

La Propaganda Carolina Arte, Literatura y Espectáculos al servicio del Emperador Carlos V

Ángel L. RUBIO MORAGA

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En el siglo XVI la propaganda va a desempeñar un papel esencial en la configuración y consolidación de las diferentes monarquías europeas. El caso de Carlos V no va a ser una excepción. Muy al contrario, el Emperador hará uso sistemático de las más diversas técnicas propagandísticas, desde todo tipo de formas artísticas (literatura, pintura, teatro, etc.) hasta las más populares y cercanas a sus súbditos (fiestas, desfiles, conmemoraciones) con el objetivo principal de consolidar su imagen y de la de su dinastía frente a un pueblo, el español, que no aceptó de buena gana la imposición de una familia extraña en el venerado trono de los Reyes Católicos.

Palabras claves: Propaganda, Monarquía, Imprenta, Comunicación, Siglo XVI, Carlos V, España.

The Propaganda of Charles V. Art, Literature and Spectacles at the Service of the Emperor

ABSTRACT

In the 16th Century the propaganda is going to perform an essential paper in the configuration and consolidation of the European monarchies. Charles V is not an exception. The Emperor will do systematic use of more various propaganda techniques, from all manner of artistic forms (literature, paint, theater, etc.) to the more popular and close to his subordinates (parties, parades, commemorations) with the principal objective to consolidate his image and of the one belonging to his dynasty in front of his people, the spanish, the fact that he did not accept willingly the imposition of a strange family in Kings Catholics' venerated throne.

Keywords: Propaganda, Monarchy, Printing, Communication, 16th Century, Charles V, Spain.

SUMARIO: 1.Introducción. 2. Aspectos de la propaganda Carolina. 3. Arte, literatura y espectáculos. 4. La consolidación de la imagen imperial. 5. Elementos y tipología de las fiestas carolinas. 6. Pintura y escultura. Herramientas propagandísticas imperiales. 7. Tiziano y la imagen "oficial" del Emperador. 8. Conclusión. 9.Bibliografía.

1. INTRODUCCIÓN

La invención y desarrollo de la imprenta convertirá a los estados absolutistas en grandes generadores de propaganda, los cuales se servirán de la invención de

Gutenberg y de las publicaciones periódicas que van surgiendo para dar lugar a un complejo sistema de información y propaganda estatal, cuyo ejemplo más patente lo encontramos en la Francia del siglo XVII, aunque también existió y de forma notable en la España de Carlos V y, sobre todo, de Felipe II.

La gestación del Estado Moderno es igualmente deudora de todo tipo de actos propagandísticos. Ya en la Edad Media se produce un formidable desarrollo de la propaganda real contra el Imperio, contra la Iglesia, contra los señores feudales, etc., lo cual va a contribuir a que el poder real se haga cada vez más absoluto y se vea libre de la tutela imperial, del Papado o de la sumisión a la nobleza.

“Cuando este poder absoluto se consolide en muchos Estados en el siglo XVI, es porque ha habido ya en los siglos anteriores una acción continuada político-propagandística que ha elaborado toda una doctrina y que la ha hecho plausible en la sociedad”¹

Esa actividad propagandística del Estado moderno va a tener un doble carácter, ofensivo y defensivo. Este último se basa en el establecimiento y control de las licencias, la censura y la represión tanto en publicaciones periódicas, libros, espectáculos, arte y otras manifestaciones. En cuanto al carácter ofensivo, este viene determinado por el hecho de ser el Estado el sujeto mejor informado cuantitativa y cualitativamente, por lo que puede articular su propaganda en multitud de frentes distintos: mecenazgo de escritores y artistas, prensa periódica, publicaciones de libros, espectáculos públicos, propaganda de la acción, etc².

Así pues, si el estado es el sujeto mejor informado, la calidad y eficacia de su actividad propagandística va a depender del manejo adecuado de la información que posee y de su previo almacenamiento; una información que procede tanto del interior como del exterior y que se devuelve matizada en ambas direcciones. Sin duda, Carlos V velaría cuidadosamente por cumplir ambas premisas, ya que la propaganda carolina se mostraría altamente eficaz, con algunos matices, en la práctica totalidad de los dominios del Emperador.

