

El grabado en la Casa de Austria durante la primera mitad del siglo XVI: herramienta visual al servicio del sistema propagandístico

Carlos Jesús Sosa Rubio
Universidad Loyola Andalucía  

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90212>

Recibido: 17 de julio de 2022 / Aceptado: 18 de septiembre de 2023 / Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: El auge de la imprenta durante la primera mitad del Quinientos transcurrió en paralelo al desarrollo de técnicas reprográficas que, no sólo facilitaron la multiplicidad y la difusión de imágenes, sino también el recurso a éstas como eje vertebrador de cualquier sistema propagandístico, favorable o contrario al poder civil o eclesiástico. Todo, además, agudizado por un sistema heterogéneo de organización político-territorial, el imperio, donde la transversalidad de la imagen gozaría de una potencia y capacidad aglutinadora de la que aún se mantenía alejada la esfera de la lecto-escritura. En estas páginas se reflexiona sobre el uso que la dinastía Habsburgo hizo, a lo largo de este periodo, de técnicas de grabado como la xilografía o el aguafuerte, analizando asimismo cómo la difusión de una serie de láminas, la de Nikolas Hogenberg sobre la cabalgata posterior a la coronación de Carlos V en Bolonia (1530), permitió que este acontecimiento histórico se viese reflejado en materiales y espacios diversos, tanto en España como en Italia. El *imagocentrismo*, por las razones expuestas, adquirió un fuerte impulso en esta modernidad incipiente.

Palabras Clave: Maximiliano I; Carlos V; cultura visual; imprenta; propaganda.

ENG Engraving in the House of Austria during the First Half of the 16th Century: A Visual Tool at the Service of the Propaganda System

ENG Abstract: The rise of the printing press during the first half of the 1500s ran parallel to the development of reprographic techniques that not only facilitated the multiplicity and dissemination of images, but also their use as the backbone of any propaganda system, in favor or against the civil or ecclesiastical power. All this, moreover, sharpened by a heterogeneous system of political-territorial organization, the empire, in which the transversality of the image would enjoy a power and agglutinating capacity from which the sphere of reading and writing was still kept away. These pages reflect on the use that the Habsburg dynasty made, throughout this period, of engraving techniques such as xylography or etching, analyzing as well how the diffusion of a series of engravings, that of Nikolas Hogenberg on the procession after the coronation of Charles V in Bologna (1530), allowed this historical event to be reflected in different materials and spaces, both in Spain and in Italy. *Imagocentrism*, for the reasons stated, acquired a strong impulse in this incipient modernity.

Keywords: Maximilian I; Charles V; Visual Culture; Printing; Propaganda.

Sumario: 1. Introducción. 2. Técnicas al servicio de la imagen. El valor del aguafuerte y la xilografía. 3. La apuesta por el imago-pragmatismo de la Casa de Austria. 3.1. Tinta y planchas al servicio de los valores caballerescos. 4. El grabado durante el imperio carolino: series principales. 4.1. El eterno presente: circulación y (re)plasmación de las series. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Sosa Rubio, Carlos Jesús. "El grabado en la Casa de Austria durante la primera mitad del siglo XVI: herramienta visual al servicio del sistema propagandístico". *Eikón Imago* 13 (2024), e90212. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90212>

1. Introducción

La conciencia propagandística de Carlos V (1500-1558), puesta de relieve a lo largo de toda su trayectoria como gobernante, iba estrechamente relacionada con sus inquietudes personales, aunque también se vio favorecida por la confluencia de hitos de carácter geográfico, cultural y técnico, y por una clara conciencia dinástica. Es un hecho incuestionable que la propaganda resulta intrínseca a la acción de gobierno o, en palabras de Alejandro Pizarroso, “inherente a la organización estatal”¹, pero también lo es que el hijo de Felipe I y de Juana I de Castilla pertenecía a una estirpe especialmente familiarizada, y sensibilizada, con el valor de este instrumento.

Puede apreciarse analizando la relevancia del factor propagandístico durante el reinado de los Reyes Católicos, abuelos maternos del César, cuando empezaron a desarrollarse la imprenta y las técnicas a ella asociadas. Expone María Luisa López-Vidriero que Isabel y Fernando ya la consideraban “[...] un fenómeno determinante para la puesta en marcha y el desarrollo del proyecto de construcción nacional emprendido”², quedando así definido su doble uso como herramienta para la consolidación de un ideario y testimonio de una práctica política³. Para impulsarla y fomentar asimismo el comercio y la difusión del libro, se eximió del pago de impuestos a editores específicos, como Teodorico Alemán o Miguel Dachauer (ca. 1477), iniciativa que culminó en 1480 con una pragmática eximiendo a dicho comercio del abono de alcabala, almojarifazgo o diezmos, entre otros impuestos.

No parece que fuese una medida abnegada, pues como expone Ángel Gómez Moreno las marcas externas del poder “se constituyen en elementos omnipresentes en las portadas de buena parte de los libros del momento”⁴, aludiendo con ello a la incorporación de grabados con armas y escudos reales, yugos, flechas, granadas e incluso otros elementos de alto calado mesiánico, y por ende propagandístico. Vivo ejemplo de este uso puede observarse en la xilografía que aparece en el tomo IV de la traducción que Fray Ambrosio de Montesino realizara de la *Vita Christi*, obra del cartujo alemán Ludolfo de Sajonia. Además de motivos heráldicos, en ella se representaba al traductor con un atavido con el hábito de su orden franciscana y arrodillado ante los monarcas

para entregarles su obra, que parece suscitar de manera especial el interés de la reina Isabel.

Por consiguiente, las nuevas técnicas impulsaron el valor propagandístico del libro a través de los grabados que se anteponían a su contenido textual, una práctica que adquiriría especial relevancia durante el mandato de Carlos V.

Sin embargo, la mayor influencia en este ámbito llegó al emperador a través de su familia paterna, y más concretamente de su abuelo Maximiliano I (1459-1519), predecesor en el trono imperial: “The emperor was no stranger to the concept of a well-organized publicity campaign, having been raised in the household of his grandfather”, expone Nancy F. Marino refiriéndose al patriarca de la dinastía Habsburgo, a quien considera un maestro en el arte de la autopromoción⁵.

En idéntica línea se pronuncia Stefan Krause, explicando que sólo durante las dos últimas décadas de su vida

[...] he expended tremendous effort in preparing his own image for posterity. He ordered heroic autobiographical epics written, the finest genealogical tree created for his family, and design for a triumphal procession and arch drawn up. He also commissioned one of the greatest monuments of the European Renaissance, his tomb. Although many of these works ultimately went unfinished, for lack of either funding or time, they all hinge on motifs that later informed the hugely popular image of Last Knight. They depict Maximilian as a noble warrior, fearless hunter, and loving husband –in short, as the ideal knight⁶.

Sus logros en el ámbito de la comunicación, abordada desde todos los prismas y posibilidades que de ella se derivaban, fueron notables. Expone Renate Pieper que durante su gobierno “[...] hubo señales muy claras de un incremento burocrático y por consiguiente de manuscritos”, situando como consecuencia directa “[...] el privilegio imperial que recibió la familia de los Tassis, procedente de Italia, para establecer un sistema de postas para el correo del Emperador que debía circular entre Viena y Bruselas”⁷.

Cierto es que ese acuerdo, rubricado en 1516 según expone Raymond Fagel, contaba, de un lado,

¹ Alejandro Pizarroso Quintero, “La historia de la propaganda: una aproximación metodológica”, *Historia y Comunicación Social* 4 (1999): 146.

² María Luisa López-Vidriero, “La imprenta y los libros”, en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, ed. Julio Valdeón Baroque (Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas y Ámbito Ediciones, 2003), 111.

³ López-Vidriero, “La imprenta y los libros”, 117.

⁴ Ángel Gómez Moreno, “El reflejo literario”, en *Orígenes de la Monarquía Hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, dir. José Manuel Nieto Soria (Madrid: Dykinson, 1999), 334-335.

⁵ “Habiendo sido criado en la casa de su abuelo, el emperador no era ajeno al concepto de campaña de publicidad bien organizada”. Traducción propia. Nancy Marino, “The ‘Romance de Carlos V’ and the Emperor’s Imperial Propaganda Machine”, *Calíope* 19, no. 2 (2014): 36. <https://doi.org/10.5325/caliope.19.2.0035>.

⁶ “[...] dedicó un tremendo esfuerzo a preparar su propia imagen para la posteridad. Encargó que se escribieran épicas autobiográficas heroicas, que se creara el mejor árbol genealógico para su familia y que se diseñaran un arco y una procesión triunfal. También encargó uno de los mayores monumentos del Renacimiento europeo, su tumba. Aunque muchas de estas obras finalmente quedaron inconclusas, por falta de fondos o de tiempo, todas giran en torno a motivos que luego dieron forma a la imagen enormemente popular del Último Caballero. Representan a Maximiliano como un noble guerrero, un cazador intrépido y un esposo amoroso; en suma, como el caballero ideal”. Traducción propia. Stefan Krause, “The Making of the ‘Last Knight’. Maximilian I’s Commemorative Projects and Their Impact”, en *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, ed. Pierre Terjanian (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019), 53.

