

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

20/2017

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Anna V. Morózova

La imagen del monarca en el arte español a mediados del siglo XVI

The Image of the King in Spanish Art in the Mid-16th Century

pp. 27-44

DOI: 10.15581/001.20.27-44



Universidad
de Navarra

La imagen del monarca en el arte español a mediados del siglo XVI

The Image of the King in Spanish Art in the Mid-16th Century

ANNA V. MORÓZOVA

Universidad Estatal de San Petersburgo
a.v.morozova@spbu.ru

RECIBIDO: ABRIL DE 2017
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2017

Resumen: El presente artículo estudia las imágenes escultóricas y pictóricas de los reyes españoles creadas a mediados del siglo XVI. La imagen del rey en este periodo se caracteriza, sobre todo, por las alusiones a la Antigüedad clásica. El análisis de esta particularidad saca a la luz algunos rasgos característicos de la cultura española, muy pragmática en sus relaciones con esta tradición clásica. La base metodológica de este estudio es el análisis iconográfico y estilístico-composicional en relación con la historia cultural del periodo en cuestión. Las obras se elaboran en un momento de la evolución de la apreciación de lo heroico en tradición clásica antigua en el contexto arte del Renacimiento español, que alcanzará su apogeo a mediados del siglo XVI.

Palabras clave: Arte español. Imagen del monarca. Renacimiento. Leone Leoni. Pompeo Leoni. Tiziano. Antonio Moro.

Abstract: The article studies the representation of Spanish Kings in the mid-16th century, in sculpture and painting. The image of the monarch in that time has a specific character related to the antique allusions. This analysis demonstrates some specific features of the Spanish Renaissance culture with its pragmatic attitude to the antique tradition. The methodology of research is based on the iconographic, stylistic and compositional analysis of the monuments alongside with the study of the cultural material of this period. The research defines the place of the monuments in the evolutionary context of the antique tradition in its heroic aspect in the Spanish renaissance art that will get its zenith in the mid-16th century.

Keywords: Spanish Art. Image of the King. Renaissance. Leone Leoni. Pompeo Leoni. Tiziano. Antonio Moro.



En la España de Carlos V existió un programa ideológico, explícito o implícito, que determinaba los rasgos característicos de la representación del emperador y de su familia en el arte. No conocemos ningún documento histórico que regulase este tipo de imágenes, pero la permanencia de sus rasgos generales es evidente. Así, las figuras de Carlos V y de su hijo «se arcaízan» y el modelo se representa como un héroe de la Antigüedad clásica: gracias a esta equiparación entre la imagen del monarca y la de los emperadores romanos, el imperio de Carlos V también se asemejaba al imperio romano.

Por encargo del emperador, en 1549, el escultor italiano Leone Leoni (1509-1590) creó el famoso grupo escultórico «Carlos V y el Furor» (1551-1556) donde el emperador se presenta, en efecto, como un héroe de la Antigüedad. La semejanza se subraya en las proporciones ideales, en la musculatura atlética del modelo, en el *contrapposto* clásico, así como por el hecho de que la figura del emperador se presenta, también, desnuda (Figura 1).



Figura 1. «[Carlos V y el Furor](#)» (sin armadura) de Leone Leoni (c. 1550)

LA IMAGEN DEL MONARCA EN EL ARTE ESPAÑOL...

Solo las normas estrictas de la cortesía que reinaban en la corte española obligaron al escultor a revestir al emperador con armadura¹: de hecho esta es desmontable, de manera que se podía poner y quitar a voluntad (*Figura 2*). Ciertamente, el aspecto real de Carlos V dejaba mucho que desear, poco tenía que ver con el ideal clásico, como testimonian sus contemporáneos. El cronista veneciano Marino Sanuto describió en 1529 al emperador como: «Un hombre bajo, un poco encorvado con un rostro estrecho y largo, una barba agudizada y con la boca permanentemente abierta»². El arte del escultor se habría encargado, por tanto, de transformar la realidad.



Figura 2. «Carlos V y el Furor» de Leone Leoni³ (1551-1553) ([Museo del Prado](#))

¹ Kagané, 1973.

² Kagané, 1979, p. 137.

³ Fotografía reproducida en la obra de Morózova, 2008, figura. 63.

Giorgio Vasari describió el grupo escultórico con siguientes palabras:

La estatua se apoya en la pierna izquierda, mientras que con la derecha sostiene a una figura tumbada que personifica el Furor y que está encadenada y tiene una antorcha en la mano; y, debajo de ella, están arrojadas armas de distintos tipos⁴.

En la base del monumento está grabada una inscripción que glorifica la virtud de Carlos V. La inscripción dice: «El Furor se abate por la virtud de Cesar» («CAESARIS VIRTUTE DOMITUS FUROR»)⁵. Es decir, empuñador se representa como el héroe que abatió y desarmó a su enemigo.