2. ASPECTOS DE LA PROPAGANDA CAROLINA

La información procedente del exterior que llegaba a manos del Emperador lo hacía a través de los canales básicos, es decir, la vía diplomática, las embajadas, sin faltar la que proporciona el espionaje, que con frecuencia es la tarea de los embajadores y de su equipo, en especial en aquellos países de dudosa amistad, como lo era la Francia de Francisco I para Carlos V; y sabemos que esa fue la acusación del rey galo contra Nicolás Perrenot de Granvela, cuando ordenó su encarcelamiento en 1527. La dificultad mayor estaba, sin duda, cuando no existía ese enlace diplomáti-

¹ PIZARROSO QUINTERO, Alejandro: *Historia de la Propaganda*. Madrid, Eudema Universidad, 1990, p. 82

² ALVAREZ, Jesús Timoteo: *Del Viejo Orden informativo*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1985, pp. 74-76

co, como le ocurría a la Monarquía Católica con Turquía; laguna que se remediaba pagando muy bien esos servicios a Venecia, de donde procedían los *avisos*, que en tan gran número custodia el Archivo General de Simancas, y que era la mejor fuente para saber si el Turco preparaba alguna ofensiva, por tierra o mar, contra los dominios de Carlos V.

En cuanto a la información interior, principalmente de tipo ideológico, es evidente que esa era una de las misiones de la Inquisición, si bien no tiene particular actividad, salvo a finales del reinado, y aun más cuando Carlos V ya se ha retirado a Yuste.

Más interés tiene el comprobar de qué forma procede aquella Monarquía a la devolución de esa información que recibe, o a difundir aquellas noticias de que ella misma es la principal protagonista. En ese sentido, lo relacionado con la política exterior se lleva la palma, aunque también se aprecia la forma en que se aprovechan los sucesos de la dinastía para fortalecer los lazos con la sociedad, dando esa satisfacción a la opinión pública. Por lo tanto, puede afirmarse que existe un mecanismo de propaganda, a cargo preferentemente del Consejo Real, si bien el propio Emperador lo tomará, en ocasiones, a su cargo. Los grandes éxitos del exterior, como victorias o paces resonantes, serán glorificados por los cronistas a sueldo, como Pedro Mexía o Alonso de Santa Cruz. Pero no sólo en las crónicas, pensadas más bien para la posteridad, pues también se hará uso de las hojas volanderas, impresos rápidos de una o dos páginas, que a modo de la prensa posterior —si bien de forma esporádica—, daban cuenta de esos sucesos extraordinarios, tales como la victoria de Pavía y la prisión del rey de Francia. Y a su modo, Carlos V prepararía la perpetuidad del acontecimiento, como cuando llevó consigo a la campaña de Túnez al pintor Juan Vermeyen, del que hablaremos más adelante.

De igual modo vemos al propio Emperador dar cuenta de los principales sucesos al Reino, a través de las cartas compuestas en su secretaría, llevando su firma y mandadas a la alta nobleza, al alto clero y a las principales ciudades y villas —y, por supuesto, a sus embajadores—; de ese modo se informa a la opinión pública de los diversos acontecimientos, ya venturosos, como el nacimiento de su hijo, el príncipe heredero de la Corona, ya desventurados, como la muerte de la emperatriz Isabel, su esposa. Pero, sin duda alguna, mayor efecto propagandístico van a tener las fiestas y espectáculos celebrados con motivo de los diversos acontecimientos antes citados y de otros de diverso talante, así como las representaciones, imágenes y retratos que se constituirán como auténticos iconos imperiales y a cuyo estudio dedicaremos los siguientes apartados.

3. ARTE, LITERATURA Y ESPECTÁCULOS. LA CONSOLIDACIÓN DE LA IMAGEN IMPERIAL

Durante el Antiguo Régimen la fiesta, más allá del actual concepto de evasión pasajera, de solaz y regocijo, fue un eficazísimo instrumento al servicio de la monarquía, del estado y de la iglesia. Con su capacidad para crear un tiempo y un espacio utópicos, fue un utilísimo recurso para hacer visible, aunque fuera tempo-

ralmente, conceptos y principios reguladores de la sociedad estamental. La noción de fiesta estaba entonces íntimamente unida a la idea de lo sagrado, del rito y de la ceremonia, de la gloria personal y dinástica. El conjunto de actividades efímeras que la integraban dio lugar a un arte exquisito y deslumbrante, en el que todo resultaba maravilloso y fascinante. De estas singulares manifestaciones hoy solo conservamos algunos vestigios y testimonios fragmentarios, aunque resulta innegable su capacidad de evocación.