⁷ Renate Pieper, “Cartas de nuevas y avisos manuscritos en la época de la imprenta. Su difusión de noticias sobre América durante el siglo XVI”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 4 (2005): 84.

con un precedente suscrito en 1502 por Felipe el Hermoso “[...] por el que se establecían treinta y cinco postas en el trayecto entre Bruselas y Fuenterrabía”, y, de otro, con un contrato oficial de 1505 donde se especificaba, por ejemplo, que la distancia entre Bruselas y Granada habría de cubrirse en quince días en verano, y dieciocho en invierno, o doce y catorce, respectivamente, entre Bruselas y Toledo⁸.

Sin embargo, más allá del impulso a las vías de comunicación y a la proliferación de documentos, existe otro elemento probatorio de la importancia que el patriarca de la Casa de Habsburgo otorgaba al factor comunicativo, y es que, pese a no ejercer como un mecenas, ni mantener por lo general contacto con los artistas, sí es incuestionable que para él los contenidos de las piezas primaron sobre el valor estético⁹, como explica Jesús F. Pascual Molina, legando a la posteridad algunas muestras de gran relevancia comunicativa y simbolismo. Quizás porque supo hallar en la propaganda los éxitos que se le resistían al mando del imperio: “Se interesaba más por los aspectos visibles que por los profundos, más por la gloria y por la fama que por la obra política bien acabada”¹⁰, señala Antonio Regales Serna.

Por tanto, fue sumamente hábil detectando la importancia de la imagen como instrumento propagandístico, “especialmente en el ámbito del libro, el dibujo y la estampa, llegando a generarse modelos cuya influencia permanecerá vigente en la época de Carlos V”¹¹, constata Pascual. Así pues, y al margen de calidades o del renombre de los artistas al servicio de la causa imperial, estas creaciones eran fundamentalmente un instrumento y, a su vez, un canal para obtener réditos políticos. Las imágenes, como expone Sergio Martínez Luna, son “parte de un dominio estético, material y figural que participa en la historia y en la cultura”¹², llegando en ocasiones a ejercer, desde nuestro punto de vista, una notable influencia sobre la configuración y el desarrollo de las mismas. Al confluír en Maximiliano sensibilidad y técnica, comenzaría un periodo determinante para la difusión y el uso partidista de la propia imagen, que se mantendría durante toda la primera mitad de la centuria gracias al seguidismo de Carlos, su sucesor al frente del imperio.

2. Técnicas al servicio de la imagen. El valor del aguafuerte y la xilografía

El siglo XV marcó un punto de inflexión en el desarrollo de técnicas aplicadas a la impresión y a la difusión de textos e imágenes. Aunque los orígenes de la imprenta hay que buscarlos en la primera mitad de la centuria, ya entre 1450 y 1570, aproximadamente, “todas las ciudades europeas cuentan con el nuevo sistema de producción mecánica de libros o papeles impresos”¹³, expone Jesús Timoteo Álvarez. Sirva como ejemplo de ese auge el acaecido en la ciudad de Lyon, señalado por Fernand Braudel como paradigma de la vertiginosa evolución sociocultural experimentada a raíz de este invento: “The first printing press was set up in Lyons in 1473. By 1539 [...] there were about 100 presses in the town, which indicates a total workforce of about a thousand –apprentices, journeymen (compositors, pressmen, proof-readers and master-printers”¹⁴.

Será, por tanto, durante el mandato carolino cuando la imprenta eclosiona, pues, como afirma Renate Pieper, “[...] en vida de Carlos V ya había superado las primeras dificultades técnicas”¹⁵, generalizándose su difusión tanto en Europa como América y perfeccionando la mecánica, con las ventajas que de ello se derivaban. Prueba de ello, como revela esta autora, es que en el Sacro Imperio “[...] se publicaron durante el siglo XVI cerca de 70-90 millones de impresos, muchos de ellos hojas volantes en lengua vernácula”¹⁶, originándose un fenómeno cultural, e informativo, sin precedentes.

Sobre la base de lo expuesto, con el auge de tecnologías, impresos y una conciencia del uso de ambos que llevó a generar mensajes tipográficos en diversos idiomas, la comunicación experimentó tal punto de inflexión que su influencia pudo constatar-se, incluso, en la propia manera de concebir los edificios sagrados, como aprecia Elisabeth L. Eisenstein:

Frances Yates añadió una imagen más al conocido tema romántico de la catedral gótica como “enciclopedia de piedra”. La imprenta no sólo eliminó muchas funciones que previamente cumplían las estatuas colocadas en los portales y los vitrales, también afectó

⁸ Raymond Fagel, “*Divide et impera*. Las vías de comunicación entre España y Flandes durante la época de Carlos V”, en *El imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflicto*, dir. Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000), 255.

⁹ Tampoco su nieto Carlos sería un apasionado de las artes, opina Fernando Checa: “Así como algunos de sus predecesores, como los grandes duques de Borgoña, su abuelo Maximiliano I o su tía Margarita de Austria, bajo cuyos auspicios fue educado el joven Carlos en Malinas y Bruselas, fueron verdaderos amantes de las artes y, en ocasiones, apasionados coleccionistas, nada de eso podemos observar en Carlos V”. Fernando Checa, “*Carolus*. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI”, en *Carolus* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y de Carlos V, 2000), 14. Puede observarse, además, una disparidad de criterio entre Pascual y Checa en torno al predecesor de Carlos en el trono del Sacro Imperio.

¹⁰ Antonio Regales Serna, “Introducción” en Sebastian Brant, *La nave de los necios*, ed. Antonio Regales Serna (Akal: Madrid, 2021), 14.

¹¹ Jesús Félix Pascual Molina, “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*, coords. Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel (Madrid: Silex, 2019), 179.

¹² Sergio Martínez Luna, *Cultura visual. La pregunta por la imagen* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2019), 46.

¹³ Jesús Timoteo Álvarez, *Del viejo orden informativo* (Madrid: Actas, 1991), 51.

¹⁴ “La primera imprenta se instaló en Lyon en 1473. Hacia 1539 [...] existían alrededor de 100 imprentas en la ciudad, lo que indica un volumen total de mano de obra de alrededor de un millar –aprendices, oficiales (compositores tipográficos, impresores, correctores y maestros de imprenta”. Traducción propia. Fernand Braudel, *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century, Vol. II: The Wheels of Commerce* (Los Angeles: University of California Press, 1992), 497.

¹⁵ Renate Pieper, “Cartas, avisos e impresos: los medios de comunicación en el imperio de Carlos V”, en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coord. Jesús Martínez Millán (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 4: 432.

¹⁶ Pieper, “Cartas, avisos e impresos”, 436.

imágenes menos tangibles al eliminar la necesidad de colocar figuras y objetos en nichos imaginarios ubicados en los teatros de la memoria. El camino estaba allanado para que se produjera el fenómeno iconoclasta más completo que hasta entonces había conocido la iglesia católica¹⁷.

Ahora bien, ¿significa esto que la imprenta propició un tránsito del *ocularcentrismo* hacia el *logocentrismo*? Existen elementos de carácter técnico y utilitarista que llevan a pensar lo contrario: al menos, a lo largo de este primer periodo de la modernidad. Téngase en cuenta que la eclosión de la imprenta ni siquiera conllevó la desaparición del manuscrito, cuyo número superaría con creces al de los impresos durante bastante tiempo, ni tampoco la de otros medios *tradicionales* de comunicación. De hecho, señala María Dolores Sáiz que cada fórmula tenía una audiencia específica:

Los grandes señores preferían la noticia manuscrita, y hay razones que apoyan esta preferencia: la información manuscrita era minoritaria, confidencial, bien elaborada y libre del control que ejercían sobre los impresos la Iglesia y el Estado. Los nobles, banqueros y altos dignatarios eclesiásticos, acceden directamente a la noticia a través de este tipo de hojas mientras las impresas se dirigen a un público mayoritario, obligado a tolerar la censura¹⁸.

Yendo un paso más allá, e introduciendo una nueva línea argumental a este respecto, Juan Ramón Muñoz Sánchez explica que, entre las clases elevadas, no estaba bien visto publicar sus escritos, ya que así se venderían al público general, y eso habría desencadenado que los autores pareciesen mercaderes¹⁹. Si se tiene en cuenta que, como afirma este autor, las copias manuscritas y los pliegos sueltos, además de las antologías, fueron las principales formas de difusión de la poesía, podrá entenderse que, incluso ya bien entrado el siglo XVII, Luis de Góngora hiciera correr letrillas y romances, su *Polifemo* y sus *Soledades*, por la Corte en copias a mano, y que solo al final de su vida, acuciado por los problemas económicos, reuniese y preparase su poesía para llevarla a la imprenta²⁰.

Junto a este elemento sociológico existen, según se ha expuesto, otros de carácter técnico y pragmático. En relación a los primeros, señala Vicens Furió que en el occidente europeo “[...] los primeros

grabados se hicieron sobre madera alrededor de 1400, por lo que cualquier historia del grabado debe empezar en el siglo XV”²¹. Sin embargo, y al igual que sucede con la imprenta, su técnica y procedimientos “[...] adquieren un gran perfeccionamiento técnico a lo largo del siglo XVI y XVII, siempre a la búsqueda de medios para la difusión más amplia de la información”²², como afirman M.^a de los Ángeles Toajas *et al.* De hecho, esta autora aporta un dato clave al exponer que el primer estadio de desarrollo del grabado “[...] corre paralelo al de la imprenta moderna, como medio de realizar ilustraciones para los textos impresos”²³.

