

## “La tierra toda parecía que temblava”. Estampas y relaciones ilustradas como medio para la exaltación artística de la victoria de Carlos V en Pavía (1525)<sup>1</sup>

Antonio Gozalbo Nadal  
Universitat Jaume I, Castellón de la Plana  
e-mail: anadal@uji.es

<https://dx.doi.org/10.5209/chmo.96160>

Recibido: 23 de mayo de 2024 • Aceptado: 16 de septiembre de 2024

**Resumen.** Durante la Edad Moderna se generalizó la difusión impresa de noticias políticas o bélicas, muchas veces complementadas con ilustraciones. Los grandes poderes del momento fueron los principales responsables de este proceso, al entender las capacidades que estos medios masivos tenían para construir un estado de opinión favorable a sus intereses. En este sentido, las Guerras de Italia tuvieron un papel clave, y muy especialmente la batalla de Pavía. La victoria de Carlos V sería dada a conocer mediante multitud de medios artísticos, en un momento en que el emperador aún estaba afirmando su poder. Dentro de este conjunto ocuparon un lugar fundamental los grabados y escenas en textos breves. En ocasiones, estas imágenes son muy sencillas y genéricas, pero también hay ejemplos muy atentos a la realidad de los hechos y el espacio.

**Palabras clave:** Carlos V; Habsburgo; Pavía; arte; propaganda política; relaciones de sucesos; grabados.

### EN “La tierra toda parecía que temblava”. Engravings and illustrated relations as instruments for artistic exaltation of the victory of Charles V in Pavia (1525)

**Abstract.** During the Modern Age, the printed dissemination of political or war news became widespread, often complemented with illustrations. The great powers of the moment were mainly responsible for this process, understanding the capabilities that these mass media had to build a state of opinion favorable to their interests. In this sense, the Italian Wars played a key role, and especially the Battle of Pavia. Charles V's victory would be made known through a multitude of artistic means, at a time when the emperor was still asserting his power. Within this set, engravings and scenes in short texts occupied a fundamental place. Sometimes, these images are very simple and generic, but there are also examples that are very attentive to the reality of the facts and space.

**Keywords:** Charles V; Pavia; art; political propaganda; printed news; engravings.

<sup>1</sup> El presente trabajo se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto I+D de la Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e Innovación, *La recepción artística de la realeza visigoda en la Monarquía Hispánica (siglos XVI al XIX)*, ref. PID2021-127111NB-I00.

**Sumario:** 1. Las guerras de Italia y las nuevas formas de información masiva. 2. La batalla de Pavía: triunfo marcial y mesianismo político. 3. Relaciones ilustradas. 4. Estampas de concreción narrativa y topográfica. Conclusiones. Bibliografía.

**Cómo citar:** Gozalbo Nadal, Antonio (2024). “La tierra toda parecía que temblava”. Estampas y relaciones ilustradas como medio para la exaltación artística de la victoria de Carlos V en Pavía (1525), en *Cuadernos de Historia Moderna* 49.2, 421-446.

El Rijksmuseum de Ámsterdam conserva, entre sus fondos, un buril debido a Giuseppe Maria Mitelli titulado *Vendedor ambulante de impresos* (fig. 1).

Fig. 1. Giuseppe Maria Mitelli, *Vendedor ambulante de impresos*, 1684, estampa. Ámsterdam: Rijksmuseum, RP-P-2015-26-1850.



En el centro de la composición aparece dicha figura, vociferante y cargada con innumerable número de estampas, panfletos y hojas volantes; mientras, a sus lados podemos ver a dos posibles –aunque dudosos– clientes que, hastiados de este tipo de publicaciones, se apartan tapándose los oídos y los ojos. Aunque de evidente voluntad satírica, esta escena nos muestra el éxito y la sobreabundancia a que había llegado el género de las relaciones de noticias a finales del siglo XVII, capaz incluso de saturar al público.

Pero esto no siempre había sido así: para alcanzar este gran volumen y eficacia en la difusión de nuevas fue necesaria la creación de la imprenta a mediados del siglo XV, así como la eclosión de grandes establecimientos tipográficos que vieron en este tipo de publicaciones seriadas y baratas una buena fuente de ingresos. También fue vital que aparecieran a principios de la Edad Moderna poderosos linajes y Estados autoritarios, como la Monarquía Hispánica y los Habsburgo o la Francia de los Valois, capaces de entender la utilidad de este medio para apuntalar sus veleidades hegemónicas; igualmente, el estallido de la Reforma protestante llevó a una auténtica “guerra de imágenes” a través de entalladuras y panfletos propagandísticos en la que los luteranos mostrarían gran eficacia.

En este sentido, uno de los momentos claves para la eclosión del género iban a ser las guerras de Italia, que conmocionaron dicha península entre 1494 y 1559 –con onda expansiva por

toda Europa<sup>2</sup>. Y, precisamente, el objetivo del presente texto es analizar como dicho ciclo bélico propició el paso de unas formas de difusión visual aun ancladas en el medievo a otras nuevas, plenamente modernas y cuyo protagonismo iba a recaer en la estampa. Esta transición paulatina tuvo su momento cenital en la batalla de Pavía, motivo de la considerada como primera gran campaña propagandística organizada, que cobró forma mediante relaciones e impresos muchas veces ilustrados. Vamos a acercarnos aquí a aquellas escenas grabadas que se publicaron de forma inmediata, analizando sus distintos lenguajes visuales –desde las más toscas y genéricas a aquellas que buscaron una marcada concreción topográfica y narrativa–, intentando entender sus motivaciones y finalidad, así como rastrear sus influencias posteriores en otras obras de arte<sup>3</sup>.

## 1. Las guerras de Italia y las nuevas formas de información masiva

Fracturada políticamente en un mosaico de principados y ciudades de tamaño contenido, la belicosa Italia había alcanzado cierta estabilidad a mediados del siglo XIV, con el establecimiento de la hegemonía aragonesa en el sur y la firma del tratado de Lodi (1454) entre las potencias del norte. Así, en 1455 el papa Nicolás V proclamaba la Liga Itálica, que unía a los diferentes Estados en una paz efímera frente a las posibles injerencias de terceras potencias de más allá de los Alpes.

Y los temores del pontífice no tardarían ni medio siglo en revelarse ciertos: en 1494, aprovechando la muerte del monarca napolitano Ferrante I, Carlos VIII de Francia se lanzaba a la conquista del reino partenopeo aduciendo como razón su vínculo familiar con los anteriores soberanos Anjou; como respuesta, en abril de 1495 se signaba la Liga de Venecia, integrada por la Serenísima República, Milán, los Estados Pontificios, el Sacro Imperio y los reinos hispanos liderados por Fernando el Católico. De esta forma se abría una larga etapa de incertidumbre política y guerra casi permanente, en la que Italia, además, pasaba a ser el dramático escenario del pulso que iba a enfrentar a la Casa de Austria con los Valois por la hegemonía europea, con un imperio otomano que, desde Estambul, observaba buscando sacar rédito territorial gracias al agotamiento de sus rivales cristianos –no olvidemos que en 1481 habían tomado Otranto, y su presión sobre el Adriático veneciano era ciertamente asfixiante–. Finalmente, y tras más de sesenta años de conflicto, las pretensiones de Enrique II de Francia se quebraban en la batalla de Marciano de 1554, cuando sus tropas –aliadas con las de Siena– eran barridas con la coalición entre Florencia y España; tres años más tarde, las columnas españolas de Felipe II y Manuel Filiberto de Saboya aplastaban a los Valois en San Quintín, amenazando a la misma París. Desbordado por las circunstancias, el rey galo se veía forzado a firmar la paz de Cateau-Cambrésis, en la que renunciaba explícitamente a sus derechos sobre los territorios trasalpinos.

Como no podía ser de otra manera, este dilatado ciclo bélico tuvo un importante reflejo en el plano de las artes, entendidas como canales aptos para difundir y fijar los éxitos militares, prestigiando así a los victoriosos comitentes y sus aliados. Para ello se iban a utilizar gran diversidad de técnicas y niveles de complejidad discursiva. De esta forma, siguieron usándose formatos de tradición medieval como puede ser el de la miniatura. Este delicado, rico y colorido soporte sirvió

<sup>2</sup> Thomas F. Arnold, *Les guerres de la Renaissance. XV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles* (París: Autrement, 2002); Danielle Boillet y Marie-Françoise Piejus, *Les guerres d'Italie: histoires, pratiques, représentations* (París: Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2002); John R. Hale, *War and Society in Renaissance Europe, 1450-1620* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985); Marco Pellegrini, *Le guerre d'Italie, 1494-1530* (Bologna: Il Mulino, 2009); Piero Peri, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana* (Turín: Einaudi, 1970); Christine Shaw y Michael Mallet, *The Italian Wars 1494-1559. War, State and Society in Early Modern Europe* (Londres: Routledge, 2019); Frederick L. Taylor, *The Art of War in Italy 1494-1529* (Cliffsea Grove: Greenhill Books, 1993).

<sup>3</sup> Para conocer en profundidad la obra gráfica impresa fruto de la batalla de Pavía resulta imprescindible la consulta de Cesare Sinistri y Carlo Belloni, *Pavie nelle sue antiche stampe* (Pavía: La Goliardica Pavese, 1992) y Cesare Sinistri, *La battaglia di Pavía nelle stampe* (Pavía: La Goliardica Pavese, 1996). Igualmente, entre los trabajos dedicados de forma más general a las consecuencias plásticas del combate algunos dedican especial atención a los grabados, como es el caso de Elke Anna Werner, «Die Bilder der Schlacht bei Pavie (1525) –Zur Bildproduktion und Kunstpatronage im Umkreis Kaiser Karls V», en *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V*, ed. por Christoph Strosetzki (Fráncfort del Meno, Madrid: Vervuert Verlag/Iberoamericana, 2000), 412-440.

para definir complejas propuestas; es el caso de un ejemplar que recrea el acuerdo firmado en 1520 entre el emperador Carlos V, Enrique VIII de Inglaterra y el papa León X; la escena muestra el encuentro ideal entre los tres jerarcas, a cuyos pies aparece herido de muerte un fiero dragón –probable trasunto del emblema personal de Francisco I de Francia: la salamandra–<sup>4</sup>. Igualmente, fue utilizado para reproducir hechos más concretos e inmediatos, como la marcha de Carlos VIII hacia Nápoles –miniada en la *Cronaca della Napoli aragonese* de Melchione Ferraiolo<sup>5</sup>–; la conquista de Génova en 1507 por el rey francés Luis XII –a la que se dedica un códice iluminado por Jean Bourdignon<sup>6</sup>; o la batalla de Marignano de 1515, el principal éxito de Francisco I, capaz de asegurarle un efímero dominio sobre la Lombardía<sup>7</sup>. Igualmente podríamos referir a otros tipos de creaciones artísticas de fuerte tradición medieval y elevadas resonancias dinásticas, como las tumbas regias, enriquecidas durante el Renacimiento con relieves narrativos en honor de la memoria de los *viris illustribus* –parafraseando a Petrarca–: es el caso de los monumentales sepulcros de los monarcas franceses Luis XII y Francisco I, o del cenotafio de Maximiliano I en Innsbruck, decorados con recreaciones de distintas batallas y hechos derivados de la política italiana emprendida por ellos. También cabe citar aquí a pinturas en las que el valor devocional se imbrica de forma insoluble con las gestas de sus comitentes; buena muestra es la *Madonna della Vittoria*, exvoto encargado por Francesco II Gonzaga a Mantegna como agradecimiento al Cielo por su exitosa participación en la batalla de Fornovo<sup>8</sup>.

La potencia comunicativa de estas obras se veía limitada, no obstante, por su unicidad, alto coste y el reducido público al que, finalmente, podían llegar. Pero, en paralelo –y a ello vamos a dedicar el presente texto– iba a eclosionar un formato novedoso y mucho más eficaz en este sentido: el de la estampa seriada, de valor autónomo o ilustrando pequeños memoriales de noticias. Aunque el origen de este tipo de medios de información masiva es anterior, la gran cantidad de noticias derivadas de las guerras de Italia iba a propiciar su irrupción definitiva. En paralelo, otros grandes procesos políticos y bélicos del siglo XVI aún harían crecer más entre el público europeo las ansias de nuevas: pensemos en la temible amenaza que era el Turco, la fractura religiosa y la competición por las almas fruto de las prédicas de Lutero o Calvino y la consecuente Contrarreforma, o las constante apertura a nuevas realidades fruto de las exploraciones marinas, capaces de desvelar la realidad de un mundo mucho más multiforme y dilatado de lo nunca soñado hasta el momento.