El ropaje de Carlos V está ejecutado a imitación de los emperadores romanos: se compone de un peto, un espaldar, hombreras en forma de cabeza de león, pantalones a media pierna y sandalias. El peto está decorado con un relieve que es el retrato de Marte y por encima cuelga el collar de la orden del Toisón de Oro. En la mano derecha el emperador tiene una lanza y en la izquierda una espada con la empuñadura en forma de águila. En la decoración de la armadura se utilizan diversos motivos heroicos.

El historiador del arte español Fernando Checa ha demostrado que esta escultura de Leone Leoni contiene alusiones a los versos de la «Eneida» de Virgilio, donde alababa al emperador romano Augusto como responsable de haber cerrado «las puertas de la guerra»⁶:

Las terribles puertas del templo de la guerra se cerrarán con hierro y apretadas travesaños; dentro, el impío Furor, sentado sobre sus crueles armas y atadas las manos detrás de la espalda con cien cadenas, bramará, espantoso, con sangrienta boca⁷.

La escultura fue creada durante una época de paz, tan largamente esperada, gracias a la victoria Carlos V sobre sus enemigos, los príncipes protestantes, en 1547. No obstante, el tema del Furor encerrado en el templo de Jano, había aparecido ya en los elementos decorativos de la arquitectura efímera erigida para celebrar la coronación de Carlos V en Bolonia en 1530. En 1549 este motivo volvió a utilizarse en las decoracio-

⁴ Vasari, 1996, V, p. 610.

⁵ Checa Cremades, 1998a, p. 385.

⁶ Checa Cremades, 1998a, p. 387.

⁷ Virgilio, *Eneida* [Sobranie], vv. 293-296.

nes que se levantaron para celebrar la entrada del príncipe Felipe en Mantua, Génova y Amberes. Sin embargo, en la carta que Leone Leoni dirigió al cardenal Granvela (1517-1586) constaba que Carlos V no quería ver en el monumento una alusión concreta de ninguna de sus victorias, ni de ninguna provincia vencida. Probablemente, el emperador deseaba que se reflejara una imagen que aglutinase todas las fuerzas hostiles que había derrotado a lo largo de su reinado —que quedarían encarnadas en la figura del Furor—. Como anotaba Leone Leoni, la estatua del emperador emana magnitud y dignidad, en contraposición a la escultura del Furor que «con la cara temblorosa aterroriza a cualquiera que lo mire» («...con una facia orida, fremendo e minaciando, che casi mete paura a chi la mira»)⁸. El conjunto quería representar, en definitiva, el apogeo del poder militar del emperador.

A pesar de los detalles cuidadosamente elaborados, la composición de Leoni tiene un carácter monumental. El maestro subrayaba que en su trabajo se cristalizó el principio opuesto al que inspiraba al *medaglista*⁹: la disposición del grupo permite su percepción tanto de cerca como de lejos; puede contemplarse, así, desde una perspectiva panorámica, desde muchos puntos diferentes, sin que ninguno de ellos sea predominante.

Carlos V quiso disfrutar de esta escultura en su último refugio en este mundo, en Yuste. Sin embargo, la talla permaneció guardada, a lo largo del siglo XVI, en el taller de Pompeo Leoni (1530-1608), en Madrid, y nunca estuvo en ninguna de las residencias reales. Evidentemente, tras el cambio de la situación política en la segunda mitad del siglo XVI, la obra había perdido su actualidad.

Esta síntesis de los elementos heroicos antiguos y modernos también se hizo presente en otros retratos esculpidos de los miembros de la Casa Real, como en el busto de Felipe II realizado por Jacques Jonghelinck (1530-1606), alrededor de 1571 (*Figura 3*).

⁸ Checa Cremades, 1998a, p. 387.

⁹ Checa Cremades, 1998a, p. 386.



Figura 3. «Busto de Felipe II»¹⁰, atribuido a Jacques Jonghelinck (c. 1571) ([Museo del Prado](#))

El maestro utilizó la forma clásica del busto y una coraza antigua para crear una imagen «romana» del rey. La banda de general y la cadena con la orden del Toisón de Oro dan a la escultura mayor esplendor.

Este motivo «clásico» vuelve a reproducirse en la escultura de Felipe II realizada por Leone y Pompeo Leoni (*Figura 4*) —datada a mediados del siglo XVI y elaborada por encargo de María de Hungría—: el rey vuelve a estar representado con armadura romana.

¹⁰ Imagen reproducida en Morózova, 2008, figura 64.



Figura 4. «Felipe II»¹¹, de Leone Leoni y Pompeo Leoni (1551-1556) ([Museo del Prado](#))

La estatua, encargada en 1549 cuando Leone Leoni estaba en Bruselas, no fue acabada hasta 1564. El encargo se realizó en el momento en el que tenían lugar las negociaciones entre el emperador y su hermano, Fernando de Austria, para decidir el futuro de la herencia del título imperial¹². En efecto, en 1549 Carlos V esperaba que, tras su hermano Fernando, rey de romanos desde 1531, fuese su hijo el heredero del título imperial. Así se explica el deseo de los cortesanos de Carlos V por ver a Felipe representado como un emperador de la antigüedad romana. La escultura de los Leoni muestra a Felipe de cuerpo entero, como un hombre esbelto y con la complexión de un héroe clásico. La armadura, de

¹¹ Imagen reproducida en Morózova, 2008, figura 65.