La variedad y vastedad de los dominios del Emperador y sus incesantes viajes por sus posesiones europeas sirvieron para difundir la recuperada mitología imperial, expresada por los humanistas mediante unos nuevos postulados. Si bien en un principio predominó el ideal caballeresco, de tradición medieval de la corte borgoñona, con el paso del tiempo se fueron acentuando, hasta resultar triunfantes, los ideales del clasicismo. De todo ello son magníficos testimonios los deslumbrantes espectáculos organizados con motivo de sus coronaciones y de sus grandes hazañas bélicas. De la primera de aquellas, celebrada en Aquisgrán en 1520, se conserva el testimonio de Alberto Durero, quien en su diario escribió no haber visto con anterioridad festejos de tal magnificencia. Frente a la ausencia de representaciones de tales celebraciones, las de Bolonia, que tuvieron lugar en febrero de 1530, cuentan con una amplia iconografía. Especial interés tienen las imágenes de las cabalgatas, resultando singularmente atractivas las calcografías debidas a Nicolás Hogenberg, que sirvieron de base a creaciones plásticas coetáneas e incluso posteriores. De aquellas cabe mencionar el friso que adorna la fachada del Ayuntamiento de Tarazona. De éstos, los lienzos pintados por Juan de la Corte a comienzos del siglo XVII, prueba de la mitificación de la persona del Emperador en el ámbito de la corte hispana.

La faceta militar y los grandes triunfos del Emperador se recogieron en numerosos y variados textos, caso de la *La Alamanna*, compuesta por Oliviero y de los *Comentarios a la Guerra de Alemania*, debidos a Luis de Ávila y Zúñiga. Sin embargo, fue su victoriosa campaña en Túnez en 1535 la más empleada con fines propagandísticos, dando lugar a creaciones artísticas tan sobresalientes como la serie de tapices de *La conquista de Túnez*, realizada en Bruselas entre 1548 y 1554, en los talleres de Wilhelm Pannemaker, sobre cartones de Peter Coeck van Aelst y Jan Cornelisz Vermeyen, quien fue cronista gráfico de esta campaña africana del emperador. Tras su victoria tunecina, Carlos V realizó un triunfal recorrido por diversas ciudades de Italia, en las que se erigieron retóricos y monumentales arcos triunfales, en cuyo diseño intervinieron los artistas más destacados del momento.

El mismo lenguaje clásico y el mismo concepto de virtud heroica en ellos desplegado se empleó en los arcos de otros ingresos italianos de Carlos V, como los erigidos en Milán en 1541, recogidos en las xilografías de la obra de Albicante *Trattato de l'intrar in Milano de Carlo V*. Menor envergadura ofrecieron los levantados en Mallorca con motivo de la llegada del emperador en ese mismo año, mientras alcanzaron singular importancia los construidos en Amberes durante la visita realizada en 1549 por el todavía príncipe Felipe, recogida en el conocido libro de Calvete de Estrella *El Felicísimo Viaje*. Buena prueba de la importancia política y artística de estos solemnes recibimientos fue el tributado a Cosme I de Medicis en Siena,

que incorporó, junto a otras decoraciones, cinco arcos triunfales. Tales entradas también sirvieron para plantear reivindicaciones o para expresar la esperanza de un justo gobierno por parte de los habitantes de las distintas ciudades. De hecho, estas felices entradas en las villas flamencas se consideraron una alianza entre gobernante y gobernados. Estos acataban la autoridad del monarca, quien se comprometía a actuar según la ética cristiana. Prueba de ello es la pintura de Lucas de Heere *La visita de la reina de Saba al rey Salomón*, perteneciente a la catedral de Gante, escena alegórica sobre el buen gobierno que los Países Bajos, identificados con la reina, esperaban de Felipe II, representado como el sabio rey de Israel.

También los hitos vitales del Emperador y de su familia, especialmente los relacionados con nacimiento, matrimonio y muerte, fueron ocasión propicia para el desarrollo de fastuosas fiestas que llegaron a vivirse como un rito colectivo. Plenas de simbolismo y revestidas de extraordinaria solemnidad, fueron programadas para dejar una huella indeleble en la sociedad, sirviendo para expresar la mitología de la monarquía y del Imperio. También sirvieron para poner de relieve la idea de linaje, de unión entre los miembros de la familia, así como la noción de sucesión. Tal es el caso de algunas de las miniaturas del llamado *Cortejo Triunfal*, realizadas a instancias del emperador Maximiliano I entre 1513 y 1515. El eco de muchos de esos festejos imperiales, tanto alegres como luctuosos, se aprecia claramente en las celebraciones que siguiendo sus pautas organizaron algunos príncipes y altas dignidades de la Europa del Quinientos, en su afán por acercarse a la magnificencia y gloria del Emperador.