Y es que, de forma general, hasta la imposición definitiva del tipo impreso –aunque convivirían en el tiempo– las noticias habían circulado preferentemente de forma manuscrita. Como no podía ser de otra forma, en este último caso su difusión se limitaba a ambientes cortesanos aunque, dada su condición muchas veces discrecional, estas páginas escapaban más fácilmente a la censura. A diferencia de las narraciones escritas, las impresas presentaban sugestivas ventajas, tal y como ya hemos citado. Para los impresores eran muy rentables, de forma que en muchas ocasiones eran ellos mismos los responsables de la iniciativa editorial; de esta forma, buscaban contactar con militares o diplomáticos presentes en el lugar de los acontecimientos y capaces de acceder a documentación oficial o correspondencia –de hecho, muchas veces estos libelos son o presentan el formato de traslado de carta, al estar dotadas de mayor sensación de veracidad–. Por lo que atañía al público, estos breves resultaban muy atractivos, pues permitían saciar sus deseos de noticias por un coste muy reducido. Pero, sin duda, hubo un grupo social especialmente interesado en su impresión: los grandes poderes políticos. Baratas, breves y tendenciosas, las relaciones facilitaron la creación de una incipiente opinión pública, claramente dirigida a asentar

<sup>4</sup> Anónimo italiano, *Carlos V, León X y Enrique VIII, ca 1520*, miniatura. Londres, British Library, 35254S.

<sup>5</sup> Anónimo, *Marcha de Carlos VIII hacia Nápoles, ca. 1498*, estampa, en Melchione Ferraiolo, *Cronaca della Napoli aragonese, ca. 1498*. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms 801.

<sup>6</sup> Jean Bourdignon, *La conquista de Génova en 1507 por el rey francés Luis XII, 1510-1520*, miniatura, en Jean Marot, *Le Voyage de Gênes, ca. 1500*. París: Bibliothèque nationale de France, Manuscrits Français 5091, fol. 22v.

<sup>7</sup> Maestro de la Ratière, *Batalla de Marignano, ca. 1515*, miniatura. Chantilly: Museo Condé.

<sup>8</sup> Andrea Mantegna, *Madonna della Vittoria, 1496*, óleo sobre lienzo. París, Musée du Louvre, 369.

certezas y seguidismos respecto al correspondiente monarca, pues en ellos se enfatizaban las victorias y otros hechos significativos –hitos dinásticos, descubrimientos geográficos, muestras de diligencia, compromiso religioso– al tiempo que se minimizaban las derrotas<sup>9</sup>.

De esta forma, no debe extrañarnos que las guerras de Italia fueran motivo para la impresión de gran número de libelos, en ocasiones con toscas xilografías de complemento, así como estampas seriadas pero de mayor calidad. Es el caso, por citar algún ejemplo, de los buriles dedicados a la batalla de Fornovo (1495), como la entalladura –amplia pero bastante limitada en cuanto a calidad artística– destinada a ilustrar una edición de la crónica *Mer des histories* (1503, xilografía)<sup>10</sup>. Calidad mucho mayor presenta otra estampa dedicada al mismo hecho de armas, atribuida al anónimo “Maestro de la batalla de Fornovo”<sup>11</sup>. Más allá de su subrayable valor formal, en ella podemos empezar a apreciar algunos de los *topos* visuales que irían definiendo la forma de representar la guerra durante la Edad Moderna: un dilatado paisaje tomado a vista de pájaro en el que, gracias al alto horizonte, podemos estudiar los movimientos y disposición de los contingentes de tropas, recreadas con atención inmediata en cuanto a equipos, armamento, etcétera<sup>12</sup>.

Esta tipología representativa evolucionó fundamentalmente en el crisol germánico, contando para ello con el impulso del emperador Maximiliano I y algunos de sus encargos como el gigantesco *Arco triunfal* –compuesto por treinta y seis folios–<sup>13</sup>, el *Cortejo triunfal*<sup>14</sup>, o libros autobiográficos como el *Weisskunig*<sup>15</sup>. En ellos aparecen numerosas escenas bélicas acaecidas en suelo itálico, en las que toda idealización clasicista –más propia del gusto anticuario del Renacimiento trasalpino– desaparece en favor del verismo representativo alcanzado gracias a la creíble recreación de los espacios y la atención realista prestada a los lansquenets y jinetes, auténticos protagonistas de estas composiciones. Buen ejemplo de ello es el grabado destinado a recrear la batalla de Rávena (1512) en el *Weisskunig*, una de las más significativas del conflicto. Este lance de armas también fue motivo de inspiración para un artista anónimo pero de gran nivel, conocido de forma convencional como “Maestro Na. Dat”, quien ideó una escena muy original en la que vemos, desde un primer plano muy marcado, la aproximación de los dos contingentes como preludio del choque<sup>16</sup>.

Al igual que en los casos anteriores, muchas de las incesantes escaramuzas y choques habidos durante este inacabable ciclo bélico fueron motivo de recreación estampada. Podríamos citar, en este sentido, muestras como las dedicadas a la batalla de Novara (1513) en la crónica del historiador

<sup>9</sup> Roger Chartier y Carmen Espejo, eds. *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco* (Madrid: Marcial Pons, 2012); Henry Ettinghausen, «Informació, comunicació i poder a l'Espanya del segle XVI», *Manuscrits* 23 (2005): 45-58; Henry Ettinghausen, «How the Press Began. The Pre-periodical Printed News in Early Modern Europe», Número especial, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, anexo 3 (2015); Alex Claramunt Soto, «Prensa y poder. La “guerra de papeles” entre Madrid, París y Barcelona», *Desperta Ferro. Historia Moderna* 61 (2022): 36-38.

<sup>10</sup> Esta composición recuerda en gran medida a modelos góticos, fundamentalmente a las escenas de combate presentes en los grandes tapices de tradición borgoñona. De esta forma, vemos un abigarrado bullir de combatientes –identificables en algunos casos por su heráldica o por su nombre inserto en una filacteria–, ubicados en un amable paisaje. Al igual que en los citados paños medievales, sus convencionalismos y limitaciones perspectivas se recubren bajo multitud de elementos de un marcado detallismo preciosista.

<sup>11</sup> Anónimo, *Batalla de Fornovo, 1495-1506*, xilografía. Londres: National Gallery, 1952.8.5.

<sup>12</sup> John R. Hale, *Artist and Warfare in the Renaissance* (New Haven: Yale University Press, 1990).

<sup>13</sup> Alberto Durero, Albrecht Altdorfer et al., *Arco triunfal, 1515-1519*, xilografía. Viena: Albertina, DG1935/973.

<sup>14</sup> Albrecht Altdorfer y taller, *Cortejo triunfal, ca. 1512-1515*, dibujo y acuarela sobre papel. Viena: Albertina, 25202-25263.

<sup>15</sup> Hans Burgkmair et al., *Weisskunig, 1514-1521*, xilografías, ed. de 1775. Viena: Albertina, cim. II/6. Véase Stefan Krause, *Freydal. Medieval Games. The Book of Tournaments of Emperor Maximilian I* (Colonia: Taschen, 2019); Eva Michel y Maria Luise Sternath, eds. *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer* (Múnich: Prestel, 2012); Jesús F. Pascual, «Propaganda de papel: libros, dibujos y estampas de Maximiliano I a Carlos V», en *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, ed. por Matteo Mancini y Álvaro Pascual (Madrid: Sílex, 2019), 179-204; Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor* (Princeton: Princeton University Press, 2008).

<sup>16</sup> Maestro Na. Dat., *Los dos ejércitos en la batalla de Rávena, ca. 1512*, xilografía. Chicago: Art Institute of Chicago, 1959.373.

y teólogo suizo Johannes Stumpf<sup>17</sup>; o a la de Marignano por Giovanni Andrea Vavassore<sup>18</sup>. Pero, más allá de estas, sin duda iba a ser la batalla de Pavía la que marcó un antes y un después en el desarrollo de políticas de prestigio a través de las artes; en este sentido, como vamos a ver, el recurso de la información masiva y en serie a través de libelos y producción estampada iba a ocupar papel clave, resultando un espaldarazo definitivo para el éxito y madurez del género.

## 2. La batalla de Pavía: triunfo marcial y mesianismo político

El éxito galo en Marignano puso fin a la fase del conflicto conocida como guerra de la Liga de Cambrai, sellándose la paz entre los contendientes en 1516. Pero la muerte del emperador Maximiliano I en 1519 iba a remover de nuevo las piezas sobre el tablero: su nieto Carlos de Habsburgo, ya soberano de Castilla, Aragón y Flandes, disputaría el favor de los electores germanos ni más ni menos que a Francisco I de Francia y Enrique VIII de Inglaterra, imponiéndose finalmente. Ante la esperada respuesta gala en forma de intervención militar, el recién elegido César pactaba con León X en 1520 y, ya en 1524, con el soberano Tudor. La prevención cesárea se mostraría muy pertinente para exorcizar los frecuentes zarpazos de Francisco I, como los lanzados sobre Italia y Navarra en 1521, e incluso alcanzando claros éxitos en los campos de batalla de Bicoca (1522) y el río Sesia (1524).

Ya en 1524, Carlos V tomaba la iniciativa invadiendo Provenza, aunque sus hombres acabaron estrellándose contra las murallas de Marsella; el contragolpe de Francisco I no se haría esperar y, poniéndose personalmente al frente de sus contingentes, los derramaría por toda la Lombardía ante la desesperación de Charles de Lannoy –virrey de Nápoles y principal general de los Austrias–, quien tuvo que abandonar Milán para refugiarse en Lodi, uno de los escasos lugares aún bajo su dominio, como Alessandria o Pavía: este enclave iba a ser el siguiente objetivo del monarca Valois. La ciudad se localiza al sur de Milán, junto al Tesino, uno de los afluentes del Po. Ubicada en su ribera norte –excepto el suburbio conocido como *Borgo Ticino*– contaba con una desfasada muralla medieval, coronada por la mole del *Castello Visconteo*. Entre dicha *rocca* y la Cartuja de Pavía, unos ocho kilómetros al norte, se extendía el Parque Visconteo. Antiguo coto de caza de los Sforza, se dividía en dos zonas distintas protegidas por un muro perimetral de veintiún kilómetros de largo; en su centro se situaba, además, una torre de caza fortificada, conocida como el castillo de Mirabello. Y allí, junto al parque, el rey Cristianísimo dispuso su campo para ir asfixiando a la guarnición de Antonio de Leyva. Así, los distintos destacamentos la bloquearon paulatinamente, ubicándose al oeste los cuatro mil hombres del duque d'Alençon; al norte y dentro del parque varios cuerpos, destacando la temible caballería pesada liderada por el monarca, los *gend'armes*; al este, los piqueros suizos; además, al otro lado del río, cerrarían la trampa mil quinientos guerreros más en *Borgo Ticino*.

A pesar de la demostración de fuerza francesa los defensores fueron capaces de resistir, permitiendo al mando imperial la organización de un nuevo ejército; de esta forma, cuarenta mil hombres comandados por figuras como el virrey de Nápoles, el condestable de Borbón, el marqués de Pescara y el veterano alemán Georg von Frundsberg acudían al socorro de la cercada Pavía, fijando posiciones junto al muro oriental del parque el 2 de febrero. Y tras varios días de escaramuza, finalmente se decidía lanzar el ataque definitivo sobre las posiciones Valois aprovechando las primeras luces del día 24. La estrategia planeada por el alto mando imperial consistía en cruzar el muro por sorpresa para lanzarse sobre el castillo de Mirabello, dividiendo así a los franceses, que se encontrarían entre dos fuegos gracias a la salida de la guarnición.

<sup>17</sup> Anónimo, *Batalla de Novara*, 1548, xilografía, en Johannes Stumpf, *Gemeiner loblicher Eydgnosschafft Stetten Landen vnd Völckeren Chronik*, 2 vols., ed. por Christoph Froschauer, Zürich. Zürich: Bibliothek der Universität, VD16S 9864.

<sup>18</sup> Giovanni Andrea Vavassore, *Batalla de Marignano*, ca. 1515, xilografía coloreada. Zürich: Zentralbibliothek, 307.

De esta forma, con el despuntar del alba, a las siete de la mañana, los zapadores abrían brechas en la cara norte del muro, por las que se lanzaron los arcabuceros del Marqués del Vasto para, en un ágil golpe de mano, tomar el citado fortín. La respuesta gala iba a ser tardía, pero contundente: tras abrir fuego con sus bocas artilladas, Francisco I dispuso al orgullo de su ejército, sus novecientas “lanzas” –unos mil quinientos jinetes de reluciente armadura–, en un gran frente este-sur dispuesto a una carga masiva. Tras picar espuelas, no iban a encontrar más que una tímida resistencia por parte de la caballería de Lannoy que, de menor calidad y número, cabalgaban en dirección sur ofreciendo todo su flanco; de esta forma, la victoria de los franceses parecía inminente, pero pronto iban a surgir los fantasmas de Azincourt, Poitiers o Crécy... Y es que, en realidad, los jinetes de Francisco I, sin apoyo de la infantería, se habían precipitado en su imparable carrera hacia una zona embarrada entre el riachuelo Vernavola y una amplia zona boscosa. Y allí pronto verían flamear las chispas producidas por los pedernales de los arcabuceros del Marqués del Vasto, que había acudido en socorro de sus apurados compañeros de armas: de esta forma, los “gendarmes” iban a ser destrozados por el fuego de los españoles y la llegada de piqueros y lansquenetes. Superados por tres a uno, la batalla devino en carnicería, sufriendo la élite del ejército galo gran número de bajas; la debacle iba a ser tal que incluso el mismo Francisco I cayó prisionero, tras desplomarse su enorme cabalgadura por varios arcabuzazos y aprisionarle una pierna.

