesia de San Pablo tuvo lugar la jura solemne de los nobles reconociendo a Carlos como monarca conjuntamente con la reina doña Juana, tras esto por el obispo de Tortosa Adriano de Utrecht ofició el acto. La jornada continuó con diversas actividades entre las que debemos

¹² García Mercadal 1952, 706.

¹³ Pascual Molina 2021, 273.

destacar aquella en la que el rey justó por primera vez.¹⁴ Como ha señalado Checa Cremades, este tipo de ceremonias no eran meros pasatiempos cortesanos, sino verdaderas puestas en escena del poder donde se materializaba el ideal del “príncipe cristiano”, entendido como justo, audaz y protector de la fe.¹⁵



Figura 2 Ilustración contenida en el libro *La "Armería real"*. Fuente: Wikimedia Commons

Como ya hemos tratado, este modelo no emergió de manera espontánea. Carlos había sido instruido en la corte borgoñona, bajo la tutela de Margarita de Austria, donde asimiló este ideal heroico influenciado por la tradición literaria propia de Borgoña, especialmente por obras como *Le Chevalier Délibéré* de Olivier de La Marche.¹⁶ Allí se cultivó una fusión entre el humanismo cristiano y la ética del guerrero, posteriormente se reflejaría en su imagen pública.

Teniendo en cuenta la educación y carácter del joven príncipe, podemos ver como el discurso solemne pronunciado durante su proclamación en

las cortes, no era el único medio para ganarse el favor de la nobleza castellana, sino que lo acompañó de una herramienta más visual: la imagen de sí mismo armado. La armadura de justa que vistió —identificada con el arnés que hoy se conserva en la Real Armería de Madrid (inv. A-37), atribuida a Kolman Helmschmid (Fig. 2)— no era una mera protección, también actuaba como un potente emblema de autoridad.¹⁷

Se trata de un arnés para justa en campo cerrado, con elementos altamente especializados como el yelmo tipo *Stechhelm* y tarja desmontable. Este tipo de armaduras, tal y como se refleja en el catálogo *El arte del poder*, cumplían con una función representativa más allá de la estrictamente bélica, y estaba pensada para “la exaltación simbólica del monarca”

¹⁴ Pascual Molina 2024, 121-133.

¹⁵ Checa Cremades 2006, 27-112.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ Godoy 1992, 134-139.

mediante la heráldica, los emblemas y las narrativas visuales.¹⁸ Las escenas grabadas en su superficie—como David y Goliat o Judith y Holofernes—no eran meras decoraciones, sino expresiones de una visión providencial de la historia que vinculaba al joven Carlos con héroes del Antiguo Testamento, instrumentos de la justicia divina.¹⁹ El hecho de que el peto lleve en el cuello el Toisón de Oro reforzaba la conexión dinástica y caballeresca de sus antecesores, especialmente con Felipe el Hermoso y Maximiliano I.²⁰

La motivación ideológica que subyace tras el interés de Carlos por las armaduras, se refleja también en el hecho de que, durante esta primera estancia española, el futuro emperador decidió instalar su armería oficial en el convento de San Pablo, como sabemos gracias a una cédula fechada en Zaragoza el 5 de agosto de 1518. Esta, no consistía en un mero almacén, incluía también una fragua activa para la fabricación y reparación de armaduras. De nuevo, vemos una continuación con Maximiliano, quien había hecho de Innsbruck un importante centro de producción armamentística y había dispuesto la propia con un sentido de colección llegando a contar incluso con un primitivo catálogo. No obstante, aunque Carlos estableciera en este convento un lugar exprofeso para la conservación de sus armaduras, estas aún tenían un carácter itinerante junto con la corte, pues a través de otra cédula expedida por el monarca en la que pedía que se alojase a su armero mayor en las villas de Madrid y Valladolid, podemos entender que, aunque esta era la sede habitual de sus armaduras, constantemente las estaba intercambiando para su uso en la guerra y diversas justas, en este caso concreto, posiblemente el armero mayor fuera a recoger material necesario para la expedición contra Barbarroja.²¹

Vemos por tanto como la estancia de Carlos en Valladolid constituyó la consagración visual del joven soberano. Estas ceremonias de entrada, justa y banquete sirvieron como mecanismos de integración cultural, mediante las que el nuevo monarca, poco familiarizado aún con la lengua y costumbres de este lugar, comunicaba autoridad mediante un lenguaje visual que la nobleza castellana comprendía.²² La armadura hablaba

¹⁸ Soler del Campo 2010, 75-94.

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ Godoy 1992, 134-139.

²¹ Pascual Molina 2013, 86.

²² Checa Cremades 2006, 27-112.

por él: narraba una historia de virtud, valor y continuidad imperial. En este sentido, Álvaro Soler del Campo ha destacado cómo estas piezas no solo respondían a necesidades prácticas, sino que también funcionaban como manifestaciones visuales del estatus y la autoridad del monarca.²³ Y como vemos a través de cronistas como Laurent de Gorrevod, Vital o Vandesse, esta herramienta visual no solo era usada por el futuro emperador, pues precisamente los atuendos que vestían los participantes de estos actos era lo que les hacía destacar y ser mencionados en los listados descriptivos de estos cronistas, o pasar desapercibidos.²⁴ Checa ha analizado cómo, en este contexto, la visualidad se estructuraba de forma compleja, integrando arte, ceremonia y poder en una puesta en escena cuidadosamente diseñada para consolidar la autoridad del monarca.²⁵

En suma, ni la armadura que llevaba Carlos cuando hizo su entrada en la ciudad en 1517, ni la que usó en la justa de 1518 son meros instrumentos de defensa, sino plenos artefactos ideológicos. A través del hierro reluciente, hablaba tanto del pasado caballeresco como del futuro imperial, convirtiéndose así la justa de Valladolid en una consagración visual del joven soberano.

2.3. Imagen de Carlos V como caballero en los diferentes medios artísticos

Carlos V, quien comprendió el papel fundamental del arte y la imagen para la política del Renacimiento, hizo uso de diferentes medios artísticos —pintura, tapiz, escultura fundamentalmente— para orquestar un diseño iconográfico acorde a la imagen pública que deseaba proyectar: autoridad, virtud y legitimidad. Tras su elección imperial en Aquisgrán en 1520 y, especialmente, después de su coronación oficial en Bolonia en 1530, Carlos V transformó su imagen pública. Mientras aquellos retratos más juveniles lo mostraban según la moda de la época en la corte de Borgoña —media melena, rostro imberbe y a menudo con la cabeza cubierta con un tocado con pluma—, tras la coronación adoptaría una apariencia más clásica, buscando entroncar visualmente con los emperadores romanos, así se dejó barba como había hecho el emperador Marco Aurelio y se recortó el pelo, logrando un aspecto más cercano al propio César y reivindicando así

²³ Soler del Campo 2010, 75-94.

²⁴ Pascual Molina 2024b, 121-133.

²⁵ Checa Cremades 2006, 27-112.

una continuidad con los poderosos de la Antigua Roma. Esta transformación no fue meramente estética, sino también profundamente ideológica, proyectándose como emperador guerrero, un *imperator Miles Christi*.²⁶

En esta estrategia visual, un ejemplo netamente propagandístico lo encontramos en la serie de los tapices que narran la conquista de Túnez. Estos paños, tejidos por Willem de Pannemaker entre 1548 y 1554 a partir de los cartones de Jan Cornelisz Vermeyen y Pieter Coeck van Aelst, siguen fielmente las crónicas de Alonso de Santa Cruz sobre la campaña, incluyendo cartelas explicativas que narraban los hechos.²⁷ El hecho de que Carlos fuera acompañado en sus campañas por aquellos que dejassen constancia de lo sucedido, no solo habla de su interés por recoger lo sucedido, sino que como señala Antonio Gonzalbo, también entraña con el modo de hacer de los emperadores de la Antigüedad: “Carlos V, al igual que César en sus campañas, fue acompañado por artistas y escritores destinados a dejar constancia de la acción bélica, creando con sus obras un potente entramado laudatorio.”²⁸

Encargada por el propio emperador, esta serie, además de conmemorar la victoria frente al enemigo otomano, busca también plasmar la magnificencia que rodeaba a la figura del

²⁶ Checa Cremades 2006, 257-306.