Si bien no se cuenta con representaciones de las fiestas organizadas con ocasión del matrimonio de Carlos V, sí se han conservado las de otros esponsales principescos, sirviendo tales imágenes para ilustrarnos sobre este tipo de celebraciones. Especialmente valiosas son las trece miniaturas integrantes del llamado *Álbum de Bruselas*, que recogen las fiestas organizadas en 1565 para las bodas de Alejandro Farnesio y María de Portugal. Fueron realizadas por un artista flamenco del círculo de Frans Floris I y actualmente son propiedad del Gabinete de Estampas de la Biblioteca de la Universidad de Varsovia. Algunas escenas reflejan episodios del torneo que tuvo lugar en la Gran Plaza de Bruselas, mientras una de las más llamativas se titula *Torneo a pie de los hombres salvajes en la gran sala del Palacio Real de Bruselas*, el 18 de noviembre de 1565. De otra importante boda, la celebrada entre Fernando I de Médicis y Cristina de Lorena, son testimonio el libro de Raffaello Gualterotti *Descrizione del regale aparato...*, y una pequeña pintura sobre tabla atribuida a Ventura Salimbeni, que presenta el desarrollo de la entrega de los anillos nupciales ante un imponente escenario arquitectónico, reflejo de los elementos efímeros que adornaron toda la ciudad de Florencia.

Episodio importante en la vida del Emperador fue el de su abdicación como soberano de los Países Bajos, recogido en dos grabados de Franz Hogenberg. Con tal ceremonia se inició su apartamiento de las cuestiones de gobierno que le llevaría a su retiro de Yuste, en donde fallecería. De las honras fúnebres que en su honor se programaron en los territorios del Imperio, son bien conocidas las visualizadas mediante la representación de los imponentes catafalcos. Así ocurre con el erigido en la iglesia de San Benito de Valladolid, que ilustra el libro de Calvete de Estrella *El túmulo imperial*.

Por el contrario, han sido escasamente divulgados los proyectos elaborados por Vincenzo Seregni para la catedral de Milán. A pesar de la grandiosidad de estos y otros túmulos y de la complejidad de muchas de las exequias por Carlos V, ninguna alcanzó el boato y la magnificencia de las celebradas en Bruselas, supervisadas y presididas por el propio Felipe II. Estas fueron recogidas en una serie de 37 estampas abiertas por Johannes y Lucas van Doetechum, a partir de dibujos de Hieronymus Cock. Otras honras fúnebres de especial trascendencia fueron las celebradas en la iglesia de San Lorenzo de Florencia por Felipe II, de las que se han conservado algunas pinturas sobre lienzo y varios elementos del aparato fúnebre.

4. ELEMENTOS Y TIPOLOGÍA DE LAS FIESTAS CAROLINAS

Las ocasiones para las fiestas fueron múltiples, resultando difícil establecer tipologías claramente diferenciadas entre las que venían determinadas por motivaciones sagradas y las que obedecían a razones profanas. Las fiestas de corte, en sus variadas y sorprendentes formas, fueron siempre expresiones de riqueza y magnificencia. En ellas fueron habituales los torneos y justas, espectáculos de prestigio, en los que se enfrentaban los caballeros reviviendo los modelos y mitos de las novelas de caballería. En muchas de estas celebraciones participó el propio Carlos V, especialmente en sus años juveniles. En otros casos se convirtió en espectador privilegiado, como demuestran la *Fantasia caballeresca en Túnez* y otros dibujos relacionados con la victoriosa campaña africana de 1535. Otros conocidos torneos de la época fueron los programados en los Países Bajos durante la visita del futuro Felipe II en 1549. Entre ellos destacó el que tuvo por escenario Tervueren que, como las restantes celebraciones del viaje, fue preparado por María de Hungría, tía del monarca. No obstante, el más famoso de todos los torneos fue el celebrado en París el 26 de julio de 1559, pues durante la celebración del mismo resultó herido Enrique II de Valois, falleciendo a consecuencia de las heridas. De este episodio da testimonio la estampa de Jean Tortorel y Jacques Perissin. Para evitar similares situaciones de peligro, con el paso del tiempo los torneos se programaron como verdaderas obras teatrales en las que estaba garantizada la victoria del soberano.

Elementos consustanciales con este tipo de celebraciones fueron las armas y armaduras de parada, de extraordinaria riqueza y decoradas con temas alegóricos, de las que el Emperador llegó a poseer algunas de las más hermosas, realizadas por Filippo Negroli y Desiderius Helmschmid. En cuanto a calidad y belleza no le van a la zaga las realizadas para otros ilustres personajes por el afamado artista milanés Lucio Picinino.