Esta conjunción entre los elementos visual y textual contaba en el ámbito germánico con un precedente decisivo y cercano para la Casa de Austria. Se trata de *Das Narrenschiff* (*La nave de los locos*), obra del humanista alsaciano Sebastian Brant (1457-1521), cuya actividad literaria coincide en buena medida con el reinado de Maximiliano I, a quien dedicó no pocas alabanzas. La primera edición de su obra cumbre apareció en 1494 con 112 xilografías, algo que, a juicio de Antonio Regales, la convierte, también desde el punto de vista visual, en “[...] una obra importante en la cultura alemana”²⁴. Pese a que la mayoría de ellas se atribuye a Albrecht Dürer, uno de los artistas de cabecera de la dinastía Habsburgo, la intencionalidad de Brant, opina Regales, es netamente comunicativa: “Pretende influir en todo tipo de lectores, desde los más cultos y sensibles a los analfabetos”, añadiendo que le interesa fundamentalmente “[...] la función didáctica de los grabados, no su carácter artístico”²⁵.

En términos similares se expresan Fernando Bouza y Elena Santiago cuando afirman que ejercer esa labor didáctica con imágenes, y no con recursos textuales, “[...] fue absolutamente necesario para una Europa cuya población era mayoritariamente analfabeta, pues para “aprender viendo” no se requería, por otra parte, el imprescindible, largo y costoso, aprendizaje de la lecto-escritura”²⁶.

Ahí reside el carácter pragmático, utilitarista, del grabado, pues, como explica Fernando Rodríguez de la Flor, la presencia icónica “cuenta con una mayor potencialidad y un registro mucho más amplio para ayudar a conformar la esfera cognitiva del hombre del que pudiera alcanzarse a través de la escritura”²⁷. Una eficiencia transversal, con capacidad para incidir en todas las capas sociales, y a su vez finalista, dada la preeminencia de la intencionalidad sobre la estética a la que se refieren otros autores, como los ya citados Regales y Rodríguez de la Flor, aspecto

¹⁷ Elisabeth L. Eisenstein, *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010), 64.

¹⁸ María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII* (Madrid: Alianza Universidad Textos, 1990), 32.

¹⁹ Juan Ramón Muñoz Sánchez, “En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros). Imprenta y librerías en el siglo XVII”, *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 16 (2016): 282.

²⁰ Muñoz Sánchez, “En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)”, 282.

²¹ Vicens Furió, *El arte del grabado antiguo. Obras de la colección Furió* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015), 24.

²² M.^a Ángeles Toajas, dir., *Glosario visual de técnicas artísticas. Arquitectura, pintura, artes gráficas, artes suntuarias, escultura. De la Antigüedad a la Edad Moderna* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011), 201.

²³ Toajas, *Glosario visual de técnicas artísticas*, 201.

²⁴ Antonio Regales Serna, “Las xilografías de La nave de los necios”, en Sebastian Brant, *La nave de los necios*, ed. Antonio Regales Serna (Akal: Madrid, 2021), 53.

²⁵ Regales Serna, “Las xilografías de *La nave de los necios*”, 53.

²⁶ Fernando Bouza y Elena Santiago, “Grabar la Historia, grabar en la Historia”, en *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Biblioteca Nacional – Julio Ollero, Editor, S.A, 1993), 14.

²⁷ Fernando Rodríguez de la Flor, *Giro visual* (Salamanca: Delirio, 2012), 23.



Figura 1. *Triunfo del emperador Maximiliano*, obra anónima atribuida a Oberdeutscher Meister, ca.1510. Fuente: Albertina Museum, Viena. [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[24426\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[24426]&showtype=record)

este que también aborda Sergio Martínez Luna: “A la pregunta acerca de qué es una imagen le acompaña la pregunta acerca de qué oculta una imagen, qué hay detrás de ella, y cómo sostiene (y se resiste) a la ideología y las estructuras sociales”²⁸.

3. La apuesta por el imago-pragmatismo de la Casa de Austria

Volviendo a las consideraciones utilitarias de los Habsburgo en torno al arte, y pese a que en su corte se apostó con fuerza por el retrato, las armaduras y otros útiles de guerra, e incluso por una forma incipiente de relaciones públicas, a través sobre todo de juegos, fastos y eventos de toda índole, parece claro que, al menos en un primer estadio, las aportaciones más originales y abundantes llegarían con los procedimientos para la reproducción de imágenes como el grabado, y más concretamente de técnicas como la xilografía o el aguafuerte.

Recuerda Marino que esa apuesta vino gracias a la oportunidad que ofrecían de comunicarse rápidamente con los diversos grupos de interés “by disseminating hundreds of proclamations, announcements, and pamphlets”²⁹, y por ello, expone José Manuel Matilla, se otorgó un valor singular a los grabados para difundir los valores propios y de su gobierno, y también como medio de propaganda y

persuasión para ensalzar los valores de una dinastía³⁰. En términos muy similares se expresa Bart Rosier, al afirmar que Maximiliano recurrió con frecuencia a los grabados “as vehicles to disseminate his views on the office of emperor”³¹.

Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, de un lado, y Pierre Terjanian, de otro, van un paso más allá en sus apreciaciones sobre la relevancia de la imagen gráfica, llegando a conclusiones fácilmente trasladables al contexto imperial. Así, los primeros manifiestan que en una Europa mayormente iletrada, las imágenes siguieron ejerciendo también en esta época como “[...] un medio de comunicación que trascendía fronteras y daba lugar a mensajes inteligibles en tradiciones culturales diversas”³², incidiendo por tanto en su carácter transversal y pragmático, mientras que Terjanian, ciñéndose al caso específico de Maximiliano, suma a esa utilidad como canal un deseo, el suyo propio, de pervivencia en la posteridad: “[...] in order to secure the legacy of his fame and accomplishments for posterity, Maximilian I recognized that he needed to disseminate his memorial projects to a broad audience”³³.

Por todo ello se produjo, parafraseando a Martínez Luna, una “pleamar visual impulsada por la abundancia y la ubicuidad de las imágenes”³⁴, en este caso promovida claramente desde el poder. De hecho, la Albertina vienesa alberga una importante colección con más de

²⁸ Martínez Luna, *Cultura visual*, 25.

²⁹ “Mediante la difusión de cientos de proclamas, anuncios y panfletos”. Traducción propia. Marino, “The Romance of Carlos V and the Emperor’s Imperial Propaganda Machine”, 36.

³⁰ José Manuel Matilla, “El grabado y la casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales”, en *El linaje del emperador* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 79.

³¹ “Como medios para difundir sus puntos de vista sobre el cargo imperial”. Traducción propia. Bart Rosier, “The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555–56”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 20, no.1 (1990–1991): 34.

³² Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, “El estatuto de la imagen en la Edad Moderna”, en *La Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, dir. Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008), 7.

³³ “[...] con el objetivo de asegurar el legado de su fama y logros para la posteridad, Maximiliano I reconoció que necesitaba difundir sus proyectos conmemorativos hacia una audiencia amplia”. Traducción propia. Pierre Terjanian, “The Trophy Wagon, from The Triumphal Procession of Maximilian I”, en *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019), 284–285.

³⁴ Martínez Luna, *Cultura visual*, 70.

un millar de xilografías e ilustraciones de todo tipo que tienen su origen en Maximiliano y su círculo³⁵. La mayoría de las que se conservan fueron diseñadas por Hans Burgkmair, Hans Schäufler y Leonhard Beck, aunque existen algunas anónimas de gran calidad.

Es el caso de esta obra en técnica mixta, que combina dibujo y grabado sobre pergamino y pan de oro (fig. 1), donde se muestra al monarca en un carro triunfal, sentado en un trono de esfinges y portando las insignias imperiales (corona, espada y globo tripartito). Le acompañan el Papa, cardenales y otros preladados, así como miembros de la nobleza y de la corte. Es significativa la magnificencia y el lujo que impregnan todos los detalles de la composición, donde también aparecen motivos heráldicos.

El grabado también permitió a Maximiliano difundir una imagen personal mediante alegorías asociadas a personajes con claras posibilidades propagandísticas. Se aprecia en esta creación gráfica de Daniel Hopfer (ca.1509-1510), generada mediante grabado de mordida abierta en plancha de hierro, donde el emperador aparece caracterizado como San Jorge (fig. 2), soldado capadocio titular de la Orden homónima de Caballería fundada en 1469 por Federico III, padre de Maximiliano. También en la xilografía conocida como “Hércules germánico” (fig. 3), donde el patriarca habsbúrgico se transforma en el semidiós que años más tarde sería, además, motivo de inspiración artística e ideológica para el propio Carlos V.



Figura 2. Alegoría del emperador Maximiliano como San Jorge, ca.1509-1510. Fuente: The National Gallery of Arts, Washington D.C.



Figura 3. Alegoría del emperador Maximiliano como Hércules germánico, ca.1500. Fuente: The Trustees of the British Museum.

En ambos casos se produce una identificación plena de Maximiliano con estos dos personajes, generándose un trasvase de valores desde aquéllos hasta éste. Así, mitología y religión confluyen al servicio de un mismo objetivo: el fortalecimiento de la imagen imperial y, con ella, también del prestigio y del poder ostentados.