²⁷ Gozalbo 2016, 109-134.

²⁸ *Ibidem*



Figura 3. *La revista de las tropas en Barcelona* (1548-1554), Pannemaker. Fuente: Patrimonio Nacional.

emperador, como queda patente en el tapiz de *La revista de las tropas en Barcelona* (Fig. 3), segundo tapiz de la serie, en el que se ilustra una parada militar en el Campo de la Laguna organizada por el emperador, quien también había detallado como debían vestir los participantes, entregando telas y demás materiales necesarios, lo que nos habla del interés por mostrar poder y magnificencia desde la codificación de la campaña.²⁹ Tanto en el tapiz, como en las vestiduras, arte y poder convergen en una imagen caballeresca elevada a categoría de emblema dinástico. Esta serie fue usada en diversas ocasiones para decorar interiores en actos representativos, aunque como era común, pocas veces se dispuso la serie completa. Frente a esta serie, cuyo gusto fue tal que se copiaron los tapices para asegurar su conservación, vemos un menor interés por la anterior referente a la batalla de Pavía, que, aunque no se sabe de forma certera, posiblemente se deba a que mientras aquí se muestra la victoria frente al infiel, en la serie que narra la expedición en Pavía, se muestra la captura del rey del estado vecino Francisco I, algo que podría generar tensiones entre estos dos países regidos por el catolicismo.³⁰

²⁹ Zalama 2020.

³⁰ Zalama 2023.

La estrategia visual de Carlos V se extendió también al arte escultórico. Un ejemplo de la última etapa de su vida y reinado es la escultura de bronce *Carlos V y el Furor* (Fig. 4), obra realizada por Leone Leoni entre 1551 y 1564, en la que se muestra al emperador dominando al Furor, símbolo de la ira y el caos. Carlos se presenta a la romana, portando peto y espaldar, coronado de laurel, pero se trata de una escultura vestidera y si retiramos esta armadura descubrimos un físico idealizado y un gesto de serena majestad que responden a un modelo deliberadamente clásico, haciendo referencia directa a ciertos emperadores del Bajo Imperio como Trajano o Marco Aurelio.³¹



Figura 4. *Carlos V y el Furor* (1551-1555), Pompeo y Leone Leoni. Fuente: Patrimonio Nacional

Las medallas de la época también contribuyeron a esta construcción simbólica, pues se trata de un elemento dinámico a través del que se difundía una imagen controlada del soberano de manera rápida. Realizadas en honor a ciertas batallas o acontecimientos significativos, precisamente para un personaje como la figura de Carlos con vastos territorios, este elemento permitía difundir su imagen asociada a ciertas emblemas con

³¹ Checa Cremades 2006, 257-306.

gran celeridad. Por ejemplo, la medalla conmemorativa de la batalla de Mühlberg (Fig. 5), acuñada en 1547, muestra a Carlos V con armadura y el collar del Toisón de Oro, subrayando su condición de Gran Maestre de esta prestigiosa orden caballeresca.³² Las



Figura 5. *Victoria de Mühlberg* (1547-1549), Leone Leoni. Fuente: Patrimonio Nacional

insignias elegidas no eran baladís ni simples decoraciones: evocaban un linaje de virtud, sacrificio y obediencia, e inscribían al monarca en una genealogía de defensores de la cristiandad.

En todas estas formas artísticas Carlos utilizó de forma estratégica su representación visual adaptada al contexto político, inscribiendo su figura dentro de una tradición iconográfica híbrida: entre la herencia del ideal cristiano y como emperador romano, dueño de un poder universal legitimado por la historia y la Providencia. Esta combinación visual fue una de las claves del éxito propagandístico del reinado de Carlos V.³³ En este sentido cabe resaltar que tampoco la armadura no es un simple símbolo de tradición, sino un código visual cambiante, cuyo uso se intensifica en momentos clave: guerras religiosas, campañas militares o procesos de legitimación.

En resumen, la representación de Carlos V en los medios artísticos trascendió el retrato de corte convencional. Mediante una iconografía meticulosamente elaborada, el emperador se mostró como el soberano total: guerrero, cristiano, heredero de Roma y defensor de la fe. En esta estrategia, el recurso a las armaduras caballerescas no fue un mero adorno, sino el eje central de una política de representación cuidadosamente

³² Soler del Campo 2010, 75-94.

³³ Checa Cremades 2006, 257-306.

diseñada, donde cada gesto, cada objeto y cada rasgo facial comunicaba un mensaje de poder, virtud y legitimidad.³⁴

3.1. Transformación de la imagen imperial tras la coronación en 1530

La imagen en torno a la figura de Carlos V cambió a lo largo de su monarquía, una transformación que no fue meramente estética ni lineal, sino que buscaba una redefinición ideológica acorde al contexto. Esta renovación se articula en torno a dos momentos clave de su reinado: una primera coronación en Aquisgrán en 1520 y una segunda en Bolonia en 1530. Ambas cargadas de un fuerte simbolismo político y cultural se convirtieron en hitos fundamentales en la evolución de su representación como soberano cristiano y emperador universal.³⁵



Figura 6. Vidriera de la Catedral de San Miguel y Santa Gúdula de Bruselas. Carlomagno presenta a Carlos V (1537), según el diseño de Bernard van Orley. Fuente: iStock

La coronación en Aquisgrán, buscaba una conexión directa con la figura de Carlomagno (Fig. 6) , por ello, precisamente, se eligió como sede para este ritual imperial aquella en la que fue investido el fundador del Imperio carolingio. Mediante la elección de esta ciudad para ser proclamado Rey de Romanos, Carlos trataba de recuperar un legado germánico-cristiano que consolidaba su autoridad en el ámbito del Sacro Imperio.³⁶

Sin embargo, esta primera entronización no fue la única en formar parte de la construcción simbólica pues el título formal de Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico llegaría en 1530 de manos del papa Clemente VII. Aunque la coronación diez años posterior en Bolonia no supuso una transformación radical de la imagen del monarca, sí

³⁴ Checa Cremades 2006, 257-306.

³⁵ Parker 2019, 26-49.

³⁶ Checa Cremades 2006, 257-306.

estaba cargada de un profundo simbolismo político, suponiendo una reafirmación ante las incertidumbres que se planteaban en sus territorios. Según algunos historiadores contemporáneos, el viaje a Italia y la coronación en Bolonia se interpretaron como el punto de partida para una política imperial con vocación universal, consecuencia directa de la crisis provocada en Roma en 1527.

A nuestro juicio, el viaje a Italia de 1529 y la coronación de Bolonia de 1530 van a permitir el desarrollo de una política imperial propiamente dicha. Una política fundida sobre diversas percepciones, resultado de los procesos de agregación de territorios y comunidades que confluían en la persona del Emperador y que sólo pudo ingenierarse después de la catarsis de 1527.³⁷

Este viaje respondía tanto a una búsqueda de estabilidad diplomática como a la voluntad de reforzar simbólicamente el papel del emperador como árbitro cristiano, pues ante la creciente fragmentación de la cristiandad y el malestar producido por el *Sacco di Roma*, el Canciller Gattinara orquestó una operación simbólica en la que la presencia del papa no solo sería un gesto de legitimación religiosa, sino el movimiento perfecto para reconciliar la figura imperial con Roma.