El esplendor y la grandeza de las celebraciones principescas, además de ser refinadas creaciones artísticas, sirvieron para transmitir de manera sutil y atractiva la teoría política de la época. En buena medida el éxito y la eficacia de los programas se basó en el desarrollo de un riguroso ceremonial o etiqueta. Estaba integrado por un conjunto de normas o de comportamientos formales reiterados que, entre otras cosas, servían para poner de manifiesto el rango y la calidad entre los participantes.

De hecho, la etiqueta regulaba de forma minuciosa el comportamiento de las elites en su estructura jerárquica. De ello son buena muestra los bailes de corte y mascaradas, punto culminante de las fiestas cortesanas, cuyas geométricas coreografías estaban siempre cargadas de simbolismo, tal y como se recoge en el libro de Cesare Negri *Le gratie d'amore*. De esas celebraciones de corte constituyen un magnífico testimonio las imágenes debidas a Nikolaus Solis, correspondientes a las fiestas celebradas en Munich en 1568 con ocasión de la boda del príncipe Guillermo, duque de Baviera, con Renata de Lorena. Otro tanto puede decirse de los intermedios de la comedia titulada *La Pellegrina*, representada en Florencia como culminación del festival organizado para la boda de Fernando de Médicis y Cristina de Lorena, de cuya escenografía se conservan varios bocetos de Bernardo Buontalenti.

La danza y la música, en general, eran el complemento de los grandes banquetes. En ellos los placeres de la vista, el oído y del paladar se sucedían, conforme a un complejo ceremonial que embelesaba a los asistentes ante el hechizo de tan magnífico espectáculo. Ninguno más espléndido y deslumbrante que el preparado por María de Hungría en su castillo de Binche para agasajar al Emperador, al príncipe Felipe y a la reina Leonor de Francia. Al artificio y asombro que caracterizaba estos banquetes se sumaba el lujo de las piezas, *cuya función no era únicamente la de integrarse en el discurso simbólico, sino también la de expresar la idea de riqueza*³.

Aunque con idénticos comportamientos expresivos y categorías perceptivas que las celebraciones profanas, las fiestas religiosas presentaban rasgos y formas particulares en razón de su propia naturaleza. La celebración de los oficios divinos se expresaba mediante la liturgia, entendida como conjunto de ritos para el culto público. Con el paso del tiempo se fue acentuando la diferencia entre el ceremonial litúrgico y la etiqueta cortesana.

El proceso diferenciador se acentuó con la Contrarreforma, al elaborarse un nuevo proyecto católico en el que a la fiesta, como tiempo profano, se contrapuso la fiesta religiosa como tiempo litúrgico. El culto ganó en boato y fastuosidad. Las ceremonias litúrgicas se acompañaron de un renovado ajuar de claros valores teológicos, cuya riqueza y suntuosidad, más el acompañamiento de la música y el perfume del incienso servían para atraer la atención de los fieles y dirigir sus mentes, mediante tales signos visibles, hacia los inextricables misterios de la fe.

Especial significado alcanzaron las festividades de la Semana Santa y sus oficios de tinieblas, para los que se construyeron monumentales tenebrarios, como el de la catedral de Sevilla, y sobre todo las celebraciones destinadas a combatir las herejías protestantes, sobresaliendo las triunfales procesiones de la festividad del Hábeas Christi. En ellas, además de carros alegóricos, cantores, danzantes y figuras grotescas, caso de la Tarasca, figuraban representaciones de los gremios, el clero y las autoridades civiles. Este séquito acompañaba a las reliquias de los santos y a la Eucaristía, que era públicamente manifestada gracias a custodias procesionales.

³ MORALES, Alfredo J.: "La fiesta en la Europa de Carlos V" en *Descubrir el Arte*. Año II, número 20, octubre de 2000, p. 54.

5. PINTURA Y ESCULTURA. HERRAMIENTAS PROPAGANDISTICAS IMPERIALES

Carlos V entendió muy pronto que era necesario revolucionar el papel del arte, la forma y la función del retrato celebratorio. A pesar de ello, el Emperador no era un mecenas. No podía serlo. Constantemente de viaje por necesidades del Estado, no tenía un palacio real para llenarlo de tesoros y bellas artes en sus ratos perdidos. Sin embargo, desde pequeño había aprendido, gracias a las lecciones de Erasmo, cuán importante era dar al soberano una imagen vigorosa y fuertemente ética. Las indicaciones de su humanista-preceptor son claras. En la *Institutio principis christiani* que en 1515 Erasmo dedicó al joven Carlos, está escrito de manera explícita:

“Quizá a alguno le parecerá una pequeñez sin importancia pero tiene alguna, pues importa mucho que los artistas representen al príncipe con la seriedad y el traje más digno de un príncipe sabio y grave”.