En paralelo, la infantería mercenaria del rey Cristianísimo fue aniquilada por los lansquenetes de Frundsberg y Mark Sittlich von Ems, con la ayuda de los hombres de Leyva, que habían abandonado sus posiciones dentro de la villa lombarda. La retirada de los suizos derivaría en tragedia al morir ahogados muchos de ellos por intentar cruzar, desesperados, el frío y rugiente Tesino. Así pues, la derrota francesa fue aplastante: perdieron más de diez mil hombres y cientos de prisioneros, muchos de alto rango, frente a las quinientas bajas imperiales<sup>19</sup>.

La rotundidad del triunfo carolino fue acogida con gran entusiasmo: de alguna forma, venía a refrendar la trascendente visión gibelina del destino imperial trazada por el gran canciller Mercurino Gattinara que, en la práctica, chocaba con la realidad de un Carlos V cuestionado y aun apenas asentado en el poder. La ocasión no podía ser desaprovechada y, como bien ha analizado Augustín Redondo para el caso español, desde el círculo de los Habsburgo se impulsó un “sistema de comunicación y manipulación global” en el que iban a imbricarse sermones y pregones, impresos, imágenes, lecturas colectivas, difusión oral, circulación de manuscritos... en fin, estrategias diferentes pero complementarias, encaminadas a promocionar al joven y victorioso César, planteando un proyecto político hegemónico común capaz de hacer olvidar problemas recientes como la revuelta de las Comunidades<sup>20</sup>.

Dentro de este circuito informativo, destaca por su condición culta y mesiánica la relación escrita por el intelectual erasmista y alto funcionario Alfonso de Valdés; en ella fijó un claro paralelismo veterotestamentario, equiparando la victoria cesárea con la ayuda divina a Gedeón ante los medianitas: el triunfo de Pavía era un alabonazo bendecido por Dios a la política de los Habsburgo, destinados a la *Monarchia universalis* y al liderazgo de la Cristiandad frente al avance del Turco<sup>21</sup>. Evidentemente, tan complejo texto iba dirigido a las capas altas y medias de la sociedad, y necesitaba ser complementado con otros tipos de formato. De hecho, el mismo Carlos V envió misivas con la buena nueva a élites del reino como los virreyes, grandes y nobles, concejos municipales o altos jerarcas de la Iglesia. Por lo que respecta al otro extremo de la sociedad, los grupos más populares, además de los citados sermones y bandos, disfrutaron también de versos

<sup>19</sup> Julio Albi, *De Pavía a Rocroi. Los tercios de infantería española en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Balkan, 1999); Miguel A. Baquer, «La batalla de Pavía (23-24 de febrero de 1525)», *Revista de Historia Militar* 80 (1996): 129-154; Mario Díaz, *Pavía 1525. La tumba de la nobleza francesa* (Madrid: Almena, 2008); Jean Gioino, *Le desastre de Pavie. 24 février 1525* (Paris: Gallimard, 1963); Angus Konstam, *Pavía 1525, The Climax of Italian Wars* (Oxford: Osprey, 1996)

<sup>20</sup> Augustín Redondo, «La “prensa primitiva” (“relaciones de sucesos”) al servicio de la política imperial de Carlos V», en *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V*, ed. por Christoph Strosetzki (Fráncfort del Meno, Madrid: Vervuert Verlag/Iberoamericana, 2000), 246-280.

<sup>21</sup> Alfonso de Valdés, *Obra completa* (Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996), 46.

sencillos y ritmados<sup>22</sup>. Podríamos citar, por ejemplo, las anónimas *Coplas nuevamente hechas al caso acahescido en ytalia: en la batalla de pavia*<sup>23</sup>, o el poema de Andrés Ortiz *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del rey de Francia*<sup>24</sup>.

Más allá de suelo hispano, en el Imperio aparecieron canciones populares de carácter laudatorio como las de Hansen von Würzburg o Erasmus Amman, o el más culto poema anónimo y elitista titulado *Germanicum in Laudem Caroli V et Ferdinandi de capto rege Galliae Francisco ad Ticinam*<sup>25</sup>. También cabe citar otras relaciones breves, como la impresa por Johann Weissenburger en Landshut titulada *Die Schlacht vor Pauia mit dem Kayser Carll dem funfften des namens* –de apenas ocho páginas–<sup>26</sup>, o el pliego escrito por Johann Alexander Brassicanus *In Gallvm Nvper Profligatum atq; captū uincente ac Triumphante Carolo Caesare*<sup>27</sup>. En Flandes la victoria sería rememorada por el mismísimo Erasmo de Rotterdam en varias de sus epístolas, e igualmente por su seguidor Juan Luis Vives en *De Europae dissidia et bello turcico*. Mayor difusión, dado su carácter popular, tuvieron los opúsculos de Willem Vosterman *Den strijdt gheschiet over tgheberchte voer de stad van Pavye* –ilustrada, como veremos, con interesantes composiciones–, Jacob van Liesvelt *La Bataille devant Pavie*, o el de Cornelis Everaert *Tspel van den Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn*. Siguiendo esta estela aparecieron igualmente otras publicaciones destinadas a encumbrar el triunfo carolino, como la canción y poema debidas al retórico de Oudenaarde Matthijs de Castelein, o la oda en latín de Adrianus Barlandus *Obsidio papiae*<sup>28</sup>.

Resulta muy interesante comparar, por contraste, este estallido informativo con el clamoroso silencio francés<sup>29</sup>. Más allá de que los estudiosos consideren que en el reino galo el impulso a las relaciones impresas fue más tardío, la coyuntura del momento no puede obviarse para entenderlo: la jornada de Pavía había sido un desastre sin paliativos, rematada con la prisión del mismo rey; así pues, en un momento de incertidumbre política, el gobierno preferiría apostar por la censura informativa. Esta debilidad si que iba a ser aprovechada, en cambio, por el gran rival interno de Francisco I, Carlos III de Borbón: además de participar en la campaña lombarda en favor de los Habsburgo, apoyaría la edición del libelo *Epistre satiricque envoyée par Cognoissance au Roy de France*, muy crítico con el monarca Valois<sup>30</sup>. La situación cambiaría tras la liberación de Francisco I, quien necesitaba fijar un discurso oficial que justificara sus decisiones acerca de la errática campaña de 1525 y, sobre todo, el incumplimiento del tratado de Madrid, presentado como abusivo y firmado bajo coacción. Con esta finalidad vio la luz

<sup>22</sup> Augustín Redondo, «La comunicación sobre la victoria de Pavía de 1525: los canales de la política imperial (Cartas manuscritas, pliegos impresos, oralidad) y los retos correspondientes», en *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, ed. por Giovanni Ciappelli y Valentina Nider (Trento: Università degli Studi di Trento, 2017), 255–271.

<sup>23</sup> *Coplas nuevamente hechas al caso acahescido en ytalia: en la batalla de pavia*, 1525, Biblioteca Nacional de España, VE/133/12.

<sup>24</sup> Andrés Ortiz *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del rey de Francia*, 1525, Biblioteca Nacional de España, Raros, 10.262.

<sup>25</sup> Pia F. Cuneo, *Art and Politics in Early Modern Germany; Jörg Breu the Elder and the fashioning of political identity, c. 1475–1536* (Leiden: Brill, 1998), 128–130.

<sup>26</sup> Johann Weissenburger, *Die Schlacht vor Pauia mit dem Kayser Carll dem funfften des namens* (Landshut: Johann Weissenburger, 1525–1530), en Österreichisches Nationalbibliothek (ÖNB), VD16 S 2938.

<sup>27</sup> Johann Alexander Brassicanus, *In Gallvm Nvper Profligatum atq; captū uincente ac Triumphante Carolo Caesare* (Viena: Ionnes Singrenius, 1525), en ÖNB, MF 6220.

<sup>28</sup> Samuel Mareel, «Urban literary propaganda on the battle of Pavia. Cornelis Everaert's 'Tspel van den Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn'», *Queeste* 13 (2006): 97–108.

<sup>29</sup> Javier Espejo, «La batalla de Pavía (1525) vista desde España y Francia», en *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII*, ed. por Luc Torres, Hélène Tropé y Javier Espejo (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2021): 553–564; Thiry, Claude, «L'Honneur et l'Empire: à propos des poèmes de langue françaises sur la bataille de Pavie», en *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne* (Ginebra: Slatkine, 1980): 297–324.

<sup>30</sup> Anónimo, *Epistre satiricque envoyée par Cognoissance au Roy de France* (Amberes: Joannes Grapheus, 1527), en British Library, C. 39. a. 46.

la *Apologie contre le traicté de Madrid d'entre le treschrestien Roy de France et Charles esleu Empereur*<sup>31</sup>; este panfleto tuvo gran difusión, llegándose a publicar también en latín y siendo motivo de comentario entre figuras como Luís Vives o Prudencio de Sandoval. Pronto fue evidente la necesidad de una réplica imperial, encargando al impresor antuerpiense Joannes Grapheus la tirada masiva de opúsculos que pudieran verterse sobre suelo francés con rapidez. Varios de ellos se publicaron en 1527 de manera conjunta, bajo el título de *Pro invictissimo cæsare Carolo augusto, Hispaniarum rege catholico et cætera ad epistolam Franci regis ad principes imperii transmissam, necnon ad apologiam Madriciæ, conventionis dissuasoriam, responsio*, con distintos formatos, nombre e idiomas<sup>32</sup>.

Trascendiendo en el tiempo, la resonancia de Pavía iba, además, a eternizarse como una de las grandes gestas del emperador Habsburgo: podemos comprobarlo en varias biografías coetáneas de Carlos V, como la del soldado Martín de Cereceda, que explica como en pleno combate “se fueron unos contra los otros, con ánimos tan determinados, como si fueran leones”<sup>33</sup>, o la de Pedro Mexía<sup>34</sup>. Treinta años más tarde, dicho cronista aún recordaba como el de Pavía fue “uno de los más señalados e terribles çercos que a çibdad se á puesto en el mundo”, comparando la batalla con una tempestad en la que “los ayres todos rresonavan, y la tierra toda pareçia que temblava”<sup>35</sup>.

### 3. Relaciones ilustradas

En paralelo a esta producción escrita vio la luz un amplio abanico de representaciones plásticas encaminadas a articular una narrativa triunfal y autoritaria en loor de Carlos V, utilizando para ello todos los medios visuales de la época; podemos recontar de esta forma desde canciones y panfletos con rudas ilustraciones para las clases más populares a elitistas tapices, armaduras o piezas de joyería, además de esculturas y pinturas. Aunque sobre este amplio conjunto volveremos más adelante, el objetivo del presente texto es fijar nuestra mirada en otro tipo de representaciones más modestas: las estampas grabadas. Ciertamente, en algunos casos alcanzan un gran nivel cualitativo, pero en general son composiciones modestas, aunque de gran potencia sugestiva. Además, ya hemos referido anteriormente como esta técnica destaca por su bajo

<sup>31</sup> *Apologie contre le traicté de Madrid d'entre le treschrestien Roy de France et Charles esleu Empereur* (Paris: Galliot Du Pré, 1526), en Château du Chantilly, IV-E-024.

<sup>32</sup> Anónimo, *Pro invictissimo cæsare Carolo augusto, Hispaniarum rege catholico et cætera ad epistolam Franci regis ad principes imperii transmissam, necnon ad apologiam Madriciæ, conventionis dissuasoriam, responsio* (Amberes: Joannes Grapheus, 1527). Véase la transcripción española editada por Miguel de Eguía (Alcalá de Henares, 1527) en Julián Martín, *La imprenta en Alcalá de Henares: 1502-1600* (Madrid: Arco Libros, 1991).

<sup>33</sup> Martín García de Cereceda, *Tratado de las campañas y otros acontecimientos de los ejércitos del emperador Carlos V en Italia, Francia, Austria, Barbería y Grecia desde 1521 a 1545*, vol. 1 (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1874), 123.

<sup>34</sup> Pedro Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, ed. por Juan de Mata (Madrid: Espasa Calpe, 1945), 383.

<sup>35</sup> La producción literaria y la propaganda posterior a Pavía ha motivado una importante bibliografía científica. Así, a los textos ya referenciados cabría sumar otros como Roland Béhar, «La fureur française défaite: François I<sup>er</sup> dans la poésie de circonstance espagnole au lendemain de Pavie (1525)», en *François I<sup>er</sup> imaginé*, ed. Bruno Petey-Girard, Gilles Polizzi y Trung Tran (Ginebra: Droz, 2017): 359-376; Rainer Brüning, «“Kriegs-Bilder”. Wie Flugschriften über die Schlacht bei Pavía (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529) berichten», *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 1 (1989): 13-43; Javier Espejo, «La défaite de Pavie (1525): histoire et récit dans le théâtre espagnol de la Renaissance», en *Théâtre et usages de l'histoire dans l'Europe de la première modernité*, ed. Juan Carlos Garrot y Gilles Bertheau (Tours: CERS, 2021): 3-17; Katrin Hirt, «Die italienischen Kriege zwischen Karl V. und Franz I. in den Jahren 1521-1530: Medienereignisse in zeitgenössischen deutschen, italienischen und französischen Flugschriften» (Tesis doctoral, Justus-Liebig Universität, Giessen, 2010); Elsa Kammerer, «La fabrique allemande du roi français. François I<sup>er</sup> vs Georg von Frundsberg (Pavie, 1525)», en *François I<sup>er</sup> imaginé*, ed. Bruno Petey-Girard, Gilles Polizzi y Trung Tran (Ginebra: Droz, 2017): 359-376; Jacques Lemaire, «Trois chansons “bourguignonnes” sur la bataille de Pavie», en *Italianissime. Mélanges offerts à Michel Bastiaensen* (Lieja: Céfal, 2004): 145-162; Paolo Pintacuda, *La battaglia di Pavía nei “pliegos” poetici e nei “romanceros”* (Viareggio: Mauro Baroni, 1997).

coste y posible reproducción seriada, facilitando una amplia difusión entre todos los estratos sociales. Como refuerzo de sus potencialidades, puntualmente venían clarificadas mediante textos explicativos, o se usaron para ilustrar relaciones, vinculando texto e imagen en la búsqueda de una mayor eficacia.