El acto, con un profundo ritual y muy teatralizado, respondía, por un lado, a la necesidad de recomponer la relación entre el emperador y el papado tras los acontecimientos de 1527, y simbolizaba, por otro, la fusión entre el poder espiritual del Vaticano y el poder temporal del Imperio, dotándolo de un valor político aún mayor en un contexto marcado por la fragmentación religiosa de la Reforma. Así, la imagen de Carlos siendo coronado por el Papa evocaba la autoridad universal de los antiguos césares que, desde Constantino, se pusieron bajo el amparo de la Iglesia.³⁸

Tanto en la correspondencia como en los distintos discursos, Carlos justificó su viaje a Italia no en base al afán por la coronación, sino por la necesidad de impulsar un concilio general, restaurar la paz entre los príncipes cristianos y frenar la amenaza del enemigo turco. Estos motivos respondían a una estrategia de representación cambiante, capaz de presentarlo como soberano ante distintos públicos. Esta segunda coronación consolidó el cambio de una estética borgoñona a una romana más clásica, consecuente con una política imperial de alcance universal. El cambio físico del emperador y del despliegue

³⁷ Martínez Millán y Rivero Rodríguez 2001, 150.

³⁸ Checa Cremades 2006, 257-306.

iconográfico en torno al mismo, no fue un simple cambio de moda, sino la expresión visible de su búsqueda por la legitimación de su poder como cabeza de la cristiandad y heredero de los Césares³⁹. En este sentido, y como acordaban tanto los consejeros españoles como el Gran Canciller Gattinara, sin Italia no podía haber Imperio y la autoridad imperial no podría consolidarse sin una dimensión moral y religiosa como justificante de su función universal.⁴⁰

Este nuevo discurso visual e ideológico que contrasta en parte con el pensamiento basado en Erasmo y más espiritualista que venía dominando las primeras décadas del siglo, fundamentalmente entre sus consejeros flamencos. La nueva representación del emperador se enmarca en la idea de *renovatio imperii*, concepto de raíz romana que durante el Renacimiento, fue reinterpretado como la restauración de un orden universal dirigido por un soberano elegido por la Providencia. Se presentaba así Carlos V como un nuevo Augusto, promotor de la paz y garante del orden cristiano.

La iconografía oficial que comenzamos a ver a raíz de 1530 comulga con este discurso. En los distintos retratos de Carlos V lo veremos rodeado de un ideario visual que responde a estas cuestiones. Por ejemplo, en obras como *Carlos V con perro* (1532) de Jakob Seisenegger (Fig.7) , o las versiones posteriores de Tiziano, no se muestra al emperador vistiendo su armadura, sino una combinación de detalles militares y prendas cortesanas —como los pantalones tipo lansquenete— que trazan una imagen de refinamiento y poder. Aunque sin la alusión literal a motivos clásicos, esta obra contribuye a construir visión sobria y majestuosa del imperio que se alineaba con el ideal del *princeps romanus*. Vemos en esta representación un fuerte contraste con obras en



Figura 7. *Carlos V con perro* (1532), Jacob Seisenegger. Conservada en el Museo del Prado. Fuente: Wikimedia Commons.

³⁹ Checa Cremades 1987, 149-162.

⁴⁰ Martínez Millán y Rivero Rodríguez 2001, 131-151.

las que aparece el monarca, como en el retrato *El emperador Maximiliano y su familia* de Bernhard Strigel (1516-1520) (Fig.8), donde Carlos aún se presenta como un joven de

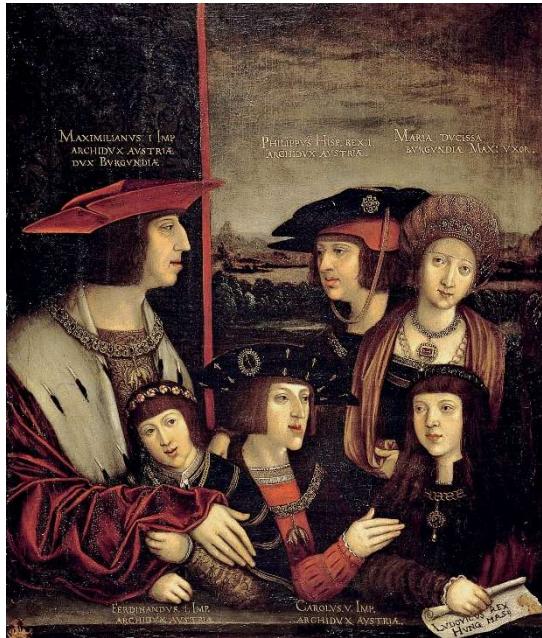


Figura 8. *El emperador Maximiliano y su familia*, (1516-1520), Bernhard Strigel. Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

cabellos largos, sin barba ni otro atributo que el collar del toisón que pende de su cuello. Su figura inmersa en este contexto familiar, refleja una estética aún heredera del ideal cortesano medieval, más centrado en la continuidad dinástica que en el poder personal. Por el contrario, el retrato de Seisenegger en 1532 —que presenta la figura del emperador con porte erguido, barba cuidadosamente estilizada y una mirada frontal— aporta una imagen mucho más autoritaria, que ya está plenamente enmarcada en el modelo del *imperator romanus*. Este cambio estético, nada banal,

marcaba la transición del infante heredero al emperador sacralizado y dotado de una identidad visual unívoca que encarnaba los ideales de la *renovatio imperii*. De la misma forma, su participación en rituales imperiales, entradas triunfales y celebraciones públicas confirmaban su identidad de heredero de los césares mediante lenguajes visuales inspirados en la Antigua Roma.⁴¹ Esta estrategia visual encontró el impulso definitivo en el Gran Canciller Gattinara, quien supo hacer del humanismo cristiano la herramienta perfecta para dotar de legitimidad a un proyecto universal de fuerte arraigo patrimonial y dinástico.⁴²

En resumidas cuentas, la transformación que sufrió la imagen de Carlos V tras su doble coronación, no consistió en un mero cambio estético, sino una compleja operación ideológica. Carlos V supo articular el legado carolino con la grandeza imperial romana para proyectar la figura del emperador cristiano, heredero de una sacra tradición y sobre quien recae el deber de restaurar el equilibrio del mundo.⁴³

⁴¹ Checa Cremades 2006, 257-306.

⁴² Martínez Millán y Rivero Rodríguez 2001, 131-150.

⁴³ *Ibidem*

3.2. La armadura a la romana y su significado

Tras la consagración imperial de 1530, y como ya se ha señalado, Carlos V profundizó en una estrategia visual que proyectaba su persona como heredera de la tradición romana. Mientras que en el retrato cortesano eran la sobriedad y la majestuosidad lo que ayudaban a consolidar su imagen como *imperator romanus*, en el campo de lo ceremonial y militar este programa iconográfico y simbólico alcanzaría su máxima expresión a través del uso de armaduras de parada inspiradas en la Antigüedad clásica. Entre las numerosas piezas de este carácter creadas en torno a las fechas de la coronación, destaca la armadura conocida como “KD”, forjada hacia 1525-1526, atribuida a Kolman Helmschmid y hoy conservada en la Real Armería de Madrid (Fig. 9).

Aunque tradicionalmente esta armadura ha sido atribuida al maestro armero alemán, su autoría no está exenta de controversia, pues la supuesta marca que identifica la armadura con el taller, está en una ubicación poco habitual, un añadido posterior en una pieza secundaria del almete, lo que plantea dudas sobre su autenticidad. No obstante, las dudas



Figura 9. Armadura del KD del emperador Carlos V (1470-1532), Kolman Helmschmid, Augsburgo. Fuente: Patrimonio Nacional.