Estas ideas acerca de la representación del príncipe chocaban de plano con las desarrolladas en ambientes artísticos italianos e italianizantes volcados en torno al concepto de la magnificencia. El conflicto surcaría los primeros años de la política imperial y encontraría su manifestación más dramática en el Saco de Roma de 1527, de manera que influiría de forma decisiva en el tema de las artes plásticas y su función a lo largo de todo el siglo XVI.

Los primeros retratos de Carlos V revelan muy a las claras estas contradicciones. Junto al sentido claramente dinástico que muestran tanto las series de estampas encargadas por su abuelo Maximiliano I como el *Arco triunfal* o el *Carro triunfal*, en las que siempre aparece el joven Carlos, las primeras imágenes del príncipe oscilaban entre una manera muy sencilla y directa de presentación, como revelan los relativamente abundantes retratos del Maestro de la Leyenda de Santa Magdalena, y otra, como la que demuestran los retratos de Van Orley (la primera imagen “oficial” del príncipe) en la que tratan de resaltarse a toda costa los rasgos del poder.

El conflicto entre sencillez representativa y magnificante grandilocuencia se revela, como decimos, en las páginas del tratado erasmista:

“Existe otro más blando y disimulado linaje de adulación en los retratos, en las esculturas, en los títulos y en los tratamientos. De esta guisa, Alejandro Magno fue adulado por Apeles, que le pintó blandiendo en la diestra un rayo justiciero, Octavio complaciéndose en ser pintado con los atributos de Apolo. A este mismo objeto tienden los descomunales colosos que la Antigüedad erigió a los emperadores por muy encima del grandor humano...”.

Hay, pues, en Erasmo una crítica a la idea del retrato de “aparato” que, sin embargo, al cabo de unos pocos años, será uno de los temas favoritos del arte al servicio de la corte carolina.

Pero la dinámica de los hechos militares y políticos de Carlos V, su necesaria glorificación, su activa integración en el mundo europeo del siglo XVI cada vez más culturalmente italianizado, harán imprescindible la elaboración de una auténti-

ca imagen mítico-heroica del Emperador. Así sucederá con la primera gran victoria imperial, la de Pavía en 1525, que será glorificada en la gran serie de tapices, obra de Van Orley, conservados en el museo de Capodimonte, y en la *Chimenea del Franc de Brujas*, obra de Lanceloot Blondel. Sin embargo, para alcanzar una auténtica imagen heroica había que recurrir a otro tipo de lenguaje artístico como era el del Renacimiento italiano y a un soporte ideológico distinto del erasmista. Personajes como Castiglione, Maquiavelo o Aretino estaban planteando una imagen muy distinta de la corte y del poder, en la que la resurrección *dell'antico* resultaba fundamental. En todo ello, la figura y los hechos de Carlos tuvieron una importancia capital.

El episodio ya comentado de la campaña imperial contra el dominio turco en Túnez (1525) constituyó no sólo uno de los momentos más brillantes de la carrera político-militar de Carlos V, sino un punto de inflexión en la elaboración de la imagen retórica, artística y literaria del Emperador. A partir de este momento, las menciones a Carlos V como sucesor de los romanos en general y de Escipión el Africano en particular, se hacen más frecuentes y coherentes, y las alusiones al mundo clásico se convierten en habituales.

La serie de tapices elaborados por Vermeyen y Pannemaker para conmemorar *la conquista de Túnez* se convirtió en uno de los emblemas plásticos imperiales y nos sitúa ya ante la elaboración de una imagen clásico-heroica en torno a Carlos V, que se realiza conscientemente desde su misma corte, de profundas consecuencias para el futuro.

Poco a poco el *miles Christi* pasaba a ser un Hércules cristiano y se abandonaba definitivamente cualquier “timidez” erasmiana en torno a su representación. Así, en la década de los treinta el Emperador entra en contacto con algunos de los principales artistas, intelectuales, nobles y militares inmersos en el ambiente y la moda del Renacimiento *all'antica*: Parmigianino, Aretino, Hipólito de Medici, Alejandro Farnesio, Ferrante y Federico II Gonzaga, los duques de Urbino, Ávila y Zúñiga, Diego Hurtado de Mendoza, Leon Leoni y Tiziano, cuyo papel de retratista y responsable de la imagen oficial del Emperador merece un análisis más detallado en un apartado posterior.

La retratística de Tiziano y las esculturas y medallas de Leon Leoni supusieron un cambio no sólo de tipo estilístico en la evolución de la imagen imperial con la incorporación plena de las maneras del Renacimiento italiano, sino una modificación sustancial de las relaciones del ambiente de la corte imperial con respecto a las imágenes artísticas: se trata ya de la aparición de la idea de lo solemne y monumental en el campo del retrato cortesano y de la incorporación al mismo de ese mundo de lo colosal y grandioso que tanto criticaba Erasmo en los primeros años del siglo.