Sin embargo, la obra más relevante que hizo posible la técnica del grabado es el Arco Triunfal o Arco de Honor (fig. 4), creación de espectaculares dimensiones, 354 x 298,5 centímetros, que contó con las aportaciones de Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Hans Springinklee, Jorg Kölderer y Wolf Traut, y a la que Freyda Spira se refiere como “[...] the summa of Maximilian I's ambitions”³⁶. Esta autora detalla el carácter heterogéneo de los diversos contenidos yuxtapuestos, pudiéndose deducir claramente la intencionalidad que los alumbró:

It shows Maximilian I's ancestry, his territories, his extended kinship, his predecessors as emperor, his deeds and accomplishments, his personal talents and interests, and thus his glory. It combines elements from many of his other imperial commissions, including the Genealogy, the Patron Saints of Austria, Freydl, the Weisskunig and the Triumphal Procession³⁷.

Bart Rosier, por su parte, define esta obra como “a gigantic woodcut printed from 192 blocks, an allegorical monument of Maximilian and his reign, and a symbolic representation of his virtues and ideal”³⁸, y donde aparecen representadas veinticuatro escenas de carácter bélico y otras conmemoraciones de vivencias importantes acaecidas en la vida del emperador.

³⁵ Datos extraídos de <https://sammlungenonline.albertina.at/> (consultado el 27 de junio de 2023).

³⁶ “[...] el cénit de la ambición de Maximiliano I”. Traducción propia. Freyda Spira, “Arch of Honor”, en *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, ed. Pierre Terjanian (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019), 290.

³⁷ “Muestra los ancestros de Maximiliano I, sus territorios, su parentesco extendido, sus predecesores como emperador, sus hazañas y logros, sus talentos e intereses personales y, por lo tanto, su gloria. Combina elementos de muchos de sus otros encargos imperiales, incluida la genealogía, los santos patronos de Austria, *Freydl*, *Weisskunig* y la procesión triunfal”. Traducción propia. Spira, “Arch of Honor”, 290.

³⁸ “[...] una gigantesca xilografía impresa a partir de 192 bloques [de madera], un monumento alegórico de Maximiliano y su reinado, y una representación simbólica de sus virtudes e ideal”. Traducción propia. Rosier, “The Victories of Charles V”, 34.



Figura 4. Arco del Triunfo de Maximiliano, también conocido como Arco de Honor, 1515 (edición de 1799). Fuente: National Gallery of Art, 1991-2001, Washington D.C. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.76935.html>

Asimismo, este profesor considera que, tanto estas creaciones de Dürer, Altdorfer, Springinklee o Traut, como las ya citadas de Burgkmair y de los otros grabadores, constituyeron un precedente clave –“precursor of Heemskerck’s serie” es la expresión que utiliza– para la obra gráfica que Maarten van Heemskerck dedicó a Carlos de Habsburgo, nieto

de Maximiliano³⁹, y sobre la que volveremos más adelante.

La cultura emblemática fue otro pilar imagocéntrico que sustentó el entramado propagandístico de Maximiliano. Fernando Checa asegura que fueron el ya citado Hans Burgkmair y su equipo de grabadores “quienes acertaron a cargar de sentido el programa

³⁹ Rosier, “The Victories of Charles V”, 35.

emblemático propuesto [...] el *símbolo del águila* unido a la repetición de las distintas armas de las posesiones imperiales⁴⁰. Opina este autor que la presencia simbólica de la rapaz “[...] sirve para destacar ciertas ideas obsesivas de la política imperial, ya sea el equilibrio entre el Papado y el Imperio, ya la protección que el Gobierno imperial ejerce sobre las artes y las ciencias”⁴¹.

Interesantes, desde una perspectiva heráldica y dinástica, son sendas xilografías elaboradas por Dürer en 1515, que forman parte de la colección de la National Gallery of Art, de Washington D.C. Uno de ellos (fig. 5) muestra los desposorios de Maximiliano con María de Borgoña, mientras que el otro (fig. 6) hace lo propio con Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, en presencia, en este caso, de Maximiliano ataviado con las insignias imperiales y el Toisón de Oro.



Figura 5. Albrecht Dürer, xilografías, 1515. Desposorios de Maximiliano de Habsburgo y María de Borgoña. Fuente: National Gallery of Art, Washington D.C.

En el primero de ambos grabados, tanto Maximiliano como María sujetan el escudo de armas de la esposa, donde están representadas sus posesiones de Flandes y Borgoña, mientras que en el ángulo inferior izquierdo de la imagen, y en mayor tamaño, aparece el escudo del futuro emperador, con las armas de Austria Anterior, Tirol, Estiria y Carintia, entre otras.

Por lo que respecta a la imagen de la derecha, Felipe tiene a sus pies un escudo con las armas de Austria y Borgoña, al tiempo que Juana sujeta el suyo propio, con los territorios de las coronas de Castilla y Aragón. A los pies de Maximiliano figura, en esta ocasión, el águila bicéfala rematado por la corona

imperial, símbolos de la dignidad que ya ostentaba el entonces jefe de la Casa de Habsburgo.



Figura 6. Albrecht Dürer, xilografías, 1515. Desposorios de Felipe el Hermoso con Juana de Castilla, en presencia de Maximiliano de Habsburgo, que aparece ataviado con las insignias imperiales. Fuente: National Gallery of Art, Washington D.C.

Ambos grabados destacan asimismo por la suntuosidad y el lujo que impregna todo el aparato textil, desde los trajes de los protagonistas hasta los tejidos que conforman el fondo de la imagen.

3.1. Tinta y planchas al servicio de los valores caballerescos

Maximiliano fue asimismo una figura caracterizada por dos rasgos que influirían superlativamente en el pensamiento y en la actividad de gobierno de Carlos V: los valores caballerescos, y el deseo de organizar una cruzada. En relación al primero, expone Veronika Sandbichler que el abuelo y predecesor de Carlos en el trono imperial se sintió muy impresionado por la cultura caballeresca cortesana del ducado de Borgoña, de donde fue oriunda su primera esposa, María, ya que la vida en aquella corte “era como la de una novela de caballerías, altamente sofisticada, y siendo el propio duque el soberano de la Orden del Toisón de Oro, que encarnaba el ideal caballeresco”⁴².

Rasgo que no pasaría desapercibido en el patrimonio icónico ligado al patriarca de los Habsburgo, quien se valió fundamentalmente de las creaciones realizadas *ex profeso* por Leonhard Beck para ilustrar *Theuerdank* (*Pensador insondable*) y *Weißkunig*, (*El rey sabio* o *El rey de blanco*), dos obras literarias autobiográficas de naturaleza

⁴⁰ Fernando Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1987), 195.

⁴¹ Checa, *Carlos V y la imagen del héroe*, 196.

⁴² Veronika Sandbichler, “Torneos y fiestas de Corte de los Habsburgo en los siglos XV y XVI”, en *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, ed. Krista de Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2010), 607-608.



Figura 7. Estampa de corte bélico perteneciente al *Weibkunic*, obra de Hans Burgkmair.
Fuente: Heidelberger Historische Bestände – Universitätsbibliothek Heidelberg.



Figura 8. Óleo sobre tabla, de escuela alemana y factura anónima, representando la batalla de Pavía, ca. 1530. Fuente: Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022.

caballescra y referidas al propio Maximiliano a las que Karl Schütz define como “[...] epopeyas heroicas de una época que se extingue”⁴³. Esa combinación tipográfica y visual serviría para que lectores heterogéneos que habitaban un imperio diverso visualizaran, e interiorizaran, el mensaje propagandístico ligado a estas dos obras narrativas. Existe una tercera, *Freydal*, inconclusa, realizada entre 1512 y 1516 y cuyo protagonista es nuevamente el *alter ego* del emperador.

Esas ilustraciones, que, gracias a los avances ya expuestos, pudieron ser reproducidas, transportadas y difundidas con facilidad, incluso inspiraron años más tarde las creaciones iconográficas que se derivaron de la victoria de su nieto Carlos V en Pavía, como ha demostrado Antonio Gozalbo Nadal: “El éxito de este tipo de estampas se evidencia en la clara influencia que ejercieron sobre una producción pictórica que, en general, destaca más por su valor testimonial que por la calidad artística”⁴⁴. Una conexión que se puede apreciar con nitidez si, por citar un ejemplo, son comparadas la imagen extraída del *Weisskunig* (fig. 7) y la tabla anónima de la escuela alemana (fig. 8) donde se representa un episodio del enfrentamiento bélico *pavesi*.

Como puede observarse, de acuerdo con las apreciaciones de Gozalbo, “[...] la batalla se articula a partir de un potente primer plano que recoge un brutal choque entre piqueros”, estructura que también se refleja en otras creaciones gráficas de Georg Lemberger y Albercht Altdorfer⁴⁵. Además, en ambas imágenes se erigen los estandartes vencedores a la derecha, mientras que los perdedores yacen deteriorados en las zonas central y lateral, junto a soldados fallecidos y sus respectivas armas, que se esparcen sobre el campo de batalla. Los planos sucesivos son ocupados por la caballería.