Figura 10. *Detalle de la armadura del KD del emperador Carlos V*. Fuente: Patrimonio Nacional.

en torno al maestro que las forjó, no hacen dudar de la extremada calidad de la pieza, que por otro lado, encajaría perfectamente en el estilo y repertorio ornamental del taller d ellos Helmschmid durante esta época.⁴⁴

El nombre con el que se conoce a esta armadura — “KD” — responde a las iniciales grabadas en el espaldar “Karolus Divus” (Fig.10), fórmula que subrayaba tanto la condición imperial del monarca como su aspiración a un estatus quasi divino, que evocaba el título imperial romano. Esta armadura no respondía a fines bélicos sino meramente representativos, con una función ceremonial, concebida para actos que buscaban un alto impacto simbólico, como las entradas triunfales en ciudades, recepciones o procesiones religiosas.⁴⁵

Estéticamente, lo que hace destacar a esta armadura es el sutil juego entre superficies perfectamente lisas y aquellas ricamente grabadas formando bandas, decoradas con motivos vegetales, relieves en forma de rosetas o volutas y radiantes acanaladuras que otorgan un gran dinamismo visual a la pieza (Fig.11). Tienen gran presencia también las referencias imperiales y simbólicas en torno a Carlos V, como son los motivos del Toisón de Oro en el peto y las mencionadas iniciales sobre la bufeta del brazo izquierdo. Esta combinación iconográfica subraya no solo la majestad del emperador sino su deseo de ser concebido como un nuevo César elegido por la Providencia.⁴⁶



Figura 11. *Detalle de la armadura del KD del emperador Carlos V*. Fuente: Patrimonio Nacional.

⁴⁴ Godoy 1992, 140-145.

⁴⁵ Patrimonio Nacional: Real Armería de Madrid, ficha de la armadura KD.

⁴⁶ Godoy 1992, 140-145.

Esta armadura, durante siglos se encontró desmembrada, fue reubicada y atribuida erróneamente en varias ocasiones a figuras como don Juan de Austria hijo natural del monarca, o más extrañamente con el centro armamentístico zaragozano de Calatayud por la coincidencia con las iniciales. Este vaivén identitario es un reflejo tanto del valor simbólico del conjunto, como de su capacidad para evocar una autoridad cuya trascendencia supera al individuo y se proyecta sobre la dinastía.⁴⁷

Aunque la armadura inventariada en la Real Armería como A.19 no sigue fielmente el modelo de las *loriaceae musculatoe* romanas —corazas anatómicas que reproducían el



Figura 12. Armadura a la romana de Guiobaldo della Rovere, Duque de Urbino, regalada a Felipe II (1546), Bartolomeo Campi. Fuente: Patrimonio Nacional.

torso masculino idealizado, usualmente usado por generales romanos en actos públicos o en sus representaciones pétreas—, sí participa de una estética que, a la manera renacentista, reinterpreta el pasado clásico. Frente a la musculatura esculpida que presentan este tipo de armaduras, las bandas grabadas y doradas con motivos vegetales y mitológicos que decoran esta pieza, la sitúan más próxima al gusto germánico. La hibridación que se aprecia en lo formal, no resta fuerza a la carga simbólica, que persigue la representación de un cuerpo idealizado revestido de autoridad, siguiendo los cánones heroicos que vinculaban poder imperial con virtud personal.⁴⁸

⁴⁷ Godoy 1992, 140-145.

⁴⁸ Patrimonio Nacional: Real Armería de Madrid, ficha de la armadura KD.

Un mejor ejemplo del uso de la *loricae musculata* como modelo simbólico en el ámbito habsbúrgico lo encontramos en la armadura “a la romana” de Guiobaldo della Rovere regalada a Felipe II por el propio Duque de Urbino (Fig.12). Esta pieza sí replica con mayor fidelidad la estética de corazas clásicas, con pectorales lisos, musculatura esculpida y escasa segmentación geométrica. Como ha señalado Jesús F. Pascual Molina, este tipo de regalos cortesanos encarnaba un lujo de acero cuya función principal no era la defensa física, sino la propaganda visual del poder.⁴⁹



Figura 13. Juego de parada del emperador Carlos V (h.1510-1579), Filippo Negroni Fuente: Patrimonio Nacional.



Figura 14. Juego de parada del emperador Carlos V (h.1510-1579), Filippo Negroni Fuente: Patrimonio Nacional.

El hecho de que Carlos V hiciese uso de este tipo de armaduras, formaba parte de un programa de representación ideológica en el que no solo se pretendía presentar como defensor de la fe ante el turco o el protestantismo, sino como un nuevo Agusto. De esta manera, la armadura clásica evocaba ciertas facultades del monarca como la *virtus*, el *imperium* y la *auctoritas*, reforzando la idea de un emperador elegido por la Providencia para restaurar orden universal inspirado en la Antigüedad romana.⁵⁰

Además de la presente armadura de “KD”, otras piezas incidían en esta iconografía. Un ejemplo lo encontramos en el juego de celada, barbote y rodelas que se atribuye al taller

⁴⁹ Pascual Molina 2024a, 287-303

⁵⁰ Checa Cremades 2006, 257-306.

de Filippo Negroli (Milán, 1533) (Figs. 13), el cual, no solo ofrecía protección simbólica, sino que incorporaba además una rica ornamentación e iconografía propia del Imperio.⁵¹

Como señala Jesús F. Pascual Molina, en las cortes habsbúrgicas las armaduras de gala como esta, o las armas joya, no eran meros instrumentos de combate, sino objetos cargados de un gran valor simbólico y estético, comparables en riqueza y minuciosidad en la elaboración a otras artes suntuarias como la platería o la tapicería. Estas piezas no solo acompañaban al príncipe, sino que contribuían activamente a construir su imagen pública, actuando como extensiones visuales de su cuerpo, su linaje y su legitimidad.⁵²

Así, estas armaduras de estilo romano, no solo reforzaban visualmente el linaje y la autoridad del emperador Carlos, sino que actuaban también como dispositivos visuales de legitimación. Este significado simbólico no venía dado por su precisión arqueológica, que a veces ni tan solo se perseguía, sino por su capacidad para transmitir una imagen muy clara: el emperador como nuevo César, restaurador del equilibrio en el orbe y garante del orden en la Iglesia Católica. En esta línea, las armaduras de gala, al igual que retratos, emblemas y celebraciones, formaban parte de una estrategia visual cuidadosamente planeada para convertir al emperador en una figura heroica, modelada según ideales propios del Renacimiento.

4.1. Carlos V y la construcción del *Miles Christi*

La representación del emperador como *Miles Christi*, es decir, como soldado de Cristo, no fue algo casual ni fortuito, sino que se trataba de una estrategia iconográfica cuidadosamente pensada. Esta imagen buscaba legitimar su autoridad como emperador católico en un contexto en el que Europa se veía profundamente fragmentada por el conflicto confesional. La configuración de esta representación se consolidó tras la victoria de Mühlberg en 1547, pero, como ya hemos visto que venía siendo habitual en la iconografía en torno a Carlos V, no surge ahora, sino que hunde sus raíces en el repertorio visual legado por Maximiliano I⁵³. Esta herencia visual por parte de su abuelo paterno se combinará con el propio discurso ideológico que el emperador había desarrollado,

⁵¹ Pascual Molina 2021, 271–297.

⁵² Pascual Molina 2019, 368.

⁵³ Checa Cremades 2001, 35-54.

especialmente, desde 1530 para responder a las tensiones político-ideológicas que regían el siglo XVI.⁵⁴ Resultará particularmente interesante el uso por parte del emperador de elementos de la tradición medieval y romana —con gran peso por ejemplo de la mitología— en un momento de crisis religiosa.