En territorio hispano la producción fue limitada, xilografías sencillas o reutilizadas cuya ambición no iba más allá de ser acompañamiento para escritos. Así lo podemos ver en *Los veinte triunfos* de Vasco Díaz de Tanco; la correspondiente entalladura muestra a las tropas castellanas, reconocibles por su pendón, vencedoras frente a los escuadrones galos, con Francisco I caído de su caballo<sup>36</sup>. El ya referido poema de Andrés Ortiz *Coplas nuevamente trobadas* se ilustra con una sencilla escena, en la que guerreros a pie se batían ante los muros de una villa, ya usada anteriormente en el *Libro del Conde de Partinoples*, editado en Sevilla en 1516 (fig. 2)<sup>37</sup>. Por su parte, las modestas *Coplas nuevamente hechas al caso acahescido en ytalía: en la batalla de pavía* sólo enriquecen su portada con motivos heráldicos: un escudo imperial con corona flanqueado por los eslabones y pedernales del Toisón<sup>38</sup>.

Fig.2. Anónimo, *La batalla de Pavía, 1528-1534*, xilografía, en Vasco Díaz Tanco, *Los veinte triunfos* (Valencia, 1528-1532). Madrid: Biblioteca Nacional de España (BNE), Raros 16.906.



Igualmente, en suelo flamenco vieron la luz diversas publicaciones embellecidas con algún tipo de ilustración gráfica. En este sentido, resulta especialmente interesante el aparato visual presente en la obra teatral ya referida de Willem Vosterman. Por un lado, su portada se declina como una representación alegórica de la victoria de Pavía: el águila de la Casa de Austria captura a una salamandra acompañada por la flor de lis, emblema de Francisco I. Enmarcando la escena se disponen elementos propios de la heráldica y la emblemática carolina, tales como el escudo imperial, con corona, águila y Toisón; la cruz de san Andrés; o las columnas de Hércules con la filacteria del Plus Ultra. Vemos, además, los escudos de varios territorios integrados en la órbita habsbúrgica flanqueando todo el armorial (fig. 3). Si abrimos

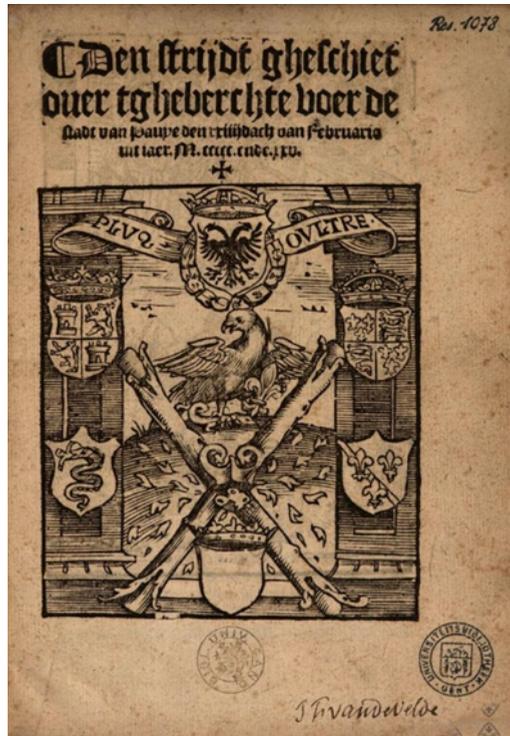
<sup>36</sup> José J. García, «Notas en torno a los grabados de la obra de Vasco Díaz de Tanco “Los veinte triunfos”», *Norba: Revista de Arte* 22-23 (1989): 9-24.

<sup>37</sup> Elena Páez, *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional, 1993), 83-84.

<sup>38</sup> Anónimo, *Armas de Carlos V, 1525*, xilografía. Madrid: BNE, VE/133/12.

la publicación podremos encontrar una tosca ilustración que recrea el choque armado como una *melé* entre jinetes blindados<sup>39</sup>.

Fig.3. Anónimo, *Alegoría de la victoria de Pavía*, 1525, xilografía, en Willem Vosterman, *Den strijdt gheschiet over tgheberchte voer der stadt van Pavye* (Amberes: s.i., 1525), frontispicio. Gante: Biblioteca de la Universidad.



El territorio más destacado en la producción de grabados iba a ser Alemania. Este hecho no debería extrañarnos: por un lado, tras la primera impresión de la *Vulgata* por parte de Johannes Gutenberg en Maguncia a mediados del siglo XV, ciudades como Augsburgo o Nuremberg fueron sede de algunos de los principales establecimientos tipográficos de Europa; por otro, ya hemos referido como a nivel conceptual en suelo germano se gestó la versión “moderna” de representar la guerra contemporánea. Pero, además, diversos intereses políticos propiciaron la exaltación de la victoria alcanzada en la Lombardía: desde época de Maximiliano I el Imperio había vuelto a fijar su interés en dicha área, con resultados poco concretos hasta la fecha, de forma que la victoria representó un golpe de efecto para el recién electo emperador Carlos V. Además, las casas de Austria y Borgoña habían sufrido en el pasado frustrantes derrotas frente a los piqueros suizos, diezmados en Pavía por un nuevo cuerpo de raíz estrictamente germana: los lansquenetes.

La convergencia de todos estos factores facilita entender el éxito que tuvo la relación de la batalla escrita por Georg von Frundsberg. Este veterano guerrero, nacido en Mindelheim en 1473, puso su fiel brazo al servicio de los Habsburgo en innumerables campañas, combatiendo en los campos de Suabia, Ratisbona, Verona, Picardía o Bicoca a franceses, venecianos, suizos o príncipes alemanes. Además, colaboró estrechamente con Maximiliano I en la ideación y puesta en

<sup>39</sup> Anónimo, *La batalla de Pavía*, 1525, xilografía. Gante: Biblioteca de la Universidad. Véase al respecto Mareel, «Urban literary», 2.

marcha del cuerpo de los *landsknecht*, como fuerza alternativa capaz de quebrar a los, hasta ese momento, invencibles *reisläufer* helvecios<sup>40</sup>. Gran protagonista en Pavía, su pluma escribió un breve texto en que describe los principales hechos del combate, reimpresso en numerosas ediciones; además, sirvió como base para otras crónicas y producciones plásticas, como veremos. Así, por ejemplo, la edición conservada en la Biblioteca Nacional Austriaca ilustra su portada con una estampa de pequeño tamaño, pero gran dinamismo y fuerza visual, atribuida a Heinrich Voghterr; en ella los lansquenetes de Frundsberg y Sittil von Ems, identificables por el estandarte imperial de batalla con el águila bicéfala –el *reichssturmflagne*–, empujan a la rápida corriente del río a sus mayores enemigos, los piqueros suizos. Y es que, de hecho, la rivalidad entre ambos contingentes de mercenarios era tan intensa que sus encuentros deparaban la denominada *schlechter krieg* o “mala guerra”: sin perdón, sin prisioneros, sin compasión. Así iba a ser en Pavía, y de esta forma se representa en la entalladura (fig. 4).

Fig. 4. Heinrich Voghterr, *Batalla entre lansquenetes y piqueros suizos*, 1525, xilografía, en Georg von Frundsberg, *Antzaigendt new Zeitung wie es eigentlich mit der schlacht vor Pavia ergangen Am freitag den 24. Februarii 1525* (s.l.: s.i, 1525), frontispicio. Austria: Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), 31.J.129.



Quizá su autor se inspiró en un grabado italiano, de concepción muy similar, donde un grupo de arcabuceros acaba con sus enemigos caídos en una corriente de agua<sup>41</sup>. Fuera como fuese, esta entalladura tuvo bastante éxito: de hecho, fue reutilizada en otras publicaciones, como algunas tiradas de la ya citada composición musical de Erasmus Amman<sup>42</sup>. Como sabemos, era común dedicar canciones y coplillas populares a este tipo de hechos resonantes ya que, al ser rimadas, facilitaban su recuerdo y recitación popular. Ya hemos referido en este

<sup>40</sup> Reinhard Bauman, *Georg von Frundsberg. Der Vater der Landsknechte* (Múnich: Süddeutscher Verlag, 1984); Friedrich Blau, *De Deutschen Landsknechte* (Essen: Phaidon, 2008); Siegfried Fiedler, *Taktik und Strategie der Landsknechten 1500-1650* (Augsburgo: Bechtermünz, 2002).

<sup>41</sup> Anónimo, *El ahogo de los venecianos*, ca. 1500, xilografía, en *La guerra de' Tedeschi contra de' Vinitiani* (Venecia: Biblioteca Marciana, 1454). Véase Marco Abate, ed. *1500 Circa* (Milán: Skira/Tiroler Landesmuseum, 2004).

<sup>42</sup> Véase esta xilografía de 1525 en *Ein schoens neues Lied von der Schlacht newlich vor Pavia* (Viena: Heinrich Voghterr, 1525), frontispicio. Múnich: Bayerische Staatsbibliothek.

sentido a algún ejemplo español, y en Alemania se hicieron otras, como la debida a Hansen von Würzburg.

Además, junto a dicha ilustración de portada este panfleto cuenta, en sus páginas finales, con otra entalladura atribuida a Hans Widitz. En ella el creador natural de Friburgo reprodujo a un caballero de potente armadura, similar a modelos de Durero o Hans Burgkmair (fig. 5). Quizá pretendiese retratar al mismo Frundsberg, a Francisco I –la imagen aparece al final de un largo listado de caídos y prisioneros, el más importante de los cuales fue el Rey Cristianísimo–, o se trate de una representación genérica de la caballería pesada presente en el combate. Nos encontramos de nuevo ante una imagen reutilizada en otras obras, como en la edición de textos de Enea Silvio Piccolomini –quien alcanzaría el solio papal como Pío II– publicada en 1529 por Heinrich Steiner, en Augsburgo<sup>43</sup>. El mismo impresor volvió a utilizar esta estampa en una relación de las tropas que acompañarían a Carlos V en la campaña danubiana de 1532 frente al Turco<sup>44</sup>.

Existen otros libelos de origen germano enriquecidos con alguna estampa. En este sentido podríamos referir el caso de Johann Weissenburger quien, en Landshut, editó un breve de ocho páginas con una estampa en la portada. Su semblanza es similar –aunque con menor refinamiento– a la ya citada composición ideada por el “Maestro Na. Dat.” acerca de la batalla de Rávena. Podemos ver, de esta forma, a los dos ejércitos uno frente al otro, destacando la artillería en primer plano y la orgullosa caballería, con enhiestas lanzas y cimeras emplumadas. La escena acontece ante una vista ideal de Pavía, imaginada como una urbe dominada por varios edificios cupulados (fig. 6).

Fig. 5. Hans Widitz, *Caballero con armadura*, 1525, xilografía, en Georg von Frundsberg, *Antzaigendt new Zeitung [...]*, 7v. Viena: ÖNB, 31.J:129.



<sup>43</sup> Enea Silvio Piccolomini, *Von höfen, hoffleuten vnd dienern der Fürsten. Verteutscht por Herr Wolff Hasen* (Augsburgo: Heinrich Steiner, 1529), frontispicio. Viena: ÖNB, 58.V.37.

<sup>44</sup> Anónimo, *Hernach volgend die Zehen Krayß, wie vnd auff welliche art die inn das gantz Reich außgethaylt, vnd im 1532. jar Röm. Kay. Maye. hilf wider den Türckeu zú geschickt haben : Auch welliche Ständ in yeden Krayß gehörend nach altem herkom[m]en* (Augsburgo: Heinrich Steiner, 1532), frontispicio. Viena: ÖNB, 307139-B.

Fig. 6. Anónimo, *El asedio de Pavía, 1525*, xilografía, en *Die Schlachtvor Pauia mit dem Kayser Carll dem funfften des namens* (Landshut: Johann Weissenburger, 1525-1530), frontispicio. Viena: ÖNB, VD16 S 2938.