6. TIZIANO Y LA IMAGEN “OFICIAL” DEL EMPERADOR

El encuentro entre el soberano y el pintor tuvo lugar en Bolonia, en 1530, y aunque la leyenda ha tratado de convertir dicho encuentro en gesto de nobleza y humil-

dad por parte del Emperador, no es cierto que Carlos llegara a inclinarse para recoger un pincel de Tiziano, frente al pasmo de sus cortesanos. No es verdadero, pero es verosímil. Porque de su correspondencia emerge una relación de igual a igual: de espíritu, si no de rango. Tiziano trastocó el destino mismo de Carlos V en imagen.

En el retrato ecuestre que se exhibe en el Museo del Prado, pintado en 1548 para celebrar la victoria en contra de la liga de los príncipes protestantes en Mühlberg, el Emperador está sólo, con la lanza en la mano, «el rostro pálido pero imperturbable, una expresión de resolución inamovible grabada en la desgarrada boca y los grandes ojos dirigidos hacia un punto lejano como para no ver y no percibir nada», como lo describe el gran historiador de arte Erwin Panofsky.

Cuando Tiziano inicia esta obra, ya habían pasado más de quince años desde su encuentro en Bolonia, años cargados de acontecimientos protagonizados por Carlos V y que han dejado asombrada a Europa entera: campaña de Túnez, en 1535, con la victoria sobre el fiero Barbarroja; entrevista con el papa Paulo III en Roma, en 1536, con la solemne declaración de Carlos (¡en español!) de que su mayor deseo es la paz de la Cristiandad; desastre de Argel en 1541, que a punto estuvo de costarle la vida al César; guerra relámpago en Clèves de 1543, en la que rebrota la fama de invencible de Carlos V, bien asistido por sus tercios viejos; irrupción triunfante sobre Francia, un año más tarde, obligando a Francisco I a pedir la paz y, por último, las brillantes campañas de 1546 y 1547 contra la temible fuerza de los Príncipes alemanes, doblegados en la brillante batalla de Mühlberg, que hace a Carlos V árbitro de Europa.

Y es ese instante el que ha de recoger Tiziano. Ahora bien, Tiziano en 1548 se encuentra con un Emperador inmóvil en su sillón, aherrojado por la gota. Es un Emperador envejecido, tal como podemos ver en el cuadro que guarda la vieja Pinacoteca de Munich y del que hablaremos más adelante. No es, ciertamente, el modelo para dar el testimonio del vencedor de Mühlberg, el testimonio del Emperador invicto de la Cristiandad.

Sin embargo, Tiziano consigue reflejar en magnífica soledad al jinete vencedor, a Carlos V cabalgando lanza en ristre sobre la campiña germana, sin ninguna otra imagen de guerrero cualquiera, entre los vencedores o entre los vencidos, y sin ni siquiera ninguna señal de la guerra habida: ni ruinas, ni soldados, ni el fuego y los humos de la batalla. Sólo aparece el Emperador victorioso, como símbolo, no de una concreta y determinada batalla, sino de la victoria pura, de una victoria que no hubiera de empañarse jamás. La gran victoria para un solo vencedor. Y ese es Carlos V. Un vencedor sin rastro de polvo, barro o sangre, como si su victoria fuera algo milagroso.

Tiziano consigue pintar un Emperador lleno de energía que se convertirá en la imagen inmortal del soberano más poderoso de la historia. Con esta obra, Carlos V entra de lleno en la leyenda, haciendo la mejor propaganda de su obra.

Carlos V en la batalla de Mühlberg es un verdadero icono imperial, algo que es patente si observamos la desconcertante expresión del rostro de Carlos V y la paralización y congelación de la expresión temporal que encontramos en la obra. En el retrato ecuestre de Tiziano, el Emperador se nos muestra como un *miles christi* en defensa de una cristiandad atacada ahora desde su propio interior. En esta obra, el

artista veneciano resume tanto los tempranos ideales caballerescos a la borgoñona de su protagonista como las abundantes referencias al mundo clásico que hemos comentado y crea, de esta manera, el mejor resumen de una imagen de construcción tan compleja como fue la de Carlos V.