La batalla del Mühlberg, llevada a cabo la jornada del 24 de abril de 1547 a las orillas del río Elba, supuso para Carlos la victoria ante la liga Esmalcarda, coalición de príncipes protestantes alemanes. Este triunfo, presentado como una manifestación de justicia divina, en paralelo al desarrollo del Concilio de Trento (1545-1563), posicionó al victorioso Carlos como garante del orden político y defensor de la ortodoxia tridentina. Se formulaba así la imagen de una nueva *pax carolina*, que pretendía restaurar la unidad cristiana bajo un imperio universal católico⁵⁵

Como ya se ha mencionado, esta iconografía no surge a raíz de la batalla, aunque indudablemente implique un cambio de no retorno en las representaciones reales posteriores, sino que fue magistralmente tomada por Tiziano de la política cultural de Maximiliano I. Mediante obras como el *Weißkunig* o *Theuerdank*, Maximiliano había forjado un modelo de monarca caballeresco que unía el imaginario del Sacro Imperio, con la tradición borgoñona y la exaltación genealógica. La representación de “el último caballero” en estas narrativas visuales y literarias lo presentaba como cruzado y defensor de la fe, anunciando un arquetipo que Carlos heredaría y adaptaría a su propio contexto, marcado por guerras de religión.⁵⁶

⁵⁴ Checa Cremades 2006, 257-306.

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ *Ibidem*

Este legado borgoñón no es una simple influencia para el célebre retrato ecuestre de Carlos V pintado por Tiziano, sino que, como sostiene Fernando Checa Cremades, es donde debemos buscar el origen de la iconografía de la obra que conmemora la victoria (Fig.15).

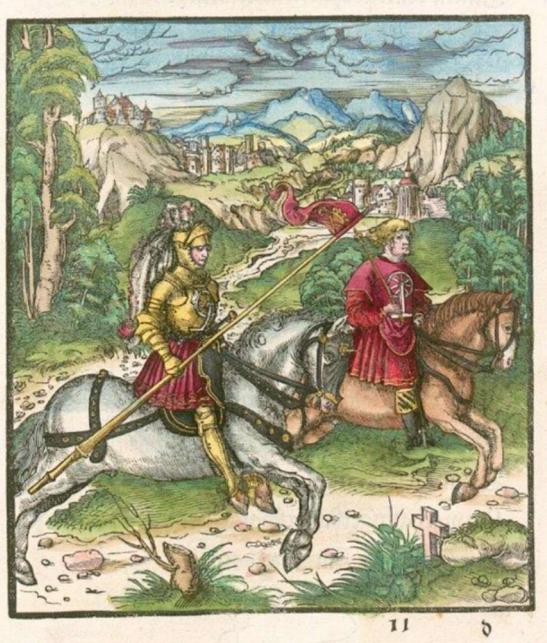


Figura 15. *Grabado en cobre 11: Theuerdank sale de la ciudad con Ehrenhold a través de un paisaje forestal y se encuentra con Fürwittig en el primer paso.* Leonhard Beck. 1517. Fuente: Biblioteca Estatal de Baviera.

En la obra de Tiziano (Fig.16), el emperador aparece armado, pero sereno, bajo un cielo tormentoso que referencia la dimensión moral y religiosa del propio conflicto. La posición en que se representa, nos recuerda tanto a los emperadores romanos— Marco Aurelio en su escultura ecuestre— como a los santos guerreros medievales, entre los que hay una especial predilección por San Jorge, recalando que no se trata de una mera lucha militar, sino espiritual.⁵⁸

(...) en este contexto caballeresco ligado a Maximiliano I, la imagen formalmente más próxima al cuadro de Tiziano, hasta el punto de que se ha podido señalar como fuente directa, la encontramos en una de las estampas, obra del ya mencionado Leonhard Beck, de una de las obras patrocinadas por el emperador, fechada en 1517. Nos referimos al libro *Theuerdank* y la ilustración en la que el caballero de igual nombre, trasunto de Maximiliano, regresa a su país acompañado de un heraldo: el similar paso del caballo, la efigie de Theuerdank con media armadura y, sobre todo, la presencia de la lanza constituyen, como decimos, el más claro precedente de nuestra pintura.⁵⁷



Figura 16. *Carlos V a caballo en Mühlberg.* Tiziano. 1548. Museo Nacional del Prado. Fuente: Wikimedia Commons

⁵⁷ Checa Cremades 2001, 38-39.

⁵⁸ Checa Cremades 2006, 257-306.

Cada detalle sobre el lienzo —la armadura brillante, la lanza en su mano, el yelmo que permite ver el rostro— debe ser entendido como un símbolo visual de fuerte carga ideológica, tal y como se advierte por Fernando Checa Cremades en su amplio análisis del retrato de Tiziano,⁵⁹ donde señala como en este retrato se condensan los tres tiempos fundamentales del imperio: pasado clásico, presente tridentino y el futuro de la cristiandad. Por esto, lo que se quiere representar mediante esta obra, no es una mera victoria sobre el campo de batalla, sino la reafirmación de un orden sacro amenazado por la fragmentación de la fe.

La asociación de la figura de Carlos con personajes como san Jorge o Santiago el Mayor no era casual, y es que, a pesar de la gran cantidad de elementos que configuraban el programa simbólico en torno a Carlos, nada en torno a su figura era baladí. Ya desde la Edad Media, la monarquía hispánica había hecho uso de la iconografía de santos guerreros para justificar campañas contra el islam, y posteriormente se hará lo mismo con herejes y disidentes. Lo que se perseguía en este sentido era presentar a Carlos como una figura movida por la justicia divina, combinando firmeza y misericordia.⁶⁰

Esto, por otra parte, no supone que el modelo de *Miles Christi* se limite a la violencia armada, pues, recordemos que el propio Carlos conocía y valoraba, entre otros, el *Enchiridion militis christiani* (1503) de Erasmo, texto que proponía una religiosidad basada en la lectura de los santos escritos, la introspección y la lucha moral, por lo que esto también tendrá su protagonismo en la figura de Carlos V. Aunque el erasmista de la violencia confesional contrastaba con el discurso belicoso de la Contrarreforma, sus ideas contribuyeron a un ideario cortesano cristiano.⁶¹

Siguiendo este planteamiento, vemos como este gusto y peso de la tradición se ve reflejado también mediante el interés del emperador por obras como el *Chevalier Délibéré* de Olivier de la Marche, donde la figura armada simboliza virtud, lealtad y defensa de la fe cristiana. Este imaginario se trasladará también a las armaduras, como parte del imaginario simbólico del monarca, siendo estas ricamente decoradas tanto con alegorías del combate entre el bien y el mal, o la fe y el vicio, así como mediante la

⁵⁹ Checa Cremades 2001, 55-68.

⁶⁰ Headley 2001, 21-36.

⁶¹ Falomir Faus 2010, 41-53.

representación de elementos religiosos que se impuso desde 1531, como señala Álvaro Soler del Campo.⁶²

Podemos concluir por tanto, que la batalla de Mühlberg trasciende su dimensión militar y se convierte en una representación minuciosamente articulada del poder religioso del emperador. Carlos, proyectado como el último gran *Miles Christi*, aúna en su figura los valores de caballero medieval, emperador romano y defensor de la fe católica. Toda esta articulación simbólica no es una simple respuesta a las necesidades políticas del momento, sino que lo que pretende es ofrecer un modelo universal-atemporal de monarca cristiano en una Europa descompuesta por la fisura eclesiástica.

4.2. La armadura de Mühlberg y su simbolismo

La armadura que Carlos V vestía en abril de 1547 en la batalla de Mühlberg se conformaba entonces como uno de los objetos más emblemáticos en la construcción simbólica del poder imperial habsbúrgico durante el Renacimiento. Forjada en Augsburgo hacia 1544, esta pieza se le atribuye al célebre armero Desiderius Helmschmid (Fig.17). De suma excelencia técnica, la pieza encierra además un profundo contenido simbólico, como ya hemos adelantado. Esta obra fue concebida en el contexto bélico protagonizado por el enfrentamiento entre Francisco I y Carlos V, pero será durante la campaña llevada a cabo a orillas del río Elba cuando adquirirá una mayor relevancia convirtiéndose en símbolo de la defensa del orden cristiano frente la amenaza del infiel.⁶³

Más allá de su función bélica en la batalla —relevante, desde luego dado que Carlos fue el último Habsburgo en combatir personalmente en las batallas—, esta



Figura 17. Armadura de la batalla de Mühlberg. Desiderius Helmschmid. 1535. Real Armería de Madrid. Fuente: Patrimonio Nacional.