Por lo que respecta al deseo que tuvo Maximiliano de organizar una cruzada, segundo rasgo citado, no dejaría de ser, en cierto grado, consecuencia del primero. Añade Sandbichler que el propósito de Carlos el Temerario, suegro del patriarca habsbúrgico, de marchar a Tierra Santa también se convirtió en un compromiso esencial en la política de Maximiliano. Esta autora manifiesta que el espíritu cruzado fue adoptado con fuerza por Maximiliano, exponiendo que en periodos de calma relativa para el imperio “[...] he also made calls for a Crusade against the infidel Turks”⁴⁶.

Nikolas Jarper expresa, en torno a este mismo asunto, que el emperador “no dejaría de propagar la

idea de cruzada” hasta el final de su vida; evidencia que ilustra aludiendo a las cartas enviadas a su con-suegro, Fernando el Católico, “para conseguir una campaña conjunta hispano-alemana”⁴⁷. Un espíritu cruzadista que al mismo tiempo es, en palabras de Jarper, “expresión de un monarca altamente influido por los ideales de caballería que habían marcado toda una época”⁴⁸, como puede apreciarse en sus tres obras narrativas, donde lo icónico y lo textual se combinan al servicio de un objetivo idéntico.

Además, las alusiones artísticas y programáticas a San Jorge, ya descritas, hubieron de ser, en buena medida, consecuencia de dicho contexto: “[...] the famous legend of George and the Dragon –the epic battle between good and evil– seems to have been a product of the crusaders, for it cannot be traced to an earlier period”⁴⁹, asevera Freyda Spira, y agrega que, en relación a la Orden de San Jorge, donde Maximiliano recogió el testigo de su padre, quería que actuase como control contra el avance de los otomanos en tierras habsbúrgicas.

La caballería, por tanto, actuó como filosofía de vida y como base de un programa político, pero también como fuente de recursos estéticos, dotados de una fuerte carga visual y puestos al servicio de un gran objetivo, la cruzada contra los otomanos, que nunca llegaría a materializarse.

4. El grabado durante el imperio carolino: series principales

La preeminencia utilitarista que otorgó Maximiliano a la imagen, transformándola ante todo en un instrumento de persuasión y propaganda, fue un rasgo heredado por su nieto y sucesor al frente del imperio. Fernando Checa, al estudiar la figura del también rey de España, ejemplifica esa importancia “en las relaciones que entabla con los artistas”⁵⁰, factor que puede constatarse a través de dos aspectos concretos y trascendentales: de un lado, en la sintonía que mantuvo durante décadas con Tiziano, gestor en gran medida de la imagen carolina que ha trascendido; de otro, en el hecho de que un pintor como Jan Cornelisz Vermeyen le acompañase a la expedición de Túnez contra Barbarroja y las huestes otomanas (1535) para que actuase como cronista visual, elemento este que, a juicio de Checa, configura a Carlos como un auténtico príncipe moderno⁵¹.

Sin embargo, la herencia territorial que recibió y gestionó Carlos superaba con creces a la de su abuelo y predecesor. Para constatarlo, basta analizar estas palabras de Wim Blockmans: “En 1525, el emperador

⁴³ Karl Schütz, “Maximiliano y el arte”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (Toledo: Electa España, 1992), 234.

⁴⁴ Antonio Gozalbo Nadal, “Pavía (1525), la primera gran victoria de Carlos V”, en *La guerra en el arte*, dir. Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis (Madrid: Universidad Complutense, 2017), 359.

⁴⁵ Gozalbo Nadal, “Pavía (1525), la primera gran victoria de Carlos V”, 360.

⁴⁶ “[...] también hizo llamamientos a una cruzada contra los infieles turcos”. Traducción propia. Spira, “Emperor Maximilian I in the Guise of Saint George”, 205.

⁴⁷ Nikolas Jarper, “Los alemanes y la guerra de Granada: participación, comunicación, difusión”, en *La guerra de Granada en su contexto internacional*, coord. Daniel Baloup y Raúl González Arévalo (Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2017), 316, consultado el 15 de junio de 2023, <https://books.openedition.org/pumi/16716?lang=es>.

⁴⁸ Jarper, “Los alemanes y la guerra de Granada”, 317.

⁴⁹ “[...] la famosa leyenda de Jorge y el dragón –la épica batalla entre el bien y el mal– parece haber sido producto de los cruzados, ya que no se puede rastrear hasta un período anterior”. Traducción propia. Spira, “Emperor Maximilian I in the Guise of Saint George”, 205.

⁵⁰ Checa, *Carlos V y la imagen del héroe*, 29.

⁵¹ Cf. Mary Barnard, *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe* (Toronto: University of Toronto Press, 2014), 14-60.

Carlos V tenía 71 títulos oficiales: 27 reinos (20 de ellos sólo en España), 13 ducados, 22 condados y nueve señoríos. Después se añadirían algunos más en los Países Bajos. Como él mismo decía, eran más coronas de las que su pobre cabeza podía soportar⁵².

En un marco de acción política tan diverso y extenso, que Víctor Mínguez define como primer imperio transoceánico de la historia⁵³, se conjugaron, entre otros parámetros, las dificultades en el control efectivo del territorio, que también cita Mínguez, con el respeto a los respectivos fueros y privilegios de cada zona o con la idea habsbúrgica de apostar por un poder más centralizado⁵⁴, de acuerdo con Blockmans: y en este contexto, para lograr una cierta omnipresencia del monarca, y de lo que él representaba como nexo de unión y de unidad, la propaganda y todas sus derivadas, sobre todo la imagen, jugaban un papel decisivo.

Asunto sobre el que Fernando Bouza y Elena Santiago aportan datos complementarios:

Desde finales del siglo XV, las distintas monarquías europeas habían estado intentando robustecer el poder personal de sus soberanos y, entre otras vías para lograrlo, recurrieron al engrandecimiento de su majestad a través de cuantos medios tuvieron a su alcance. Sin duda, uno de ellos fue el de las imágenes y, en especial, el de las imágenes impresas, teniendo en cuenta la difusión de que era capaz la estampa [...] grabar su retrato en hojas sueltas o incluir su efigie en las más variopintas portadas era una forma de llegar a casi todas partes de sus reinos y, también, de ganar el prestigio que buscaban⁵⁵.

Por consiguiente, puede observarse que se trataba ante todo de la necesidad de contar con herramientas para gestionar unos territorios descritos de manera gráfica por Bohdan Chudoba: eran [...] tres veces más grandes que el Imperio romano en la época de Trajano, más extensos que el Imperio de

los califas árabes en el siglo VIII, y tal vez mayores que el imperio mongólico de Asia en el siglo XIII⁵⁶.

Para abordar satisfactoriamente la gestión de su propio imperio, Carlos V contó con la colaboración de diversos miembros de la dinastía habsbúrgica integrados en la corte o en el círculo imperial, tales como Ana de Austria o Margarita de Austria. Fernando de Habsburgo, hermano menor del César y archiduque de Austria, también recurrió a las artes gráficas para, en este caso, dignificar y prestigiar el apellido que les vinculaba. Freyda Spira⁵⁷ explica que en algún momento entre 1522 y 1551, Fernando ordenó dar luz a un proyecto editorial abordado por su abuelo Maximiliano y que había quedado inconcluso a su muerte en 1519; este consistió en publicar un volumen con grabados, a cargo nuevamente de Leonhard Beck, de santos vinculados a la Casa de Habsburgo⁵⁸.

Centrándonos en Carlos, el nuevo jefe de la Casa de Austria, es probable que, de entre todas las series gráficas creadas durante su gobierno, o en periodos inmediatamente posteriores, tres fueran las más relevantes e influyentes desde el punto de vista de la imagen. Sin duda la más original, al establecer una constante conexión analógica entre el Habsburgo y Hércules, es la conocida como *Triunfos de Carlos V*. Se trata de doce estampas grabadas al aguafuerte, con diseño de Maarten van Heemskerck, según Bart Rosier⁵⁹, que fueron editadas por Hieronymus Cock (1556). Juan Francisco Pardo Molero se refiere a ellas como “[...] elocuente síntesis de los grandes hechos de armas protagonizados por él [Carlos V] y sus ejércitos”, aludiendo asimismo a su “[...] evidente intención propagandística”⁶⁰.

De acuerdo con Pardo Molero, existiría un paralelismo entre cada una de las escenas recogidas en estos grabados, de un lado, y los doce trabajos de Hércules⁶¹, de otro; concordancia que se establece, desde su punto de vista, tanto en el número total de las imágenes como en ciertos contenidos de las mismas.

⁵² Wim Blockmans, “Unidad dinástica, diversidad de cuestiones”, en *El imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflicto*, dir. Bernardo José García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000), 29.

⁵³ Víctor Mínguez, “Un imperio simbólico. Cuatro décadas de estudio sobre la escenificación de ‘La práctica del poder’”, en *Visiones de un imperio en fiesta*, dir. Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016), 31.

⁵⁴ Es relevante, en este sentido, la explicación que aporta María José Rodríguez Salgado sobre el propósito carolino, explicitado a mediados de la década de los veinte, de imponer un sistema de contribuciones igualitario entre sus territorios: “Granvelle insistió en vano en que cada estado era diferente y por esto sería imposible imponer tal sistema”, añade. María José Rodríguez Salgado, “Patriotismo y política exterior en la España de Carlos V y Felipe II”, en *La proyección europea de la Monarquía hispánica*, dir. Felipe Ruiz (Madrid: Editorial Complutense, 1996), 71. Es sólo un ejemplo de los pasos que dio la política imperial para lograr ese poder más centralizado al que se refiere Blockmans.