Bien distinto, pero no menos monumental se ve a Carlos en el retrato de Múnich, del mismo año 1548. Carlos V está nuevamente solo, sentado en el fondo de una galería, vestido sobriamente, sin ninguna insignia real: un gentilhomme apartado, melancólico, silencioso y, sin embargo, igualmente poderoso, con la misma mirada perdida, concentrada en el pasado, en el futuro, en el control total de sí, de los otros, del mundo. Y, finalmente, en el retrato de pie en el Museo del Prado (1532-1533) que le hizo Tiziano, donde, como sigue diciendo Panofsky, “inclusive el perro tiene alma”. Un retrato más nórdico que italiano, por la postura erguida del soberano, la figura estrecha y alargada, el fondo oscuro, que probablemente Tiziano retomó de su colega alemán Jakob Seisenegger (aunque sobre eso se sigue discutiendo). Arcaico y tradicional en la visión, que sólo Tiziano pudo trastocar, pero completamente nuevo en su resultado, pues otorga al soberano esa dignidad más bien sobrehumana, en la mirada y en el rostro apenas a tres cuartos de perfil.

En definitiva, la unión perfecta entre el papel histórico del soberano y la iconografía que lo acompaña, explica también la persistencia de su imagen siglo tras siglo. El año en que se celebraba el quinto centenario de su nacimiento, su ciudad natal, Gante, acogía una exposición que, bajo el título de “Mise en scène”, fue dedicada a su mito en la posteridad: vida, batallas, imágenes vistas por los neoclásicos, transformadas en escenas teatrales por los simbolistas, narradas al pueblo inclusive en las figuritas del consomé Liebig y en los textos de secundaria, una “fotonovela” pintada al óleo sobre tela, narrada entre los siglos XIX y XX en el Salón de París y en las cortes de media Europa, donde se ve a Carlos enamorado, Carlos en el taller de Durero o inclinado frente a Tiziano, Carlos en batalla y durante las fiestas, Carlos solo, triste, todo de negro encerrado en el monasterio de Yuste en los últimos años de su vida, e inclusive Carlos obteniendo (como quiere una de las tantas leyendas) el permiso papal para celebrar, pocos días antes de su muerte, su misa fúnebre. Y en todas partes, el más grande emperador de la cristiandad es alto, imponente, hermoso.

7. CONCLUSIÓN

Carlos V fue protagonista excepcional y figura clave en el desarrollo de las artes propagandísticas durante la época del Renacimiento. Sobre él, los humanistas y artistas de la época vertieron todo el repertorio de las formas e ideales de la redescubierta Antigüedad clásica.

El conjunto de las variadas celebraciones públicas que se organizaron en su honor resultó decisivo para propagar su imagen heroica, para fijar su condición de emperador y para difundir la iconografía del Imperio. Tales festejos sirvieron también de referente modelo para los programados por buena parte de los príncipes y nobles de la Europa del Quinientos.

Por otra parte, el encuentro entre Carlos V y Tiziano se convertirá en un punto irreversible que hace del siglo XVI el punto de partida del nacimiento del retrato moderno y de una nueva imagen del poder, la misma que Carlos V hará suya con una rara mezcla entre la tradición flamenca y la *grandeur* de la Roma de los césares. No es casual que el 5 de abril de 1536 Carlos V haya organizado para su entrada a Roma un recorrido triunfal digno de un emperador romano: partió de la vía Appia y pasó bajo el Arco de Constantino hasta llegar a la basílica de San Pedro. Tampoco es casualidad que gran parte de las esculturas de bronce que se le hicieron, e incluso su monumento fúnebre, lo representen con cuerpo y aplomo tomados por completo de la escultura clásica. Esas imágenes heroicas y pensativas del soberano empezaron a circular en toda Europa y también en el Nuevo Mundo. En un reino tan vasto, Carlos V comprendió la importancia de la propaganda.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Jesús Timoteo: *Del viejo orden informativo*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1985.
- BOUZA, Fernando: *Imagen y Propaganda. Capítulos de Historia Cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal Ediciones, 1998.
- CHAUNU, Pierre: *La España de Carlos V. Las estructuras de una crisis*, Barcelona, Península, Serie Universitaria, 1976.
- CHAUNU, Pierre: *La España de Carlos V. La coyuntura de un Siglo*, Barcelona, Península, Serie Universitaria, 1976.
- FERNÁNDEZ, Manuel: *La España del Emperador Carlos V (1500-1558). El hombre, la política española, la política europea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- MEXÍA, Pedro: *Historia del Emperador Carlos V*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.
- MORALES, Alfredo J.: "La fiesta en la Europa de Carlos V" en *Descubrir el Arte*. Año II, nº 20. Octubre, 2000.
- PIZARROSO, Alejandro: *Historia de la Propaganda*. Madrid, Eudema Universidad, 1990.