⁶² Soler del Campo 2018, 159.

⁶³ Carrasco y Saiz del Campo 2007 [1898], 21-25.



Figura 18. Detalle de la armadura de Mühlberg.
Fuente: Patrimonio Nacional.

armadura tornaría en un poderoso mecanismo visual al servicio de la legitimación dinástica. Su fábrica, de acero grabado, repujado y dorado, se complementa con un rica ornamentación compuesta por bandas al aguafuerte que alternan motivos renacientes como vegetales o antropomorfos, con otros elementos heráldicos y referencias clásicas (Fig.18). La abundante decoración, no era casual, buscaba crear un discurso de continuidad dinástica, magnificencia política y autoridad moral.

Los distintos elementos que conforman esta armadura, junto con la carga política en la que se vio inmersa tras la batalla de Mühlberg y, especialmente, tras la representación de Tiziano de la misma, han hecho que se sitúe como una de las piezas centrales del aparato simbólico imperial y de la Real Armería de Madrid, mencionándose como tal desde el inventario fundacional de la misma.⁶⁴

Como desarrolla ampliamente Fernando Checa Cremades en el ya citado análisis de la obra de Tiziano⁶⁵, la imagen del emperador armado no remite únicamente a la tradición caballeresca medieval, sino a un programa más amplio iniciado por Maximiliano I. Ayudado por artistas tan relevantes en la corte borgoñona como Hans Burgkmair o el medallista Ulrich Ursenthaler, forjaron un lenguaje visual en el que la figura del monarca armado simboliza el orden y la justicia imperiales. Tiziano parte de este repertorio visual en 1548 para representar a Carlos V y lo lleva a su punto culminante, lo presenta con armadura, conformando una imagen majestuosa y contenida, cargada de gran contenido moral y religioso.

Como venimos viendo a lo largo de todo lo desarrollado, nada en torno a la figura de Carlos V es casual, por ello no nos sorprende que la iconografía en torno a la obra de Tiziano también fuera meticulosamente configurada. Consciente de los conflictos religiosos que amenazan la cristiandad, Carlos rechazó las propuestas de Pietro Aretino

⁶⁴ Carrasco y Saiz del Campo 2007 [1898], 21-25.

⁶⁵ Checa Cremades 2001, 35-54.

que planteaban incorporar alegorías como la Fama o la Religión Católica, tratando de evitar transmitir una imagen explícita de cruzada. Esta estrategia visual conectaba, como señala Álvaro Soler del Campo, con la voluntad de proyectar una autoridad firme pero conciliadora en el contexto del *Interim* de Augsburgo, que resultará fallido.⁶⁶ Por tanto, tratando de favorecer un compromiso religioso posterior, Carlos elige no mostrarse venciendo al rival —pues si así lo hubiera querido, habría tenido más sentido una iconografía más próxima por ejemplo a la alegoría del *El Furor*—, sino como un gobernante calmado, capaz de poner orden en el orden cristiano.

A pesar de la gran carga simbólica que rodea a esta armadura, debemos recordar que se trataba de objetos con una función práctica, y, aunque esta se perderá más pronto que tarde, la utilidad militar no opaca a la función simbólica. En ciertos casos, será precisamente el recuerdo de cierta batalla concreta en la que se portó la armadura, lo que dote de un fuerte simbolismo a la misma. En el caso de la armadura que nos ocupa, fue así precisamente, pues el ajuste de la pieza a las condiciones físicas del emperador, que sufría de gota, refuerza la hipótesis de su uso efectivo en la campaña, por lo que su valor artístico-simbólico, venía acompañado del uso práctico. Este carácter funcional es lo que distingue esta pieza de otras armaduras ceremoniales, con un cometido representativo.

Sabemos, gracias a la “Relación de Valladolid” de 1557 que la pieza se trasladó a España en 1560, y es de nuevo mencionada en el inventario de la Real Armería del año 1594. Este interés en torno a esta pieza, tendrá su continuidad también con Felipe II, quien en una estrategia dinástica que pretendía consolidar la memoria visual de Carlos V como referente legítimo de la dinastía, se encargó de convertirla en protagonista de la Armería Real —escenario de visitas de mandatarios extranjeros— y, viendo el poder simbólico de la misma, decidió hacer de esta un bien asociado a la Corona, asegurándose su conservación como conjunto.⁶⁷

En definitiva, la armadura que el emperador vistió en la batalla de Mühlberg, no puede ser relegada a la categoría de mero objeto de lujo militar, sino que desde la representación de Tiziano, y aún hoy en día, debemos entenderlo como un potente artefacto ideológico. La pieza, de fuerte valor simbólico, resume a la perfección la idea del poder imperial de

⁶⁶ Soler del Campo 2010, 75-94.

⁶⁷ Soler del Campo 2010, 25-47.

Carlos V como *Miles Christi*, soberano prudente y árbitro de la cristiandad. Su continuidad en la memoria visual, respaldada por su representación pictórica y conservación, nos muestra una minuciosa operación propagandística que perseguía la unidad política y religiosa que subsanase la fragmentada Europa del XVI.

4.3. *Retrato ecuestre de Carlos V en Mühlberg: arte al servicio del imperio*

El retrato ecuestre que Tiziano pintó de Carlos V en Mühlberg en 1548, y actualmente conservado en la pinacoteca nacional Museo del Prado, supone una de las imágenes canónicas del Renacimiento europeo y un magistral ejemplo del uso del arte en favor de la legitimación política.⁶⁸ Esta obra, cuyo encargo fue prácticamente inmediato a la victoria sobre la liga Esmalcalda, no debía limitarse a conmemorar un triunfo militar, sino que debía servir como una afirmación visual del poder legítimo del emperador en un momento crítico para el Imperio.

El uso del formato ecuestre vincula esta obra de forma directa al modelo del emperador romano triunfante. Inmersa en una tradición visual iniciada por Maximiliano I, bien a través de estampas como las mencionadas de Burgkmair del *Triunfo de Maximiliano* (Fig.19), o bien, mediante las series de retratos realizados en Innsbruck, esta obra nos lleva a hacer conexiones muy concretas con las grandes figuras del Imperio. Pero Tiziano, no se limitará a copiar estos referentes, sino que los reinterpretará a través de un prisma humanista y su característico estilo pictórico veneciano. Así, esta pintura nos remite a la estatua ecuestre de Marco Aurelio como símbolo de serenidad en el mandato, pero en el contexto cristiano-renacentista, Tiziano aporta más a la figura del emperador, presentándola con cierto carácter contenido y



Figura 19. Xilografía de *El Triunfo de Maximiliano* conservada en la Biblioteca Nacional Española (1526). Hans Burgkmair.
Fuente: Biblioteca Nacional Española

⁶⁸ Soler del Campo 2010, 220.

melancólico. Carlos V es representado montado sobre el corcel de guerra con actitud serena y meditativa; no exalta la teatralidad heroica⁶⁹. La elección del paisaje, sombrío, y el uso de la luz del atardecer, refuerzan la importancia del suceso y recalcan la figura de un monarca que impone no mediante la violencia, sino por su sabio juicio y responsabilidad histórica.