#### 4. Estampas de concreción narrativa y topográfica

Junto a esta serie de modestas ilustraciones, concebidas como meros acompañantes icónicos de relatos escritos, la batalla de Pavía tuvo su reflejo gráfico en composiciones grabadas de mayor ambición y –en ocasiones– condición autosuficiente. Es el caso, de esta forma, de una xilografía debida a Hans Leonard Schäufelein, de gran tamaño –necesita de seis tacos de madera para su adecuada impresión– y evidente valor artístico (fig. 7). Este creador, nacido en Núremberg hacia 1480-1485 y muerto en Nördlingen entre 1538 y 1540, se formó en el taller de Durero. Allí, además del arte de la pintura, hizo suyas las técnicas del grabado gracias a su genial maestro, siendo uno de los mejores creadores alemanes en este campo durante la primera mitad del siglo XVI.

En Nördlingen –donde se había instalado en 1515– trazaría con sus gubias esta imponente escena, que se articula a partir de grupos de enfrentamientos armados: encuentros entre cuadros de piqueros, cruces de fuego artillero o choques de caballería... en un amplio espacio salpicado por hitos espaciales convencionales, como bosquecillos o construcciones en llamas. Los puntos vacíos se rellenan con elementos que, en ese momento, ya eran lugares comunes en la representación bélica, tales como muertos, soldados corriendo, carros o cañones estacionados junto a tiendas. Su concepción general, pues, se acerca a modelos como las entalladuras de temática marcial del *Weisskunig* de Maximiliano I –a las que ya nos hemos referido anteriormente–.

No obstante, y más allá de estos clichés, el artista pretendió singularizar su obra mostrando algunos de los momentos concretos de la contienda. Así, en primer plano aparecen arcabuceros españoles y lansquenets alemanes atacando conjuntamente a los piqueros suizos; en la parte superior se aprecia el brutal choque entre la caballería y, sobre el horizonte, vemos surgir a los defensores de Pavía que, de forma sorpresiva, se lanzan sobre el flanco francés inclinando la balanza en favor de los imperiales. Como si no fuera suficiente, y para clarificar el discurso visual, la composición se acompaña por un texto en tres columnas; sus líneas se remontan al reinado de Maximiliano I para explicar el origen del pulso entre Francia y los Habsburgo por Italia, para describir a continuación el triunfo imperial enfatizando su valor político. A pesar de ello, existe una corriente que cuestiona que esta imagen representa realmente a la batalla de Pavía, limitándose

a ser una escena genérica de combate; de hecho, en la Albertina vienesa se cataloga bajo el nombre “La Gran Batalla (La batalla de Pavía)”.

Lo que sí que resulta incuestionable es que estamos ante una obra de gran nivel que, además, tuvo cierta significancia e influencia posterior: en opinión de Fernando Checa, se trata de la versión gráfica “oficial” del choque armado –aunque, realmente, aún sea difícil hablar de una estrategia propagandística dirigida de forma premeditada y sistemática desde la corte–<sup>45</sup>; para la carrera de Schäufolein ciertamente resultó hito importante, pues en 1532 sería reclamado de nuevo para trazar una composición grabada acerca de las escaramuzas mantenidas entre las tropas de Carlos V y Solimán el Magnífico en el Danubio. Este segundo buril muestra una mayor madurez, con una apariencia general mucho más cohesionada y unitaria que, quizá, no hubiese podido alcanzar sin esta primera experiencia<sup>46</sup>.

Fig.7. Hans Leonard Schäufolein, *La batalla de Pavía*, ca. 1526, xilografía en seis tacos. Viena: Albertina, DG1937/248.



Este grabado evidencia la dualidad representativa a partir de la cual se articula todo el conjunto de buriles acerca de Pavía: así, junto a imágenes bastante genéricas de lucha –como aún sería en el caso de Schäufolein– aparece una opción alternativa, en la que se escenifica de manera más individualizada la refriega, con citas concretas tanto a la topografía como a la acción marcial. Este segundo grupo se caracteriza por recoger una serie de aspectos particularizados que definieron la realidad del hecho bélico, tanto narrativos –la rotura del muro del Parque Visconteo o la captura del rey gallo– como espaciales –el fortín de Mirabello, el campo francés, la villa fortificada junto al Tesino–<sup>47</sup>.

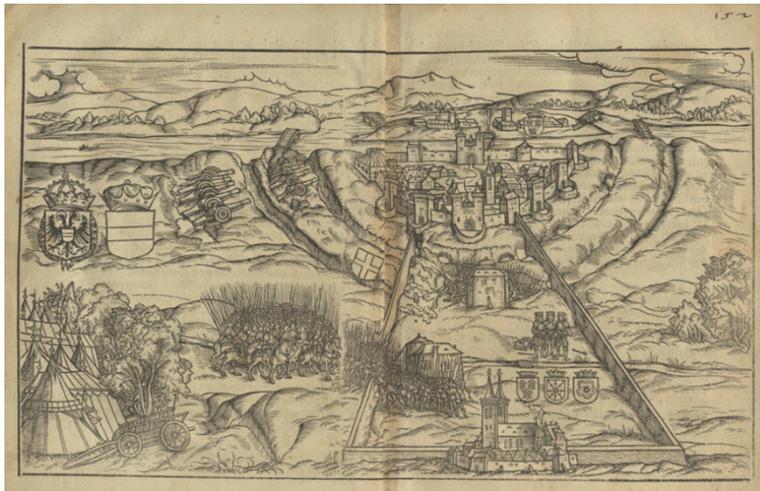
<sup>45</sup> Checa, *Carlos V y la imagen*, 226-227; José Luis González, «La batalla de Pavía» (ficha catalográfica), en Fernando Checa, et al. (coord.): *Carolus. Una imagen del Renacimiento en la primera mitad del siglo XVI* (Toledo: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V 2000), 282.

<sup>46</sup> Hans Leonard Schäufolein, *Batalla contra los turcos*, 1532, xilografía en dos tacos. Londres: British Museum, 1874, 0711.1865; y Viena: Albertina, DG 1937/320.

<sup>47</sup> Cuneo, *Art and politics*, 130; Cecilia Paredes, «The Confusion of the Battlefield. A New Perspective on the Tapestries of the Battle of Pavia (c. 1525-1531)», *RIHA Journal* 102 (2014), en línea: <https://journals.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70208>.

Dentro de este segundo grupo podemos encuadrar el grabado anónimo incluido en la edición impresa en Mainz por Johann Schöffer de la narración –ya citada– del *obrist* de los lansquenetes tudescos, Georg von Frundsberg (fig. 8). Dicho panfleto, de apenas ocho hojas, se enriquece con una imagen a vista de pájaro de la batalla. Tomada desde el norte, el espacio viene declinado de forma muy clara a través de un gran eje trazado por el parque, el fuerte de Mirabello, la ciudad de Pavía y el Castillo Sforzesco, con el Tesino al fondo. Este marco geográfico, somero pero verista, se complementa con referencias tópicas al asedio –tiendas de campaña, baterías de artillería–, recogiendo además el momento clave del combate: la rotura del muro por las tropas imperiales y el acceso por sorpresa al dilatado jardín. Además, la xilografía se complementa con escudos heráldicos imperiales, certificando la “veracidad oficial” del texto.

Fig. 8. Anónimo, *La batalla de Pavía*, 1525, xilografía, en Georg von Frundsberg y Johann Schöffer, *Ro. Keiserliche Schlacht mit dem König von Frankreich, beschehenvor Pavia, uff sant Mathis tag im jar 1525* (Mainz: Johann Schöffer, 1525), 2v-3v. Dresde: Sächsische Landesbibliothek und Universitätsbibliothek, Hist. Germ. B. 178,12.



Es muy probable que esta escena partiera de una estampa previa, editada de forma inmediata en Basilea. Se trata de una entalladura tosca en lo formal pero muy clara en cuanto a su contenido, al organizarse como un sencillo plano simétrico a partir de un eje sur-norte. En el diáfano espacio generado se disponen inscripciones –en alemán y letra gótica– que indican las posiciones de los distintos contingentes y las acciones culminantes de la batalla, mostrando un tendencioso carácter pro-imperial. Estamos, por tanto, ante una xilografía que valdría de apoyo directo o indirecto para otras muchas, redescubierta hace pocos años y de la que se conservan escasos ejemplares (fig. 9)<sup>48</sup>.

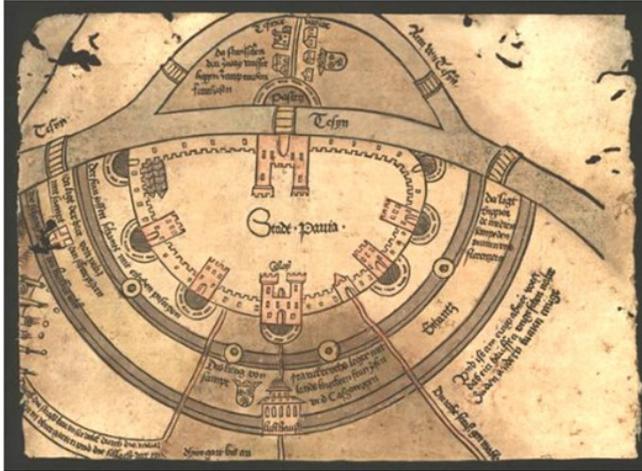
Volviendo a la entalladura presente en el relato de Frundsberg, cabe subrayar como su claridad conceptual, unida al prestigio del autor del texto y su gran circulación, propició que sirviera de inspiración a varios creadores. Cabe citar, siguiendo en el campo de la estampa, a la atribuida a Giovanni Andrea Vavassore *Il Guadagnino*, prácticamente el único ejemplo gráfico italiano que representa el lance<sup>49</sup>. Aunque su autor sea lombardo, conceptualmente su obra parece apoyarse en la anteriormente citada; así, se orienta igualmente a partir de la vertical delineada por los enclaves de Mirabello y *Borgo Ticino*. Con la pretensión de dotar de claridad y valor testimonial

<sup>48</sup> Anónimo, *La batalla de Pavía*, 1525, xilografía. Londres: British Library, Maps CC.5a257 y Basilea: Basel Hauptbibliothek, UBH Einblatt XVI 19. Véase Werner, *Die Bilder*, 416-418.

<sup>49</sup> Giovanni Andrea Vavassore *Il Guadagnino*, *El asedio de Pavía*, ca. 1526, xilografía. Pavía: Musei Civici.

a la obra, se señalan con cartelas algunos lugares y hechos significativos como San Lanfranco, donde acontece la caída del rey galo. No obstante, también aparecen algunos errores y citas fantásticas, pues se figura la entrada de las falanges imperiales en el Parque Visconteo a partir de tres brechas en el muro que lo circunda –número erróneo–; igualmente, las escalas o la cercanía de Milán tampoco se ajustan a proporción. Parece deducirse, pues, que su autor no fue testigo presencial, por lo que partió de fuentes visuales y escritas como perfectamente podría ser la del militar germano.

Fig. 9. Anónimo, *La batalla de Pavía*, 1525, xilografía. Basilea: Basel Hauptbibliothek, UBH Einblatt XVI 19.



El paralelismo también es evidente con un óleo que, hoy conservado en Viena, se atribuye al entorno de Patinir –como sabemos, fundamental junto a su círculo de la Escuela del Danubio para la eclosión del paisaje como género autónomo; su autoría personal, no obstante, es imposible, pues había muerto el 5 de octubre de 1524–<sup>50</sup>. A nivel topográfico, entre pintura y estampa son coincidentes la disposición a partir del citado eje axial parque Visconteo–Pavía–Tesino; en la parte exterior del gran jardín podemos ver, en primer plano, el campamento imperial –identificable por los referentes heráldicos de las tiendas–, además de la brecha en el muro con evidentes muestras de combate. La caballería de Carlos V asalta el coto de caza de los antiguos señores de la ciudad, enriquecido mediante detalles anecdóticos como animales o arbolado. El choque con los “gendarmes” galos se resolvió, finalmente, a favor de los jinetes de Lannoy gracias a la llegada de refuerzos de infantería, especialmente los arcabuceros del Marqués del Vasto, cuyo socorro se recoge en la pintura.