⁵⁵ Bouza y Santiago, “Grabar la Historia, grabar en la Historia”, 15.

⁵⁶ Bohdan Chudoba, *España y el Imperio (1519-1643)* (Madrid: Sarpe, 1986), 21.

⁵⁷ Spira, “Saint George and Emperor Maximilian, from Images of Saints and of Saints Descended from the Family of Emperor Maximilian I”, en *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019), 202.

⁵⁸ Interesantes resultan, en este sentido, los esfuerzos de los Habsburgo por ennoblecer los orígenes de su dinastía, no tan digna o lejana en el tiempo como ellos hubieran deseado. Para obtener más información sobre el uso propagandístico que se hizo de series dinásticas y árboles genealógicos, debidamente estampados y distribuidos, ver Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1993), 67-118.

⁵⁹ Rosier, “The Victories of Charles V”, 24.

⁶⁰ Juan Francisco Pardo Molero, “Los Triunfos de Carlos V. Transferencias culturales y políticas en la exaltación de la monarquía”, en *Las monarquías española y francesa (siglos XVI-XVIII). ¿Dos modelos políticos?*, dir. Anne Dubet y José Javier Ruiz Ibáñez (Madrid: Casa de Velázquez, 2010), consultado el 20 de junio de 2023, <http://books.openedition.org/cvz/970>.

⁶¹ Se denomina doce trabajos de Hércules a una serie de hazañas o experiencias legendarias, inasibles para cualquier ser humano, que el hijo de Júpiter y Alcmena abordó por encargo del rey Euristeo y superó con acierto, poniendo así de relieve sus virtudes y su grandeza. Fueron los siguientes: matar al león de Nemea, acabar con la hidra de Lerna, capturar a la cierva de Cerinea, atrapar al jabalí de Erimanto, expulsar a las aves del Estínfalo, domar al toro de Creta, limpiar los establos de Augias, llevar hasta Tirinto a las yeguas de Diomedes, acudir al reino de las amazonas y robar el cinturón de Hipólita, robar los toros rojos de Gerión, robar las manzanas doradas del Jardín de las Espérides, y raptar al perro de Hades (el Can Cerbero, de tres cabezas). Aunque las representaciones de Hércules realizando uno de estos trabajos ha sido una constante a lo largo de la historia, en la España del Quinientos vivieron un cierto auge gracias a la publicación en Burgos de *Los doce trabajos de Hércules* (1499) a cargo de Enrique de Villena.



Figura 9. Primera estampa en Maarten van Heemskerck, *Los Triunfos de Carlos V*, 1556. Fuente: The Trustees of the British Museum, 1868,0208.57, Londres. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0208-57

La primera de esas estampas (fig. 9) recoge al emperador sentado en un trono que forman, en su base, el águila habsbúrgica, y, en el respaldo, las columnas de Hércules diseñadas por el médico humanista italiano Luigi Marliani. La vestimenta imperial, con botas a la romana y coraza, es una clara analogía con el mundo clásico. La propia posición del César, en un escorzo que marca su musculatura de manera sublime y recuerda en cierto modo a la del Laocoonte helenístico, es asimismo una evocación antigua.

A derecha e izquierda se distribuyen de modo simétrico sus enemigos, a quienes venció: el sultán Solimán (apodado 'El Magnífico'), el papa Clemente VII y el rey Francisco I de Francia, a quienes derrotó sucesivamente en el *Saco de Roma*, Pavía y Túnez, aparecen a su derecha, mientras que Juan Federico I de Sajonia, el landgrave Felipe I de Hesse y Guillermo V de Cléveris, nobles alemanes, se sitúan a su izquierda. Todos, menos Solimán, van atados, algo que Bart Rosier relaciona con la coyuntura política del momento: "The Turkish threat had evidently not been finally quashed yet"⁶², sentencia.

Ellos actuarían como *antimodelos* desde la perspectiva imperial, contrarios a los valores morales de

la rectitud, la auténtica fe o la lealtad, entre otros, e ilustrando por oposición cuál es el camino verdadero y las consecuencias de contravenirlo. Asimismo, y siguiendo con la perspectiva analógica que conectaría a Carlos V con el héroe tebano, manifiesta Pardo Molero que esta primera estampa "[...] nos presenta una multitud de cabezas tan difíciles de doblegar como la Hidra de Lerna"⁶³.

Composición similar, aunque de corte menos clásico, forma el grabado que cierra la serie (fig. 10), donde el *landgrave* de Hesse aparece arrodillado ante el emperador. En relación a él y a los otros enemigos imperiales reflejados en estas doce ilustraciones, añade este autor: "[...] la ferocidad de los rivales, señalada por las leyendas de los grabados (por ejemplo, el 'fiero' o *indomitus landgrave* de Hesse), recuerda a las fieras, como el león de Nemea, con el que tiene que enfrentarse el tebano"⁶⁴. Se trata, así pues, de enemigos que resultan muy diversos y heterogéneos, a los que el César subyuga. Quizás el ejemplo más singular de este logro se aprecie en otra de las láminas, que refleja el cambio de actitud de los indios comedores de carne humana, quienes "Con virtud y con fuerza foberana" fueron "domesticados"⁶⁵ por el Habsburgo.

⁶² "Rosier, "The Victories of Charles V", 26.

⁶³ Pardo Molero, "Los Triunfos de Carlos V".

⁶⁴ Pardo Molero, "Los Triunfos de Carlos V".

⁶⁵ Maarten van Heemskerck, *Divi Caroli V. imp. opt. max. victoriae, ex mvltis praecipvae* (Amberes: Aupres la bourse neuue en la mayson de Hieronymus Cocq peintre, 1556).



Figura 10. Decimosegunda estampa de Maarten van Heemskerck, *Los Triunfos de Carlos V*, 1556. Fuente: The Trustees of the British Museum, 1868,0208.68, Londres. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0208-68

Del mismo modo, Pardo opina que el cruce del Elba por parte de las huestes imperiales “[...] evoca a Hércules cegando el río Estrimón, que se negaba a facilitarle el paso”⁶⁶. Y así, sucesivamente, se van fraguando analogías visuales entre Carlos V, su figura y su acción política y de gobierno, por una parte, y el mito de Hércules y sus trabajos, por otra⁶⁷.

4.1. El eterno presente: circulación y (re) plasmación de las series

Una segunda serie de notable relevancia cronística, y anterior en el tiempo, está compuesta por las veinticuatro xilografías que elaboró Robert Péril tras la coronación imperial de Bolonia (1530), y que, según Mercedes Serrano Marqués, “[...] fueron realizadas por encargo de la tía de Carlos, Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos en 1530, el mismo año de la coronación y de la muerte de la propia Margarita”⁶⁸. En tercer lugar, habría de citarse otra colección algo posterior de aguafuertes (ca.1539) con esta misma temática, obra de Nikolas Hogenberg, grabador bávaro residente en Malinas y cuyas cuarenta estampas calcografiadas conforman unidas un friso de doce metros.

Ambas tienen elementos comunes dignos de ser destacados. En ellas aparecen dos de las pocas representaciones ecuestres del César Carlos (fig. 11) previas al retrato que Tiziano llevara a efecto hacia 1548 con esta misma temática para representar la última gran hazaña bélica del emperador, cuando las huestes habsbúrgicas lograron imponerse en Mühlberg a las tropas rebeldes de la Liga de Esmalcalda.

Este elemento, que puede resultar intrascendente a ojos profanos, entabla, de un lado, conexión analógica directa entre Carlos de Habsburgo y el emperador Marco Aurelio, cuyo retrato ecuestre era arquetípico en esta época del soberano clemente y poderoso, mientras que, desde otro punto de vista, retoma una tradición retratística de origen centroeuropeo, muy vinculada a la Casa de Habsburgo, cuyos precedentes más inmediatos fueron el grabado sobre esta misma temática que Hans Burgmair (1518) dedicara a Maximiliano y la representación del archiduque Fernando a caballo que ocupa el centro de un artístico tablero de *backgammon*, ejecutado por Hans Kels en 1537.

⁶⁶ Pardo Molero, “Los Triunfos de Carlos V”.

⁶⁷ Para ampliar la información en torno a esta serie de estampas, consúltese Francisco Javier Pizarro Gómez, *Los triunfos de Carlos V* (Badajoz: Indugráfic, 2009).

⁶⁸ Mercedes Serrano Marqués, “Las otras coronaciones. Representaciones de la Jornada de Bolonia en los palacios italianos”, en *La imagen triunfal de emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona.*, coord. Mercedes Serrano Marqués (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 132.



Figura 11. Nikolas Hogenberg, "Carlos V y Clemente VII bajo palio", ca. 1539. Escena posterior a la coronación imperial acaecida en Bolonia, 1530. Fuente: Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Además, tanto la serie de Péril como la de Hogenberg reflejan un plano de igualdad entre el papado y el imperio, la magnificencia y el poder, la tradición caballerescas, e incluso la magnanimidad del gobernante, el compromiso con la fe cristiana y la unidad de todos los estamentos sociales en torno a la figura del emperador; ejes argumentales que no sólo vertebraron los fastos boloñeses de 1530, sino en buena medida todas las entradas reales carolinas⁶⁹ y el conjunto de su acción propagandística.