Podemos distinguir la armadura representada por sus características técnicas, la decoración sobria pero de gran simbolismo es lo que ha llevado a identificarla con la que Desiderius Helmschmid forjó en 1544 en Augsburgo y el propio emperador vistió en Mühlberg. La representación fidedigna de la armadura en el retrato aporta veracidad política a la imagen y lo aleja de excesos alegóricos, dotándola de cierto carácter documental. Así, mediante una imagen sobria alejada de artificios barrocos, se presenta al emperador como defensor de la fe y garante del orden imperial.⁷⁰

Respecto a la iconografía, resulta fundamental acudir a Erwin Panowsky, quien identificó en esta obra una síntesis entre dos arquetipos visuales que ya hemos mencionado. Por un lado, el *imperator romanus* y por otro, el *Miles Christi*⁷¹—formulado por Erasmo en su *Enchiridion militis Christiani* (1503)—. Para Panofsky, esta obra era mucho más que el retrato tras una victoria militar, sosteniendo que la representación del emperador aporta un carácter de mediador, juez y defensor de la cristiandad. Esta representación encaja perfectamente con la espiritualidad del ideal renacentista de gobierno ilustrado.

Al analizar el contexto en que esta obra fue concebida, la carga política se hace aún más evidente. Realizada durante la Dieta de Augsburgo de 1548, esta obra se ideó en un momento clave para la política de reconciliación religiosa impulsada por Carlos V tras la guerra. Esta circunstancia obliga a prescindir de cualquier manifestación religiosa que pudiera interpretarse como agresiva o fanática. Se omitió la representación del vencido a bajo los cascos del caballo o a los pies del vencedor, como venía siendo habitual en la iconografía de imágenes de la victoria, se quería mantener el frágil equilibrio con los príncipes protestantes moderados en pro del *Interim* de 1548.⁷²

⁶⁹ Checa Cremades 2001, 35-54.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ Panofsky 1964, 153–155.

⁷² Checa Cremades 2001, 68-88.

De la misma forma, el retrato no fue concebido para el disfrute personal de la corte, sino para ser exhibido en el ámbito germánico como instrumento de diplomacia visual. La figura de Carlos V se representa al margen de toda identidad nacional como símbolo del imperio cristiano universal. La elección de Tiziano para configurar la obra respondía tanto a criterios estéticos como estratégicos, se pretendía dotar al monarca de una imagen acorde con los valores culturales del Renacimiento humanista, proyectándolo como garante de un orden político universal.⁷³

En suma, la pintura de Tiziano trasciende la batalla que le da nombre. Mediante este retrato, se articula un discurso visual que transforma la fuerza militar en símbolo legítimo del orden. Cada elemento de esta pieza, contribuye a construir una iconografía del poder templado, donde el emperador no se impone por la violencia, sino a través de la virtud de su gobierno. No es casual que la escena atienda a detalles como el paso firme del caballo o el cielo crepuscular, todos estos elementos contribuyen a dar la imagen global del poder templado. Podemos concluir así que Tiziano no retrata simplemente a un soberano, sino que instituye una imagen fundacional del poder político moderno, que debía basarse en la prudencia, integridad moral y la armonía entre lo terrenal y lo trascendente.

4.4. Felipe II y la herencia del simbolismo militar de Carlos

Tras la abdicación en Bruselas en 1555-1556, Carlos V regresó a España para recluirse en Yuste en febrero de 1557, donde pasaría el resto de sus días hasta su muerte el 21 de septiembre de 1558. Como señala Ávaro Soler del Campo, los títulos que recaían sobre su persona, se vieron divididos a su muerte: “Carlos V abdicó en Bruselas en 1556, cediendo el poder imperial a su hermano Fernando I de Habsburgo y el gobierno de España y de las Indias a su hijo Felipe II”⁷⁴. Aunque el dominio del imperio no recayó sobre Felipe II, sí heredó un repertorio cuidadosamente construido de símbolos visuales, objetos materiales y rituales dinásticos. Estos elementos buscaban consolidar una imagen providencial legitimada por la tradición. En esta estructura que constituía la imagen de la monarquía española en ese momento, la Real Armería de Madrid adquirió un papel

⁷³ Checa Cremades 2001, 55-68.

⁷⁴ Soler del Campo 2010, 37.

fundamental como espacio de memoria y eje vertebrador de su legitimidad como heredero.

Entre los objetos que conformaban la proto colección armamentística, destacaba especialmente por su mayor carga simbólica la armadura que portaba el emperador Carlos durante la batalla de Mühlberg, consagrada visualmente en el retrato ecuestre que llevó a cabo Tiziano en 1548. La conservación y exhibición de esta armadura por parte de Felipe II no fue un acto meramente conmemorativo. Fue una decisión estratégica, orientada a consolidar la legitimidad dinástica mediante la apropiación simbólica del legado imperial.⁷⁵ Armadura y retrato, vinculados al relato visual del nuevo reinado, reforzaba la continuidad entre padre e hijo y reafirmaba el ideario político de la Casa de Austria.

Felipe II fue capaz de reconfigurar esta herencia simbólica dentro de su propio programa simbólico, adaptado a un nuevo modelo de monarquía que ya no oscilaba en torno a la movilidad imperial, sino que perseguía la centralización del poder en torno a Madrid y el Monasterio del Escorial. Aunque se ha resaltado anteriormente que Carlos V será el último monarca en combatir personalmente en sus campañas, Felipe, aunque con una participación más limitada, supo dotar de valor emblemático a las victorias de su reinado, como la de San Quintín en 1557, que se convertirá en un hito clave a lo largo de su reinado. El diseño del complejo de El Escorial, iniciado en 1563 por Juan Bautista de Toledo, no respondía únicamente a cuestiones religiosas o personales, sino que fue concebido además como afirmación simbólica del nuevo ciclo político impulsado por Felipe II. Como recoge José Martínez Millán⁷⁶, el conjunto escurialense puede interpretarse como una materialización del ideal monárquico, pues en este espacio convergen la memoria de la victoria militar, el ejercicio de poder con un carácter disciplinado y la defensa del catolicismo como núcleo legitimador del proyecto dinástico.

Será con la reorganización de la real Armería entre 1566 y 1567 cuando esta dimensión simbólica alcance uno de sus puntos más cruciales. En un contexto de creciente control de la imagen regia, Felipe II ordenó el traslado a Madrid de algunas piezas que se encontraban en Bruselas. Aunque durante mucho tiempo se pensó que este traslado se correspondía con piezas de sus antecesores, sobre todo Carlos V y Felipe el Hermoso,

⁷⁵ Soler del Campo 2010, 25-47.

⁷⁶ Martínez Millán 1998, 219-298.

nuevas fuentes nos permiten completar el relato, y sabemos ahora que este traslado estaba protagonizado en gran parte por las armaduras del propio Felipe, pues como ya se ha mencionado, Carlos mandó depositar su armería, conformada en parte también por las piezas heredadas de sus antepasados, en el convento de San Pablo de Valladolid en 1517⁷⁷, por lo que esta operación buscaba reunir todas las piezas con un sentido de colección que pronto se reflejaría en la Real Armería, dejando de lado el carácter itinerante que aún tenían las armaduras de sus predecesores inmediatos en el cargo. Una vez reunidas, las diferentes piezas fueron integradas en una museografía pensada para institucionalizar la memoria del linaje Habsburgo mediante objetos que funcionaban como símbolos históricos.⁷⁸

La relevancia de este discurso visual quedará reflejada en el testamento de Felipe II redactado en 1594 y ampliado mediante codicilo en 1567. En este se establecía de forma expresa, que la colección de la Real Armería debía conservarse de forma íntegra, sin poder ser fragmentada ni dividida en el legado a sus sucesores. Este requisito revela una concepción de la Armería no como mero conjunto decorativo, destinado al disfrute, sino como institución fundacional de una memoria dinástica. Esta pauta tan concreta en los escritos testamentarios indica una clara intención por preservar, junto a la pieza física, su significado simbólico: un discurso dinástico que vinculaba la autoridad del nuevo rey con la memoria y legitimidad de su padre, consolidando la continuidad del ideario imperial de los Austrias.