Existe una versión casi idéntica de esta pintura en los Museos Reales de Bélgica, en este caso vinculada sin demasiada certeza a Jan Cornelisz Vermeyen. Este artista flamenco, fiel servidor de los Habsburgo, fue pintor de cámara de Margarita de Austria y, tras su muerte, de María de Hungría. En 1533 se incorporaba al séquito de Carlos V en dirección a España, y también le acompañaría como cronista gráfico en la victoriosa conquista de Túnez en 1535. Quizá su genialidad para idear los cartones destinados a la monumental serie de tapices acerca de dicha campaña, auténtico *tour de force* en la recreación topográfica y bélica, le han acercado

<sup>50</sup> Anónimo, *La batalla de Pavía*, ca. 1530, óleo sobre tabla. Viena: Kunsthistorisches Museum (KHM), GG 5560. Véase W. Seipel, *Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas* (Viena: KHM/Skira, 2000), 182.

a la pintura aquí citada, aunque no hay prueba documental que lo certifique<sup>51</sup>. De esta forma, tanto el escenario natural como los principales hechos reflejados son idénticos al óleo anterior. Así, en ambas pinturas se reproduce el momento culminante de la batalla, la captura de Francisco I, de forma similar y en un espacio preferente en primer plano: el soberano aparece protegido por una armadura dorada y un casco emplumado; su caballo, blanco y con gualdrapa azul decorada con las flores de lis, se derrumba arrastrando con él a su jinete. A sus lados aparecen sendos caballeros con arnés completo, probablemente sus perseguidores dispuestos a detenerlo. La parte superior de las dos tablas recoge otros pasajes claves del combate: a la izquierda podemos ver movimientos de tropas, probable referencia a las acciones en la zona de la *Porta dei Levrieri* y la Torre del Gallo; en el centro se dispone el campamento francés asaltado por las tropas españolas de Antonio de Leyva, que han abandonado su posición defensiva tras los muros de Pavía; la sección derecha, para finalizar, recoge otro de los episodios descritos por todas las crónicas: más allá del río vislumbramos en ambos casos la huida de un grupo de jinetes franceses, probablemente la reserva del Duque de Alençon, que de forma vergonzosa no llegó a entrar en combate. Ya hemos habado sobre la incertidumbre en torno a la autoría de estas tablas; más claro parece, en cambio, su origen en relación con el núcleo duro de los Habsburgo. De hecho, sabemos que el cuadro hoy en Bruselas colgaba en la biblioteca privada de Margarita de Austria, regente flamenca y tía de Carlos V, en el palacio de Coudenberg. Es probable que fuera ella misma, como gran mecenas, quien las encargara, haciendo llegar la otra versión a la corte vienesa de Fernando, hermano del César<sup>52</sup>.

Pero la influencia de esta estampa –incluida según hemos dicho en el relato de Frundsberg– aún puede rastrearse en otras obras. Sin salir del campo de la pintura, existen en manos privadas dos ejemplos muy similares a esta xilografía y las tablas citadas, aunque más ricas y complejas. La primera de ellas ha sido propiedad de los condes de Darnley, para pasar posteriormente a una colección particular italiana. Muestra el área del combate mediante una gran vista de pájaro, con el fortín de Mirabello en posición central y la ciudad como remate superior, con un paisaje montañoso diluyéndose en el alto horizonte. Ante sus muros, en el parque, acontece un torbellino bélico con choques de caballería, columnas de infantes avanzando con gran decisión, civiles huyendo...de marcado detallismo y calidad formal. Este valor técnico es el que ha permitido relacionarla, con dudas, con los pinceles de Michel Coxcie<sup>53</sup>. La otra pintura –que se ha vinculado con el paisajista Cornelis Massys– concuerda en gran medida con las atribuidas a los círculos de Vermeyen y Patinir, pero con el entorno natural dilatado mediante zonas boscosas, riachuelos, prados y lomas (fig. 10)<sup>54</sup>.

Igualmente, el orfebre Concz Welz trasladó de forma prácticamente literal esta estampa a una medalla, otro medio muy usado dado su coste contenido, portabilidad y facilidad de seriación. Así, en el anverso –con inscripción latina exterior– aparece un retrato doble de Carlos V y su hermano Fernando I frente a frente, enmarcados por un arco clasicista con rica decoración de grutescos según el gusto nórdico. La composición se enriquece, además, con figuras alegóricas, destacando el *putto* inferior flanqueado por las armas del Imperio, Austria y Castilla. En el reverso aparece una representación del choque armado calcada a la del grabado aquí estudiado. Welcz –que firma como “CW” en una de las tiendas de campaña– enriqueció la composición mediante el añadido heráldico de los escudos de los dos bandos contendientes: en la parte inferior izquierda Francia y sus aliadas, Escocia y Navarra; arriba a la derecha, Austria y el Sacro Imperio<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Anónimo, *La batalla de Pavía*, ca. 1525, óleo sobre tabla. Bruselas: Museos Reales de Bellas Artes, 1300.

<sup>52</sup> Véase Werner, *Die Bilder*, 419-421.

<sup>53</sup> Michel Coxcie (?), *La batalla de Pavía*, ca. 1550, óleo sobre tabla. Colección privada. Véase Werner, *Die Bilder*, 422.

<sup>54</sup> Cornelis Massys (?), *La batalla de Pavía*, ca. 1540-1550, óleo sobre tabla. Colección privada. Agradezco a los responsables del Ashmolean Museum de Oxford las facilidades otorgadas para acceder a sus fondos documentales y biblioteca, donde pude obtener la escasa información conocida y las imágenes de estas dos últimas pinturas.

<sup>55</sup> Concz Welz, *Medalla conmemorativa de la batalla de Pavía*, ca. 1530, plata sobredorada. Viena: KHM, 737 bss. Véase Guido Bruck, «Die Graphischen Vorlage für die darstellung der Schlacht von Pavia auf der Me-

Fig. 10. Cornelis Massys (¿?), *La batalla de Pavía*, ca. 1540-1550, óleo sobre tabla. Colección privada.



La mejor recreación grabada de la batalla se debe, no obstante, a Jörg Breu el Viejo (fig. 11). Natural de Augsburgo –donde nació hacia 1480–, este brillante artista desplegó allí una intensa actividad creativa hasta su fallecimiento en 1537, destacando importantes obras laudatorias en favor de la Casa de Austria. Algunas de ellas fueron, además, de temática militar, como los murales de la fachada del ayuntamiento de su ciudad natal, mostrando la genealogía y las victorias de Maximiliano I; éste también le encargó pinturas sobre vidrio destinadas a su palacete de caza en Lermos, de inspiración cinegética y bélica. Para Carlos V –además de la presente xilografía sobre Pavía– ideó una serie de diez grabados en recuerdo de su entrada triunfal en Augsburgo, celebrada el 15 de junio de 1530<sup>56</sup>.

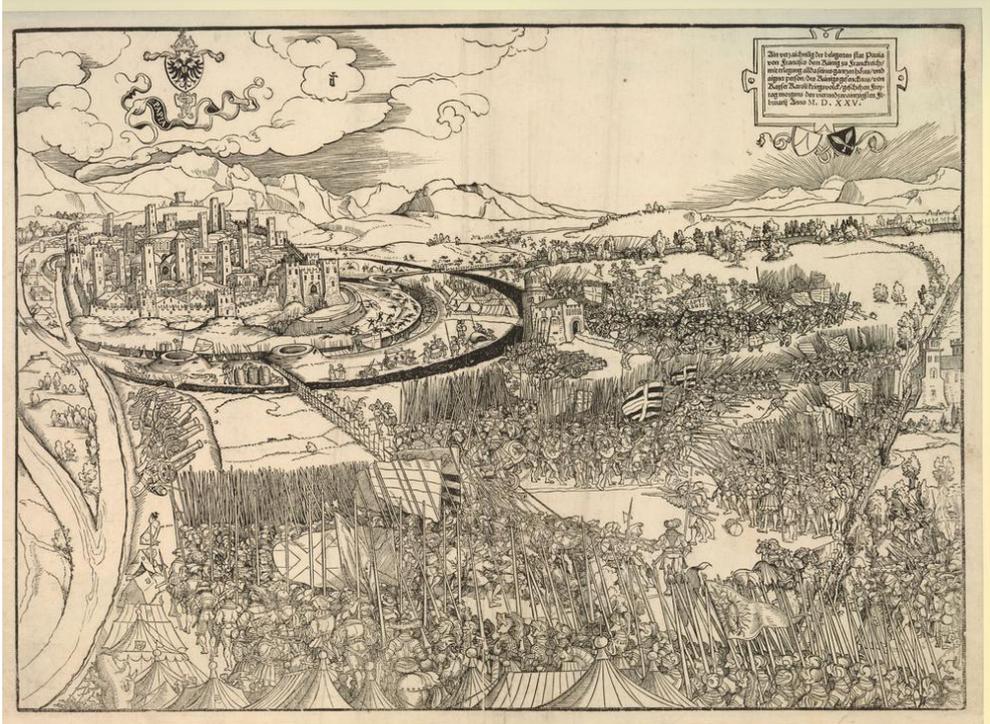
De forma concreta, la pieza que nos interesa aquí parte de un espíritu similar a las anteriormente citadas, atenta a la realidad espacial y de los hechos, pero con una calidad técnica aún mayor. Así pues, la genialidad de Breu ideó una amplia vista, que recrea de manera bastante convincente la apariencia de la ciudad y sus alrededores. En el límite derecho se aprecia San Genasio, conjunto monástico que dividía la amplia zona de caza entre el *Parco Nuovo* y el *Parco Vecchio*; a su vez, en este gran jardín podemos ver su perímetro murado y la torre de Mirabello en el centro. Al otro extremo se recorta la misma Pavía y sus altas torres, rodeada por las murallas medievales que Leyva reforzó con parapetos de tierra para frenar los reiterados asaltos galos. Podemos apreciar también como, asfixiando a la población, se multiplican las obras de ingeniería creadas por los franceses: trincheras, baluartes circulares, gaviones, nidos de artillería... La dureza del asedio se evidencia por los cadáveres abandonados en la “tierra de nadie”

daille des Concz Welcz», *Mitteilungen des Österreichischen Numismatischen Gesellschaft* 13 (1963): 27-29, y Luigi Colombetti, «La battaglia di Pavia in una medaglia di Carlo V e Ferdinando I», *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria* 47 (1995): 363-365.

<sup>56</sup> Jörg Breu el Viejo, *Entrada de Carlos V en Augsburgo en 1530, 1530-1531*, diez xilografías. Londres: British Museum, E,8.139-149. Véase Cuneo, *Art and politics*, 1-2.

intermedia. El límite izquierdo de la composición lo define el fluir del Tesino con sus distintos brazos. Sobre este marco verista se desarrollan, dramáticamente, las dos jugadas maestras que posibilitaron la victoria imperial. Por un lado, en primer plano vemos como la caballería e infantería de Carlos V rompen el perímetro del Parque Visconteo, cayendo por sorpresa sobre los franceses; por otra, junto a la posición de Mirabello aparece el hecho que decidiría la suerte de la jornada: la captura de Francisco I, a escala menor, pero indicado por una cartela con la inscripción *CAPTIO REGIS F.*

Fig. 11. Jörg Breu el Viejo, *La batalla de Pavía, ca. 1525*, xilografía. Londres: British Museum, 1895,0122.79.



Pero la obra dista de ser una inocente y exacta representación de los acontecimientos; al contrario, en ella se conjugan de forma eficaz la realidad de los hechos con una intencionalidad exhortativa en favor de los Habsburgo. Así, la potencia masiva, arrolladora e imparable de las tropas cesáreas no deja ninguna duda sobre su inevitable victoria. Vemos, además, el escudo imperial sobrevolando la escena entre nubes, en una especie de rompimiento de gloria –un recurso que, quizá, pudo influir a Albrecht Altdorfer en una pintura tan icónica como *La batalla de Alejandro*<sup>57</sup>-. De forma más sutil, la misma naturaleza también tiene cierto componente tendencioso: a la derecha, sobre las estribaciones alpinas, sale el Sol. Evidentemente es una referencia realista a la hora de la batalla, al romper el alba, pero también al alumbramiento de una gloriosa jornada para Carlos V.

La obra tuvo gran éxito y difusión, propiciadas por su importante tamaño, evidente detallismo y atractivo visual. Además, y para favorecer su comprensión, cuenta con una inscripción en la parte superior derecha que, en función de la edición, se lee en latín o alemán, como muestra

<sup>57</sup> Albrecht Altdorfer, *La batalla de Alejandro*, 1529, óleo sobre lienzo. Múnich: Alte Pinakothek, 688.

evidente del interés de sus comitentes por difundir la buena nueva entre toda la sociedad. La huella de dichos mecenas se aprecia en los pequeños escudos que aparecen bajo la cartela y en las iniciales *B.L.* y *A.K.* que –en opinión de Pia F. Cuneo– probablemente se deban a la familia Langenmantel, de Augsburgo: en pleno combate algunos de sus miembros traicionaron a la causa imperial, cambiando de bando; una vez evidente su error, quizá con este encargo artístico quisieron expurgar sus culpas a ojos de Carlos V<sup>58</sup>.

Como no podía ser de otra forma, tan destacada obra tuvo diferentes consecuencias plásticas. De hecho, durante bastante tiempo se ha atribuido al mismo Jörg Breu una pintura conservada entre los muros de la inglesa Wilton House<sup>59</sup>. Los estudios más recientes, no obstante, ponen en duda esta autoría: la similitud con el grabado es irrefutable, pero la simplificación narrativa y simbólica –prescinde de los elementos heráldicos y del amanecer del Sol– dan a entender que el pintor no captó o quiso silenciar el componente exhortativo favorable a la Casa de Austria, tan marcado en la composición original. También podríamos rastrear dicha influencia en otro óleo contemporáneo hoy en Alabama que, aunque de autor incierto, se suele integrar dentro de la escuela alemana<sup>60</sup>. Y es que el recorrido de esta vista urbana fue tan grande que alcanza incluso a una obra de la significancia de la *Cosmographia* de Sebastian Munster que, no olvidemos, tuvo veinticuatro ediciones en distintos países e idiomas durante cien años; en varias tiradas la imagen de la villa lombarda es prácticamente la misma, reproduciendo incluso las trincheras del asedio francés<sup>61</sup>.