En el caso de las series que nos ocupan, también se aprecia que el factor visual traza el camino hacia un estadio sensorial, mucho más complejo (fig. 12), donde el artista pone el estilete y las tintas al servicio de la suntuosidad y el lujo, de la música, el colorido, las texturas e incluso de los aromas y sabores que se desprenden de los asados y el vino con que se agasajaba a la

ciudadanía, así como de los panes repartidos entre el público asistente.

Sin embargo, existe un aspecto en el que la serie de Hogenberg supera a su homóloga de Péril, y es, como señala Mercedes Serrano Marqués, que "[...] sería, de las dos [...], la más conocida y representada en Italia"⁷⁰, puesto que sus escenas inspiraron el programa iconográfico exhibido en espacios affrescati de tres residencias veronesas.

Así, gracias al trabajo de este grabador de origen alemán, y a la facilidad para difundir sus creaciones, el emperador aparecerá de nuevo representado a caballo en el salón del Palazzo Ridolfi, decorado por Domenico Riccio, Il Brusasorci, hacia 1560 con un gran fresco de la cabalgata imperial. De ahí considera Mercedes Serrano que surgiría el modelo trasladado a las paredes de otras dos residencias veronesas: el Palazzo Fumarelli a través de los pinceles de Jacopo

⁶⁹ A lo largo de su reinado, según estima José Miguel Morales Folguera, Carlos V protagonizaría más de treinta entradas triunfales, convirtiéndose en "el monarca más homenajeado de todo el siglo XVI". Ver José Miguel Morales Folguera, "Las entradas triunfales de Carlos V en Italia", en *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, coord. Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2014), 327-343.

⁷⁰ Serrano Marqués, "Las otras coronaciones", 134.



Figura 13. Detalle de la cabalgata triunfal posterior a la coronación del emperador, sobre dos motivos heráldicos. Fachada del Ayuntamiento de Tarazona, Zaragoza, España, julio de 2017. Fuente: fotografía del autor.

Ligozzi, y el Palazzo Quaranta, donde hizo lo propio Paolo Farinatti. Ambos artistas, pero en particular Ligozzi, “tomarían como modelo, no los grabados de Hogenberg, sino los frescos de Il Brusasorci”⁷¹, señala esta autora. Aun así, es claro que la crónica visual del grabador centroeuropeo marcó el modelo seguido por estos pintores italianos.

También parece ya incuestionable el sello de esta obra en el altorrelieve que cruza la fachada principal del actual ayuntamiento de Tarazona (fig. 13), antigua Casa de la Lonja, calificado por Jesús Criado Mainar como “[...] monumental friso de casi 32,5 m de longitud que rememora la cabalgata celebrada tras el acto de la coronación [imperial en Bolonia]”⁷². De nuevo encontramos los efectos positivos de la portabilidad de las estampas para la difusión y el prestigio de la imagen regia de Carlos.

Así, este autor verifica que existe “[...] constancia documental de que una de estas series [obra de Hogenberg] había llegado hasta Tarazona para 1553”, ya que en agosto de dicho año se efectuó un inventario de las propiedades de Prudencio de Lapuente, pintor de origen navarro y miembro de una dinastía artística afincada en el municipio aragonés, “y entre las numerosas estampas localizadas en la vivienda se subrayó la *coronación del emperador en paper*”⁷³, concluye Criado Mainar. El altorrelieve de la fachada tarazonense sería, a juicio de este autor, “[...] una trasposición bastante literal de esta fuente”⁷⁴.

El eterno presente de estos hechos, inmortalizados entre otros soportes por las estampas que nos ocupan, no se agota en el friso aragonés. De hecho, incluso cuando habían transcurrido alrededor de cien años desde los fastos de la coronación, el pintor amberino Juan de la Corte (ca. 1585-ca. 1662) dio forma a una trilogía o ciclo conmemorativo definido por Antonio Martínez Ripoll como “[...] evocativa narración pictórica”⁷⁵ donde se plasman, sucesivamente, la entrada triunfal del emperador en Bolonia, su coronación y la posterior cabalgata bajo palio compartido con el papa Medici, tal y como fueron representadas por Péril y Hogenberg.

Interesantes resultan, de un lado, la descripción de Carlos V que efectúa Martínez Ripoll como objeto de atención pictórica, considerándolo “gran personaje, cuasi mitificado en vida e idolatrado después de muerto”⁷⁶; y de otro, las referencias a unas fuentes de libre inspiración que De la Corte hallaría, según este investigador, en crónicas y escritos diversos, así como en las pruebas visuales de estos dos grabadores.

Gaspar de Crayer o Friedrich Sustis fueron otros creadores que reflejaron la coronación imperial, y los fastos anejos, con una posterioridad notable a la celebración de los mismos.

5. Conclusiones

El progreso técnico y tecnológico que eclosionó en la primera mitad del siglo XVI no solo marcó un hito en el

⁷¹ Serrano Marqués, “Las otras coronaciones”, 134.

⁷² Jesús Criado Mainar, “La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona: su papel en la definición del monumento”, en *La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 212.

⁷³ Criado Mainar, “La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona”, 213.

⁷⁴ Criado Mainar, “La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona”, 216.

⁷⁵ Antonio Martínez Ripoll, “Entrada triunfal de Carlos V en Bolonia el 5 de noviembre de 1529”, en *La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 361.

⁷⁶ Martínez Ripoll, “Entrada triunfal de Carlos V en Bolonia”, 361.

ámbito de la lecto-escritura, sino también en la configuración del patrimonio y de la cultura visuales a través de herramientas que, como sucedía con la imprenta, facilitaban la reproducción de las obras y su difusión a lo largo y ancho de los territorios del imperio.

Es probable que el impulso a las vías de comunicación y el establecimiento de sistemas de postas contribuyesen también a promover ese trasiego, pero sí queda fuera de duda la incidencia que las distintas técnicas de grabado y las propias estampas tuvieron en la vertebración de la acción propagandística diseñada por los círculos de gobierno, así como en la acción política de ella derivada. Parece claro, en este sentido, que para aplicar el concepto de *period eye* acuñado por Michael Baxandall a este segmento cronológico, es imprescindible conocer y valorar la trascendencia del fenómeno sociocultural que nos ocupa.

La transversalidad propia de las imágenes facilitaba, además, su descodificación, algo especialmente apreciado en sociedades heterogéneas como las propias de cualquier imperio, donde idiomas, culturas e incluso, en estos años quinientistas, creencias en disputa, se aglutinan bajo un mismo gobernante. Fernando Rodríguez de la Flor alude a esta preeminencia de la imagen, y a su entendimiento por parte de los diversos grupos sociales, en términos de costes, calificándolos de “[...] considerablemente más reducidos, además de gratificantes, que aquellos otros que se originan en el arduo proceso de construcción de una subjetividad lecto-reflexiva o lecto-crítica”⁷⁷.

Este autor utiliza asimismo una expresión, “lucha agonista entre la palabra y la imagen”, que en sentido figurado podría ser perfectamente aplicable a los albores de la modernidad, en que se encuadra la cronología de este estudio. Sin embargo, no parece que la coexistencia de los elementos visuales y tipográficos fuera percibida con un espíritu dicotómico por parte de las clases dirigentes, sino más bien al contrario. Es sabido que Margarita de Austria, además de las xilografías de Péril y los aguafuertes de Hogenberg, ambos descritos, también encargó una crónica a Agrippa de Nettesheim, cuyo contenido pudo ejercer una influencia determinante para la configuración de los propios grabados, habida cuenta de que las composiciones del bávaro vieron la luz transcurrida casi una década desde la coronación imperial.

Por otra parte, es habitual que los grabados incluyesen textos aclaratorios, laudatorios o meramente descriptivos, como puede apreciarse con los ejemplos recogidos en las páginas de este estudio. Desde una perspectiva complementaria, también resultaba frecuente que las crónicas otorgasen en sus descripciones una relevancia extraordinaria a los elementos más visuales de cualquier convocatoria pública; sucedió especialmente con las entradas reales, donde el cronista solía prestar una especial atención a elementos decorativos, vestimentas, sonidos e incluso aromas, generando con ello una atmósfera envolvente que transformaba al evento en un eterno presente, reproducible ante los ojos de todo lector en cualquier momento de la historia.

Así pues, y al margen de aspectos exógenos como la facilidad para su reproducción, adquisición y transporte, con las ventajas que de ahí se derivan, los dos rasgos endógenos más característicos del grabado son su interdisciplinariedad y capacidad comunicativa. Ambos factores enlazan estrechamente con su potencialidad didáctica, a la que se han referido algunos de los autores mencionados; y paradójicamente, a pesar de no gozar del reconocimiento artístico o del prestigio de la pintura, es un camino que han transitado autores de primer nivel, tales como Tiziano, Andrea Mantegna, Annibale Carracci o, para el ámbito centroeuropeo, Brueghel el Viejo, Lucas Cranach, Hans Holbein y, especialmente, Albrecht Dürer.

Por tanto, las estampas obtenidas a través de las diversas técnicas de grabado constituyen, en su conjunto, el elemento donde más y mejor se difuminan las fronteras entre el arte visual, el didactismo y la comunicación, ya que, a grabadores profesionales como Marco Dente, Albrecht Altdorfer, Hans Springinklee o Jorg Kölderer, se sumaron pintores de renombre dispuestos a experimentar e incluso literatos, entre ellos el citado Sebastian Brant, que percibieron en las nuevas técnicas de reproducción de imágenes una oportunidad para impulsar la incidencia social de sus creaciones.