Esto, no solo confirma hasta qué punto el poder, en los siglos XVI y XVII, se construía mediante escenografías de la memoria, sino que además ilustra como Felipe II, lejos de adoptar pasivamente la simbología imperial de su padre, supo adaptarla a un nuevo modelo de monarquía, más introspectivo y asentado en el control visual del poder. Vemos como, a través de la conservación y exhibición de emblemas como la armadura de Mühlberg, el monarca logró construir un sistema de comunicación visual en el que el pasado heroico constituía como apoyo en su contexto político. Así, la Real Armería dejó de ser un simple depósito de armas para convertirse en la piedra angular de la cultura

⁷⁷ Pascual Molina 2013, 86.

⁷⁸ Soler del Campo 2018, 151-171.

visual del poder hispánico, una institución en la que la memoria real quedaría grabada en el metal forjado que había transformado el lenguaje político.

5. Conclusiones

A lo largo del trabajo se ha reflejado una evolución de la imagen de Carlos V vinculada a ciertos eventos canónicos de su reinado. Desarrollando ejemplos concretos y apoyándome en referencias a otros autores, he podido ilustrar en parte la importancia que el emperador le daba a su imagen pública, orquestando todo un sistema iconográfico y de representación del poder en torno a su figura. Por otra parte, considero que ilustrar esto mediante las armaduras que vistió el emperador me ha servido para cumplir mi objetivo y reseñar, con la importancia que merece, que estos objetos que desde hace ya siglos se han visto relegados a una categoría inferior, realmente tenían un peso crucial en la sociedad del momento, considerados como objetos de lujo y valorados especialmente por el emperador hasta el punto de integrarlos en su estrategia visual y política. Aludiendo a la creación por parte de Felipe II como colofón final, pretendo destacar que esto no se trató de un hecho aislado en la figura de Carlos V, sino que tal era la relevancia y carga simbólica que portaban estas piezas, que se les confirió el deber de guardar la memoria y legitimación del linaje de la Corona Española.

6. Bibliografía

- Carrasco y Saiz del Campo, Adolfo. 2007 [1898]. *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid, por el Conde viudo de Valencia de D. Juan*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Checa Cremades, Fernando. 1987. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- Checa Cremades, Fernando. 2001. *Carlos V, a caballo en Mühlberg. Titianvs*. Madrid: TF Editores.
- Checa Cremades, Fernando. 2006. *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: Cátedra.
- Falomir Faus Miguel. 2010. “Carlos V, Tiziano y el retrato en armadura”. En *El arte del poder: la Real Armería y el retrato de corte*, coord. Álvaro Soler del Campo, 41-53. Madrid: Museo del Prado.
- García Mercadal, José. 1952. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar.
- García, José A. 1992. “La real armería”. En *Tapices y armaduras del renacimiento. Joyas de las Colecciones Reales*, VV.AA., XX-XX. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Gonzalbo, Antonio. 2016. “Tapices y crónica, imagen y texto: un entramado persuasivo al servicio de la imagen de Carlos V”. *Potestas*, núm. 9
- Headley, John M. 2001. “The emperor and his chancellor”. En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Vol. I, coords. José Martínez Millán e Ignacio J. Ezquerra Revilla, 21-36. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- <https://raco.cat/index.php/Potestas/article/view/319262> (Consultado el 8 de junio de 2025)
- Martínez Millán, José, y Rivero Rodríguez, Manuel. 2001. “La coronación imperial de Bolonia y el final de la <<via flamenca>> (1526-1530)”. *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Vol. I, coords. José Martínez Millán e Ignacio J. Ezquerra Revilla 131-151. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Martínez Millán, José. 1998. *Felipe II: la configuración de la monarquía hispánica*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Martínez-Correcher y Gil. 2011. “La Orden del Toisón de Oro y la Corona de España. Quinientos años de historia: La Casa de Austria-España (1516-1700)”. En *La Orden del Toisón de Oro y sus*

soberanos (1430-2011), coms. Fernando Checa Cremades y Joaquín Martínez-Correcher y Gil, 45-66. Madrid: Fundación Carlos de Ambergues.

Panofsky, Erwin. 1964. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza.

Panofsky, Erwin. 1990 [1955]. *La vida y el arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza.

Parker, Geoffrey. 2019. *Carlos V. Una nueva vida del emperador*, trad. Victoria Eugenia Gordo del Rey. Barcelona: Editorial Planeta.

Pascual Molina, Jesús Félix. 2013. “La armería de Carlos V en Valladolid. Historia de una colección imperial”. En *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austria en el siglo XVI*, dir. Fernando Checa Cremades, coords. Elena Vázquez Dueñas y Santiago Arroyo Esteban, 81-101. Madrid: Fernando de Villaverde Ediciones

Pascual Molina, Jesús Félix. 2019. “Lujo de Acero. Armas y poder en el ámbito habsbúrgico del siglo XVI”, *Ars y Renovatio* 7: 363-378.

Pascual Molina, Jesús Félix. 2021. “Si vis pacem, para bellum: armas como símbolo del poder en tiempos de conflicto, durante el reinado de Carlos V”. En *Imágenes y espacios en conflicto: las Germanías de Valencia y otras revueltas en la Europa del Renacimiento*, eds. Luis Arciniega García y Amadeo Serra Desfilis, 271–297. Valencia: Tirant Humanidades.

Pascual Molina, Jesús Félix. 2024a. “Entre la utilidad y el lujo: armas joya en la corte de los Habsburgo. Algunos ejemplos españoles del siglo XVI”. En *Historias del lujo. El arte de la plata y otras artes suntuarias*, eds. Manuel Pérez Sánchez e Ignacio José García Zapata, 286-303. Murcia: Pireo editorial.

Pascual Molina, Jesús Félix. 2024b. “Un texto de Laurent de Gorrévo sobre la proclamación de Carlos V en Valladolid (1518) en la British Library”. En *Sub umbra alarum. Ceremonial y coleccionismo en las cortes hispánicas de la edad moderna*, dirs. Miguel Ángel Zalama y Jesús Félix Pascual Molina, ed. Patricia Andrés González, 121-133. Valladolid: Trea.

Patrimonio Nacional, Real Armería de Madrid, ficha de la armadura KD, consultado el 8 de mayo de 2025, <https://www.patrimonionacional.es/real-armeria>. Consultado el 18 de abril del 2025.

Rosenthal, Earl. 1931. “Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device Of Emperor Charles V”. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, núm. 34, <https://www.jstor.org/stable/751021> (Consultado el 8 de junio de 2025)

Silver, Larry. 2008. *Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton: Princeton University Press.

Soler del Campo, Álvaro. 2009. *El arte del poder: armaduras y retratos de la España imperial*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Soler del Campo, Álvaro. 2010. *El arte del poder: La Real Armería y el retrato de corte*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Soler del Campo, Álvaro. 2018. “Notas sobre la armería del emperador Carlos V”. En *Quinientos años después: Villaviciosa, 1517. La época en que don Carlos vino a Asturias*, ed. María Álvarez Fernández, 151-171. Oviedo: Fundación José Cardín Fernández.

Zalama, Miguel Ángel. 2019. “Las artes visuales en la modernidad: Reflexiones sobre su consideración”. En *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, eds. Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel, 15-43. Madrid: Sílex.

Zalama, Miguel Ángel. 2020. “Vestirse para la guerra. Realidad y ficción en las imágenes de La conquista de Túnez”. *Potestas*, núm. 16, <https://raco.cat/index.php/Potestas/article/view/371487>. Consultado el 8 de junio de 2025.

Zalama, Miguel Ángel. 2023. “Los tapices de la batalla de Pavía. De María de Hungría al príncipe don Carlos”, *Además de revista online de artes decorativas y diseño*, núm. 9, <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.134>.