Más allá de estas estampas, aparecidas de forma casi inmediata tras la batalla, Pavía seguiría siendo motivo de inspiración para los maestros del buril durante las décadas siguientes. Tal y como hemos dicho, no es el objetivo del presente texto abordar etapas posteriores, pero creemos que sí es necesario citar, al menos, dos grabados más, debidos respectivamente a Maarten van Heemskerck y Antonio Tempesta. Ambos se integran en sendas series acerca de la vida del emperador Carlos V, componiendo una especie de triunfales biografías icónicas. Así pues, el primero de estos ciclos visuales se publicó en 1555 –coincidiendo con la abdicación del César, de forma que actuaría como glorioso epítome de su carrera política–, y se conoce como *Los triunfos de Carlos V*<sup>62</sup>. La estampa dedicada al combate lombardo destaca por su dinamismo y riqueza manierista y, al igual que el resto del exitoso conjunto, fue reproducido en gran diversidad de formatos, como la colección de miniaturas atribuida a Giulio Clovio<sup>63</sup>, los frescos de Villa Margone<sup>64</sup>, un ciclo de ocho relieves en madera<sup>65</sup> o una cajita especiera oval<sup>66</sup>.

La otra serie impresa fue ideada, ya en el siglo XVII, por el italiano Antonio Tempesta quien, con buen criterio, eligió la batalla de Pavía para la portadilla al ser la primera gran gesta militar del

<sup>58</sup> Cuneo, *Art and politics*, 122.

<sup>59</sup> Anónimo, *La batalla de Pavía*, 1525-1530, temple sobre tabla. Wilton: Wilton House, Collection of the Earl of Pembroke. Véase Francis Russell, *A Catalogue of the Pictures and Drawings at Wilton House* (Oxford: Archaeopress, 2021); Sidney Herbert, XVI Conde de Pembroke, *A Catalogue of the Paintings & Drawings in the Collection at Wilton House, Salisbury* (Londres: Phaidon, 1968).

<sup>60</sup> Anónimo, *La batalla de Pavía*, ca. 1530, óleo sobre tabla. Alabama, Birmingham Museum of Arts, Kress Collection, 1961, 125.

<sup>61</sup> Anónimo, *Vista de Pavía*, 1544, xilografía, en Sebastian Münster y Heinrich Petri, *Cosmographia* (Basilea: Heinrich Petri, 1544). Zúrich: ETH Bibliothek, VD16 M 6689.

<sup>62</sup> Maarten van Heemskerck (diseño), Dirck Volckertsz Coornhert (grabado) y Hyeronimus Cock (edición), *Los triunfos de Carlos V*, 1555-1556, doce estampas grabadas a buril y aguafuerte sobre papel. Biblioteca Nacional, Madrid, E.R. 2966. Véase Bart Rosier, «The Victories of Charles V: a series of prints by Maarten van Heemskerck, 1555-1556», *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* XX, n.º 1 (1990-1991): 24-38.

<sup>63</sup> Giulio Clovio, *La conquista de Túnez por Carlos V*, 1556-1575, miniaturas sobre pergamino. Londres, British Library, inv. 33733.

<sup>64</sup> Taller anónimo italiano, *Las empresas victoriosas de Carlos V*, 1556-1566, fresco. Villa Margone, Ravina.

<sup>65</sup> Anónimo, *Los Triunfos de Carlos V*, 1570-1580, madera tallada. KHM, Viena, KK 3944, 3945, 3947, 3948, 3980, 3981, 3985 y 3986.

<sup>66</sup> Anónimo: *Cajita especiera con la batalla de Pavía*, 1650-1700, marfil. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, inv. 55.79.1a, b.

césar Habsburgo<sup>67</sup>. Aunque en menor medida que en el caso anterior, esta composición inspiró a otros artistas: sería el caso de Alexander Colin, quien talló dos cuadros lígneos con las escenas que Tempesta había creado en honor de las victorias de Pavía y Mühlberg<sup>68</sup>.

## Conclusiones

Tal y como venimos refiriendo, la batalla de Pavía derivó en una gran eclosión celebrativa a través de las artes, abarcando todos los soportes, así como distintos niveles conceptuales, desde opciones muy sencillas hasta discursos de marcada densidad simbólica<sup>69</sup>. Así, por lo que respecta a la técnica del dibujo, cabría citar por su nerviosa audacia el trazado por la pluma de Wolf Huber<sup>70</sup>. Esta composición sirvió, en el campo de la escultura, como base para los relieves que ennoblecen la tumba del conde Niklas von Salm. Este importante militar austriaco luchó en Pavía, aunque su mayor victoria se dio en la defensa de Viena en 1529, cuando recibió una herida que acabaría precipitando su muerte<sup>71</sup>.

Por lo que respecta a las artes suntuarias, anteriormente hemos citado la medalla debida al troquel de Concz Welz, a la que cabría sumar ejemplos de mayor calidad, como las distintas piezas que, partiendo del gusto *all'antica* propio del Renacimiento italiano, realizó Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, concretamente, dos tallas en cristal de roca y una plaqueta de bronce<sup>72</sup>; o una talla anónima en soporte mineral, conservada en Viena, que cuenta en su reverso con una ideal rendición del rey Cristianísimo ante Carlos V en Pavía<sup>73</sup>.

El listado de pinturas –junto a las citadas– debe complementarse con otros señalados ejemplares, como una pareja de tablas flamencas casi gemelas atesoradas en Oxford y Leeds<sup>74</sup>; u otras dos pinturas surgidas en el crisol germánico, la primera debida al pincel de Ruprecht Heller<sup>75</sup>, y la segunda, de autoría desconocida, muy coincidente a nivel conceptual con las escenas marciales realizadas en el entorno de Maximiliano I<sup>76</sup>.

<sup>67</sup> Antonio Tempesta (diseño), Jacob de Gheyn el Joven y Cornelis Boel (grabado), Mathias Merian (edición), *La batalla de Pavía*, 1614, estampa calcográfica. British Museum, X,3,103. Véase Fernando Checa, «Carlos V, héroe militar (a propósito de la serie “Las batallas de Carlos V” de A. Tempesta)», *Goya* 158 (1980): 74-79; Elena Santiago Páez, *Los Austrias*, 112-115.

<sup>68</sup> Alexander Colin, *La batalla de Pavía y La rendición de Juan Federico de Sajonia*, 1600-1612, talla sobre madera. Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz, S60-S61.

<sup>69</sup> Antonio Gozalbo, «Pavía (1525). La primera gran victoria de Carlos V», en *La guerra en el arte*, ed. por Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis (Madrid: Cátedra Complutense de Historia Militar, 2017), 351-372; Antonio Gozalbo, «Magnificencia bélica. La representación de las victorias militares de Carlos V en la creación de la imagen imperial» (Tesis doctoral, Universitat Jaume I de Castellón, 2021), <http://hdl.handle.net/10803/672543>.

<sup>70</sup> Wolf Huber, *La batalla de Pavía*, ca. 1530, dibujo a pluma con tinta sepia sobre papel. Múnich: Staatliche Graphische Sammlung, 34.793. Véase Fernando Marías y Felipe Pereda, eds. *Carlos V. Las armas y las letras* (Granada: Sociedad Española para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 366-367.

<sup>71</sup> Melchior Feselen (diseño) y Loy Hering (talla), *La batalla de Pavía*, 1530-1540, mármol tallado. Viena: Votivkirche.

<sup>72</sup> Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, *Cetro de cristal con la batalla de Pavía*, ca. 1530, oro y cristal de roca. Viena: KHM, KK 2244; *Camafeo de cristal con la batalla de Pavía*, ca. 1530, talla en cristal de roca y soporte rectangular en oro. Mount Vernon-Belvedere, Baltimore, Maryland: The Walter Arts Museum, 41.68; *Alegoría de la lucha entre Carlos V y Francisco I en Pavía*, 1546-1548, bronce con pátina dorada. Roma: Museo Nazionale del Palazzo Venezia, PV 10589/19.

<sup>73</sup> Caspar Ulrich, *Piedra tallada con soporte de la resurrección de Cristo y Carlos V en la batalla de Pavía*, ca. 1556-1562, piedra tallada con soporte metálico, dorado y plateado. Viena: KHM, KK 4148.

<sup>74</sup> Anónimo, *La batalla de Pavía*, 1525-1528, óleo sobre tabla. Oxford: Ashmolean Museum, F664. WA19008.226; Anónimo, *La batalla de Pavía*, 1525-1531, óleo sobre tabla. Leeds: Royal Armouries, I.142. Véase al respecto Hale, *Artists and Warfare*, 184-187; Timothy Wilson, *The Battle of Pavia* (Oxford: Ashmolean Museum, 2003).

<sup>75</sup> Ruprecht Heller, *La batalla de Pavía*, ca. 1525, óleo sobre tabla. Estocolmo: Nationalmuseum, NM 27. Véase Hans Stöcklein, «Die Schlacht bei Pavia zum Gemälde des Ruprecht Heller», en *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, ed. por Ernst Buchner y Karl Feuchtmayr (Augsburgo: Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst, 1924), 233.

<sup>76</sup> Anónimo, *La batalla de Pavía*, ca. 1530, óleo sobre tabla. Londres: The Royal Collection Hampton Court, RCIN 405792.

Este amplísimo ciclo conmemorativo del éxito carolino culmina en dos conjuntos artísticos de origen flamenco: por un lado, la grandiosa chimenea ubicada en la sala principal del Franc de Brujas –institución encargada de la gestión pública de una subdivisión del condado de Flandes–, en cuya compleja decoración se rememoraba la batalla y la paz de Cambrai de 1529 mediante armoriales heráldicos, además de escenas religiosas junto a retratos en forma de esculturas en relieve y bulto redondo<sup>77</sup>; y por otro, la monumental serie de tapices de *La batalla de Pavía*<sup>78</sup>. Este ciclo textil resultó clave para la introducción de las formas visuales del Renacimiento italiano en el norte de Europa, especialmente en un campo tan propio de la zona como el de las tapicerías ricas, y más concretamente, en las de iconografía militar. Su encargo fue responsabilidad de los Estados Generales flamencos, que –según se acepta tradicionalmente– quisieron halagar a Carlos V en el marco de los fastos derivados de la proclamación de María de Hungría como nueva gobernadora en 1531.

Es evidente pues, atendiendo a toda esta enumeración, que la victoria alcanzada por los hombres de Carlos V en Pavía derivó en un amplio estallido visual celebrativo, nunca visto anteriormente en relación con un hecho contemporáneo. En gran medida, se buscó con ello potenciar la imagen imperial, muy necesitada en ese momento. Pensemos que la definición icónica de Carlos V como un invencible héroe no estaba ni siquiera esbozada: más bien al contrario, durante sus primeros años de gobierno, la corte de Carlos de Gante estuvo muy influida por el pacifismo cristiano de Erasmo de Rotterdam, apostando por una política de contención visual en la estela de la tradición borgoña, que se concretizó en las manos de Bernard van Orley, Christoph Amberger, Lucas Cranach o Bartel Beham. Pero la realidad de los hechos forzaría al soberano Habsburgo a virar paulatinamente hacia postulados más autoritarios, más cercanos a Maquiavelo que al citado Erasmo; de esta forma, las guerras con Francia, Solimán el Magnífico y los protestantes, así como la consecución del trono imperial y la ideación de un proyecto universalista y católico bajo la férrea dirección de la Casa de Austria, llevaron aparejado en paralelo un giro visual semejante. De forma casi continuada Carlos V vencía a los Valois en Italia (1525) y a los turcos en Centroeuropa (1529 y 1532) y África (1535), era coronado por el papa Clemente VII en Roma (1532) y dilatava extraordinariamente sus dominios sobre un mundo ignoto, apenas revelado aún como era América, gracias a las hazañas de Cortés (México, 1521) y Pizarro (Perú, 1533); como respuesta, la imagen del invencible César evolucionó hacia una concepción más monumental, autoritaria y anticuarria, llegando a su concreción más lograda en las obras de Tiziano y los Leoni.

Pero para ello aún faltaba mucho, y a principios de la década de 1520 la posición política de Carlos V estaba llena de incertidumbres. Su reñida elección imperial era muy reciente, y para consolidarla debió enfrentarse a numerosos problemas. Para empezar, dentro de sus dominios estallaban conflictos como las revueltas de las Comunidades de Castilla y las Germanías en la Corona de Aragón (1520-1522) o la “guerra de los Campesinos” en Alemania (1524-1525); allí, además, las prédicas de Lutero amenazaban con romper la *Universitas Christiana*. Por si no fuera suficiente, y más allá de sus fronteras, las ambiciones territoriales de Francisco I y Solimán el Magnífico ponían en jaque su condición como legítima cabeza de Europa. Y de repente, aquel

<sup>77</sup> Lancelot Blondeel, Guyot de Beaugrant, Jean Monne y ayudantes, *Chimenea con decoración alegórica*, 1525-1529, madera de roble, alabastro, y mármol negro. Brujas: Palacio del Franc. Véase Checa, *Carlos V y la imagen*, 104-106; Eva Tahon, *Lanceloot Blondel à Brugues* (Brujas: Stichting Kunstboek, 1998): 92-125.