La imprenta transformó el mundo de la cultura, es indudable, pero no provocó un *giro al logos* en detrimento de los hábitos seculares en torno a comunicación visual, al menos en un primer estadio, ya que los avances tecnológicos que habían inspirado a Gutenberg y a sus desarrolladores, también originaron nuevas vías para la generación y difusión industrial de imágenes, aprovechadas debidamente por el poder. Los imperios, de hecho, las consideraron un instrumento básico *intradinástico* y *extradinástico*, esto es, al servicio del linaje y de la acción de gobierno. Por tanto, como afirma Peter Burke, “el pasado puede comunicarse por diferentes medios”⁷⁸, y el grabado es, entre otras, una herramienta indispensable para visualizarlo con rigor.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

6.1. Fuentes

- Brant, Sebastian. *La nave de los necios*. Editado por Antonio Regales Serna. Madrid: Akal, 2021.
- Van Heemskerck, Maarten. *Divi Caroli V. imp. opt. max. victoriae, ex mvltis praecipvae*. Amberes: Aupres la bourse neuue en la mayson de Hieronymus Cocq paintre, 1556.
- Maximiliano I de Habsburgo. *Der Weiß-Kunig: eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten, herausgegeben aus dem Manuscripte der kaiserl. königl. Hofbibliothek von Marx Treitzsaurwein auf dessen Angeben zsetragen, nebst d. von Hannsen Burgmair dazu verfertigten Holzschnitten*. Viena: Kurzböck, 1775. <https://doi.org/10.11588/diglit.1418>.

⁷⁷ Rodríguez de la Flor, *Giro visual*, 19.

⁷⁸ Peter Burke, “Cómo interrogar a los testimonios visuales”, en *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*, dir. Joan Lluís Palos y Diana Carrió Invernizzi (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008), 29.

6.2. Referencias bibliográficas

- Barnard, Mary. *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- Blockmans, Wim. "Unidad dinástica, diversidad de cuestiones". En *El imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflicto*, dirigido por Bernardo José García García, 29-45. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000.
- Bouza, Fernando, y Elena Santiago. "Grabar la Historia, grabar en la Historia". En *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, coordinado por el Servicio de Difusión de la Biblioteca Nacional, 13-23. Madrid: Biblioteca Nacional - Julio Ollero, Editor, S.A, 1993.
- Braudel, Fernand. *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century, Vol. II: The Wheels of Commerce*. Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Burke, Peter. "Cómo interrogar a los testimonios visuales". En *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*, dirigido por Joan Lluís Palos y Diana Carrió Invernizzi, 29-40. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.
- Checa, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987.
- Checa, Fernando. "Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI". En *Carolus*, dirigido por Fernando Checa, 11-33. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y de Carlos V, 2000.
- Chudoba, Bohdan. *España y el Imperio (1519-1643)*. Madrid: Sarpe, 1986.
- Criado Mainar, Jesús. "La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona: su papel en la definición del monumento". En *La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, 193-236. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Eisenstein, Elisabeth L. *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Fagel, Raymond. "Divide et impera. Las vías de comunicación entre España y Flandes durante la época de Carlos V". En *El imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflicto*, dirigido por Bernardo J. García García, 253-268. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2000.
- Furió, Vicenç. *El arte del grabado antiguo. Obras de la colección Furió*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015.
- Gómez Moreno, Ángel. "El reflejo literario". En *Orígenes de la Monarquía Hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, dirigido por José Manuel Nieto Soria, 315-339. Madrid: Dykinson, 1999.
- Gozalbo Nadal, Antonio. "Pavía (1525), la primera gran victoria de Carlos V". En *La guerra en el arte*, dirigido por Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis, 351-375. Madrid: Universidad Complutense, 2017.
- Jarpert, Nikolas. "Los alemanes y la guerra de Granada: participación, comunicación, difusión". En *La guerra de Granada en su contexto internacional*, coordinado por Daniel Baloup y Raúl González Arévalo, 283-327. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2017. Consultado el 15 de junio de 2023. <https://books.openedition.org/pumi/16716?lang=es>.
- Köhler, Alfred. "Representación y propaganda de Carlos V". En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol.3, editado por Jesús Martínez Millán, 13-22. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Krause, Stefan. "The Making of the 'Last Knight'. Maximilian I's Commemorative Projects and Their Impact". En *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, editado por Pierre Terjanian, 53-61. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.
- López-Vidriero, María Luisa. "La imprenta y los libros". En *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, editado por Julio Valdeón Baroque, 111-133. Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas y Ámbito Ediciones, 2003.
- Marino, Nancy F. "The Romance de Carlos V and the Emperor's Imperial Propaganda Machine". *Calíope* 19, n°2 (2014): 35-49. <https://doi.org/10.5325/caliope.19.2.0035>.
- Martínez Luna, Sergio. *Cultura visual. La pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2019.
- Martínez Ripoll, Antonio. "Entrada triunfal de Carlos V en Bolonia el 5 de noviembre de 1529". En *La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, 361-371. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Matilla, José Manuel. "El grabado y la casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales". En *El linaje del emperador*, 79-98. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Mínguez, Víctor. "Un imperio simbólico. Cuatro décadas de estudio sobre la escenificación de 'La práctica del poder'". En *Visiones de un imperio en fiesta*, dirigido por Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez, 31-60. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016.
- Morales Folguera, José Miguel. "Las entradas triunfales de Carlos V en Italia", en *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, coordinado por Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, 327-343. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. "En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)". *Imprenta y librerías en el siglo XVII*, *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 16 (2016): 277-300.
- Palos, Joan Lluís y Diana Carrió-Invernizzi. "El estatuto de la imagen en la Edad Moderna". En *La Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, dirigido por Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi, 7-25.

- Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.
- Pardo Molero, Juan Francisco. "Los Triunfos de Carlos V. Transferencias culturales y políticas en la exaltación de la monarquía". En *Las monarquías española y francesa (siglos XVI-XVIII): ¿dos modelos políticos?*, coordinado por Anne Dubet y José Javier Ruiz Ibáñez, s/p. Madrid: Casa de Velázquez, 2010. Consultado el 20 de junio de 2023. <http://books.openedition.org/cvz/970>.
- Pascual Molina, Jesús Félix. "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*, coordinado por Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel, 179-204. Madrid: Sílex, 2019.
- Pieper, Renate. "Cartas, avisos e impresos: los medios de comunicación en el imperio de Carlos V". En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, coordinado por Jesús Martínez Millán, 431-442. Vol.4. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Pieper, Renate. "Cartas de nuevas y avisos manuscritos en la época de la imprenta. Su difusión de noticias sobre América durante el siglo XVI". *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos 4 (2005): 83-94.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier. *Los triunfos de Carlos V*. Badajoz: Indugráfico, 2009.
- Pizarroso Quintero, Alejandro. "La historia de la propaganda: una aproximación metodológica". *Historia y Comunicación Social* 4 (1999): 145-172.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Giro visual*. Salamanca: Delirio, 2012.
- Rodríguez Salgado, María José. "Patriotismo y política exterior en la España de Carlos V y Felipe II". En *La proyección europea de la Monarquía hispánica*, dirigido por Felipe Ruiz Martín, 49-105. Madrid: Editorial Complutense, 1996.
- Rosier, Bart. "The Victories of Charles V: A Series of Prints by Maarten van Heemskerck, 1555-56". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 20, no. 1 (1990-1991): 24-38.
- Sáiz, M.^a Dolores. *Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo XVIII*. Madrid: Alianza Universidad Textos, 1990.
- Sandbichler, Veronika. "Torneos y fiestas de Corte de los Habsburgo en los siglos XV y XVI". En *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, editado por Krista de Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana, 607-624. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2010.
- Schütz, Karl. "Maximiliano y el arte". En *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, 233-251. Toledo: Electa España, 1992.
- SerranoMarqués, Mercedes. "Las otrascoronaciones. Representaciones de la Jornada de Bolonia en los palacios italianos". En *La imagen triunfal de emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, 113-144. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Spira, Freyra. "Arch of Honor". En *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, editado por Pierre Terjanian, 290-294. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.
- Spira, Freyra. "Emperor Maximilian I in the Guise of Saint George". En *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, editado por Pierre Terjanian, 205-206. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.
- Spira, Freyra. "The Triumphal Chariot of Maximilian I". En *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, editado por Pierre Terjanian, 285-289. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.
- Spira, Freyra. "Saint George and Emperor Maximilian, from Images of Saints and of Saints Descended from the Family of Emperor Maximilian I". En *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, editado por Pierre Terjanian, 202-204. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.
- Tanner, Marie. *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1993.
- Terjanian, Pierre. "The Trophy Wagon, from The Triumphal Procession of Maximilian I". En *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, editado por Pierre Terjanian, 284-285. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.
- Timoteo Álvarez, Jesús. *Del viejo orden informativo*. Madrid: Actas, 1991.
- Toajas, M.^a Ángeles, dir. *Glosario visual de técnicas artísticas. Arquitectura, pintura, artes gráficas, artes suntuarias, escultura. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.