<sup>78</sup> Bernard van Orley (diseño) y taller de Willem Dermoyen (tejido), *La batalla de Pavía*, ca. 1528-1531, lana, seda, hilos metálicos. Nápoles: Museo Nazionale di Capodimonte, IGMN 144483-144489. Véase al respecto Sylvain Bellenger, *Art & War in the Renaissance: The Battle of Pavia Tapestries* (Nueva York: Rizzoli Electa, 2024); Fernando Checa, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro* (Madrid: Fons Mercator, 2010), 103; Paredes, «The Confusion of the Battlefield», 1-2; Nicola Spinosa et al., *La bataille de Pavie*, (París: Réunion des Musées Nationaux, 1999), 24; Thomas Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence* (Nueva York: Metropolitan Museum, 2002), 297; Ian Buchanan, «The “Battle of Pavia” and the tapestry Collection of Don Carlos: new documentation», *Burlington Magazine* 144, n.º 1191 (2002): 345-351; Miguel Ángel Zalama, «Magnificencia y propaganda bélica de Carlos V: los tapices de “La batalla de Pavía” y de la “Jornada de Túnez”», en *Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, ed. por Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (Gijón: Trea, 2021), 47-73.

24 de febrero de 1525 se alcanzaba una victoria tan inesperada como contundente, un auténtico espaldarazo para las pretensiones hegemónicas de Carlos V.

Dicha oportunidad no podía perderse, de forma que desde el entorno carolino se puso en funcionamiento una poderosa maquinaria de exaltación del César y de la Casa de Austria. No podemos hablar aún de un programa oficial, autoconsciente y unitario dirigido claramente desde el trono, pero sí que es verdad que, desde los distintos círculos cercanos al trono imperial –dinásticos, nobiliarios e institucionales–, se impulsaron políticas activas encaminadas a su refuerzo, entendiendo las sugestivas capacidades que las festividades públicas y las artes poseían. En este proceso, como hemos visto, la edición de relaciones ilustradas fue fundamental, dadas sus posibilidades de difusión y alcance social. Con la batalla de Pavia se producía, así, uno de los primeros fenómenos propagandísticos de largo alcance en favor del poder, en una dinámica que iba a tener creciente continuidad durante la Edad Moderna gracias a un proceso sinérgico, complementario, entre la complejidad de la cultura cortesana renacentista y barroca y las necesidades legitimadoras de unos proyectos políticos de creciente autoritarismo absolutista<sup>79</sup>.

## Bibliografía

- Albi, Julio. *De Pavia a Rocroi. Los tercios de infantería española en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Balkan, 1999.
- Arnold, Thomas F. *Les guerres de la Renaissance. XV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*. París: Autrement, 2002.
- Baquer, Miguel A. «La batalla de Pavia (23-24 de febrero de 1525)». *Revista de Historia Militar* 80 (1996): 129-154.
- Bartrum, Giulia. *German Renaissance Prints. 1490-1550*. Londres: British Museum, 1995.
- Bauman, Reinhard. *Georg von Frundsberg. Der Vater der Landsknechte*. Múnich: Süddeutscher Verlag, 1984.
- Béhar, Roland. «La fureur française défaite: François I<sup>er</sup> dans la poésie de circonstance espagnole au lendemain de Pavie (1525)». En *François I<sup>er</sup> imaginé*, editado por Bruno Petey-Girard, Gilles Polizzi y Trung Tran: 359-376. Ginebra: Droz, 2017.
- Bellenger, Sylvain. *Art & War in the Renaissance: The Battle of Pavia Tapestries*. Nueva York: Rizzoli Electa, 2024.
- Blau, Friedrich. *De Deutschen Landsknechte*. Essen: Phaidon, 2008.
- Boillet, Danielle y Marie-Françoise Piejus. *Les guerres d'Italie: histoires, pratiques, représentations*. París: Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Bruck, Guido. «Die Graphischen Vorlage für die darstellung der Schlacht von Pavia auf der Medaille des Concz Welcz». *Mitteilungen des Österreichischen Numismatischen Gessellschaft* 13 (1963): 27-29.
- Brüning, Rainer. «“Kriegs-Bilder”. Wie Flugschriften über die Schlacht bei Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529) berichten». *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 1 (1989): 13-43.
- Buchanan, Ian. «The “Battle of Pavia” and the tapestry collection of Don Carlos: new documentation», *Burlington Magazine* 144, n.º 1191 (2002): 345-351.
- Campbell, Thomas. *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*. Nueva York: Metropolitan Museum, 2002.
- Chartier, Roger y Carmen Espejo, eds. *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*. Madrid: Marcial Pons, 2012.
- Checa, Fernando. «Carlos V, héroe militar (a propósito de la serie “Las batallas de Carlos V” de A. Tempesta)». *Goya* 158 (1980): 74-79.
- Checa, Fernando. *Carlos V y la imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: El Viso, 1999.
- Checa, Fernando, ed. *Carolus*. Toledo: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

<sup>79</sup> Conflicto de intereses: ninguno.

- Checa, Fernando. *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*. Madrid: Fons Mercator, 2010.
- Claramunt Soto, Alex. «Prensa y poder. La “guerra de papeles” entre Madrid, París y Barcelona», *Desperta Ferro. Historia Moderna* 61 (2022): 36-38.
- Colombeti, Luigi. «La battaglia di Pavia in una medaglia di Carlo V e Ferdinando I», *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria* 47 (1995): 363-365.
- Cuneo, Pia F. *Art and Politics in Early Modern Germany; Jörg Breu the Elder and the fashioning of political identity, c. 1475-1536*. Leiden: Brill, 1998.
- Díaz, Mario. *Pavía 1525. La tumba de la nobleza francesa*. Madrid: Almena, 2008.
- Espejo, Javier. «La batalla de Pavía (1525) vista desde España y Francia», en *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII*. Editado por Luc Torres, Hélène Tropé y Javier Espejo, 553-564. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2021.
- Espejo, Javier. «La défaite de Pavie (1525): histoire et récit dans le théâtre espagnol de la Renaissance». En *Théâtre et usages de l'histoire dans l'Europe de la première modernité*, editado por Juan Carlos Garrot y Gilles Bertheau, 3-17. Tours: CESR, 2021.
- Ettinghausen, Henry. «Informació, comunicació i poder a l'Espanya del segle XVI», *Manuscripts* 23 (2005): 45-58.
- Ettinghausen, Henry. «How the Press Began. The Pre-periodical Printed News in Early Modern Europe». Número especial. *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, anexo 3 (2015).
- Fiedler, Siegfried. *Taktik und Strategie der Landsknechten 1500-1650*. Augsburg: Bechtermünz, 2002.
- Fontcuberta, Cristina. *Imatges d'atac: art i conflicte als segles XVI i XVII*. Girona: Universitat de Girona, 2011.
- García, José J. «Notas en torno a los grabados de la obra de Vasco Díaz de Tanco “Los veinte triunfos”». *Norba: Revista de Arte* 22-23 (1989): 9-24.
- Giono, Jean. *Le desastre de Pavie. 24 février 1525*. Paris: Gallimard, 1963.
- Gozalbo, Antonio. «Pavía (1525). La primera gran victoria de Carlos V». En *La guerra en el arte*, editado por Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis, 351-357. Madrid: Cátedra Complutense de Historia Militar, 2017.
- Gozalbo, Antonio. «Magnificencia bélica. La representación de las victorias militares de Carlos V en la creación de la imagen imperial». Tesis doctoral, Universitat Jaume I de Castellón, 2021. <http://hdl.handle.net/10803/672543>.
- Hale, John R. *War and Society in Renaissance Europe, 1450-1620*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.
- Hirt, Katrin. «Die italienischen Kriege zwischen Karl V. und Franz I. in den Jahren 1521-1530: Medienereignisse in zeitgenössischen deutschen, italienischen und französischen Flugschriften». Tesis doctoral, Justus-Liebig Universität, Giessen, 2010.
- Kammerer, Elsa. «La fabrique allemande du roi français. François I<sup>er</sup> vs Georg von Frundsberg (Pavie, 1525)». En *François I<sup>er</sup> imaginé*, editado por Bruno Petey-Girard, Gilles Polizzi y Trung Tran, 359-376. Ginebra: Droz, 2017.
- Konstam, Angus. *Pavia 1525, The Climax of Italian Wars*. Oxford: Osprey, 1996.
- Krause, Stefan. *Freydal. Medieval Games. The Book of Tournaments of Emperor Maximilian I*. Colonia: Taschen, 2019.
- Lemaire, Jacques. «Trois chansons “bourguignonnes” sur la bataille de Pavie». En *Italianissime. Mélanges offerts à Michel Bastiaensen*, 145-162. Lieja: Céfal, 2004.
- Mareel, Samuel. «Urban literary propaganda on the battle of Pavia. Cornelis Everaert's ‘Tspel van den Hooghen Wynt ende Zoeten Reyn’». *Queeste* 13 (2006): 97-108.
- Marías, Fernando y Felipe Pereda, eds. *Carlos V. Las armas y las letras*. Granada: Sociedad Española para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Martín, Julián. *La imprenta en Alcalá de Henares: 1502-1600*. Madrid: Arco Libros, 1991.
- Michel, Eva y Maria Luise Sternath, eds. *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*. München: Prestel, 2012.

- Páez, Elena. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura/ Biblioteca Nacional, 1993.
- Paredes, Cecilia. «The Confusion of the Battlefield. A New Perspective on the Tapestries of the Battle of Pavia (c. 1525-1531)». *RIHA Journal* 102 (2014).
- Pascual, Jesús F. «Propaganda de papel: libros, dibujos y estampas de Maximiliano I a Carlos V». En *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, editado por Matteo Mancini y Álvaro Pascual, 179-204. Madrid: Sílex, 2019.
- Pellegrini, Marco. *Le guerre d'Italie, 1494-1530*. Bologna: Il Mulino, 2009.
- Peri, Piero. *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*. Turín: Einaudi, 1970.
- Pintacuda, Paolo. *La battaglia di Pavia nei "pliegos" poetici e nei "romanceros"*. Viareggio: Mauro Baroni, 1997.
- Redondo, Agustín. «La "prensa primitiva" ("relaciones de sucesos") al servicio de la política imperial de Carlos V». En *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V*, editado por Christoph Strosetzki, 246-280. Fráncfort del Meno, Madrid: Vervuert Verlag/Iberoamericana, 2000.
- Redondo, Agustín. «La comunicación sobre la victoria de Pavía de 1525: los canales de la política imperial (Cartas manuscritas, pliegos impresos, oralidad) y los retos correspondientes». En *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, editado por Giovanni Ciappelli y Valentina Nider, 255-271. Trento: Università degli Studi di Trento, 2017.
- Rogg, Matthias. *Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2002.
- Rosier, Bart. «The Victories of Charles V: a series of prints by Maarten van Heemskerck, 1555-1556». *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* XX, n.º 1 (1990-1991): 24-38.
- Russell, Francis. *A Catalogue of the Pictures and Drawings at Wilton House*. Oxford: Archaeopress, 2021.
- Seipel, Wilfried, ed. *Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*. Viena: Kunsthistorisches Museum/Skira, 2000.
- Shaw, Christine y Michael Mallet, *The Italian Wars 1494-1559. War, State and Society in Early Modern Europe*. Londres: Routledge, 2019.
- Silver, Larry. *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- Sinistri, Cesare y Carlo Belloni. *Pavie nelle sue antiche stampe*. Pavía: La Goliardica Pavese, 1992.
- Sinistri, Cesare. *La battaglia di Pavie nelle stampe*. Pavía: La Goliardica Pavese, 1996.
- Spinosa, Nicola, Emmanuel Coquery, Marina Santucci y Violaine Lion. *La bataille de Pavie*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- Stöcklein, Hans. «Die Schlacht bei Pavia zum Gemälde des Ruprecht Heller». En *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, editado por Ernst Buchner y Karl Feuchtmayr. Augsburg: Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst, 1924.
- Tahon, Tahon. *Lanceloot Blondel à Bruges*. Brujas: Stichting Kunstboek, 1998.
- Taylor, Frederick L. *The Art of War in Italy 1494-1529*. Cliffsea Grove: Greenhill Books, 1993.
- Thiry, Claude. «L'Honneur et l'Empire: à propos des poèmes de langue française sur la bataille de Pavie». En *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, 297-324 Ginebra: Slatkine, 1980.
- Werner, Elke A. «Die Bilder der Schlacht bei Pavie (1525) -Zur Bildproduktion und Kunstpatronage im Umkreis Kaiser Karls V». En *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V*, editado por Christoph Strosetzki, 412-440. Fráncfort del Meno, Madrid: Vervuert Verlag/Iberoamericana, 2000.
- Wilson, Timothy. *The Battle of Pavia*. Oxford: Ashmolean Museum, 2003.
- XVI Conde de Pembroke (Sidney Herbert). *A Catalogue of the Paintings & Drawings in the Collection at Wilton House, Salisbury*. Londres: Phaidon, 1968.
- Zalama, Miguel A. «Magnificencia y propaganda bélica de Carlos V: los tapices de "La batalla de Pavía" y la "Jornada de Túnez"». En *Rex Bellum. Visiones artísticas de guerra y conquista*, editado por Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez, 47-73. Gijón: Trea, 2021.