¹² Checa Cremades, 1998b, p. 395.

estilo antiguo, deja al descubierto las piernas y los brazos del modelo. En los pies lleva sandalias, también a la manera antigua. En la mano izquierda sostiene el bastón de general. Lleva una capa abrochada sobre el hombro también al estilo romano. El rey está representado en *contraposto*, y su postura transmite serenidad y autoconfianza. Sin embargo, los gestos de la figura son algo vulgares —la mano derecha sujeta nerviosamente la capa, la izquierda levanta el bastón apoyándolo en la coraza—. La cabeza del rey está orgullosamente levantada. Parece estar a punto de tomar alguna decisión importante y se nos presenta meditando. Este tipo de imágenes de Felipe II no era solo resultado de la imaginación de los artistas. En 1546, por encargo del príncipe Felipe, el maestro Bartolomeo Campi de Pesaro diseñó la armadura que se reproduce en la escultura de los Leoni. Sobre su peto vemos la imagen de la Medusa Gorgona y las hombreras están ejecutadas en forma de hocicos de animales.

Estos motivos de la mitología clásica habían aparecido también en el busto de Carlos V de Leone y Pompeo Leoni, encargado por el emperador en 1549 y finalizado hacia 1553-1554 (*Figura 5*). En la base están representados Marte y Minerva; a imitación del busto del emperador romano Cómodo, en el museo de Capitolio, en el de Carlos V el pedestal tiene forma de águila.



Figura 5. «Busto de Carlos V»¹³ Leone Leoni y Pompeo Leoni (c. 1553) ([Museo del Prado](#))

¹³ Imagen de [Pablo Alberto Salguero Quiles](#).

Como anota Giorgio Vasari, Leoni también grabó «una estampa para acuñar medallas con el perfil de Su Majestad en el revés»¹⁴. En la conciencia de sus contemporáneos, la aureola heroica que rodeaba la imagen de Carlos V evocaba constantemente la asociación con la antigüedad clásica.

Otra obra maestra datada en la mitad del siglo XVI es el camafeo con la representación del *Triunfo de Felipe II* (en el *Museo degli Argenti*, en Florencia), ejecutado por el maestro italiano Domenico Romano, que perteneció al obispo de Viterbo, Sebastian Gualtiero, diplomático en Francia. Felipe II está representado como un emperador romano. Aparece vestido con armadura romana, con una esfera —el símbolo del globo terrestre— en la mano derecha; está sentado en una carroza, decorada con macarrones y guirnaldas. La diosa Victoria corona a Felipe II con laurel. La procesión de los guerreros romanos y del rey reproduce el momento de su paso por el arco triunfal. En el revés del camafeo está representada una escena marítima. El camafeo es un ejemplo más de esa imagen del monarca español asociada a la Antigüedad.

Paralelamente a la introducción de este gusto por el mundo clásico en los retratos escultóricos, se desarrollaba también la adaptación de las maneras artísticas de la antigüedad a otros géneros artísticos, como la pintura.

Uno de los maestros habituales en la corte española fue Tiziano. Carlos V estuvo absolutamente maravillado por su pintura hasta el punto de compararlo con Apeles. Siguiendo el ejemplo de Alejandro Magno, que hizo de Apeles su retratista exclusivo, Carlos V concedió al pintor veneciano el permiso para retratarle. Tiziano creó así el retrato de corte que todos los maestros de la segunda mitad de los siglos XVI y, posteriormente, imitaron¹⁵.

En 1548 Tiziano realizó un lienzo gigante dedicado a la victoria del emperador sobre los protestantes: *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (Figura 6).

¹⁴ Vasari, V, p. 610.

¹⁵ Kagané, 1979.



Figura 6. «[Carlos V en la batalla de Mühlberg](#)» (1548) de Tiziano ([Museo del Prado](#))

El motivo principal del retrato¹⁶ es Carlos V con armadura, cabalgando cerca del espectador con una lanza en la mano que, según anota Ludmila Kagané «fue una idea tomada por Tiziano de los retratos de los emperadores romanos en cuyas representaciones la lanza era el símbolo del poder supremo»¹⁷. Según opina Panofsky, en el arte occidental es un caso único de la representación de un general, o más bien del monarca, con una lanza en vez de una espada y un bastón de mando¹⁸.

Panofsky acierta en suponer que Tiziano creó este retrato como una composición que representa la partida solemne del emperador romano hacia una guerra gloriosa¹⁹. Fue la lanza el atributo con el que solían figurar los emperadores en los monumentos antiguos. Aparentemente fue también a imitación de las representaciones de la Antigüedad que a Carlos se le figura en vísperas de la batalla en la que había vencido ya un

¹⁶ Kagané, 1979, p. 137.

¹⁷ Kagané, 1979, p. 137.

¹⁸ Panofsky, 1965, S. 200.

¹⁹ Panofsky, 1965, S. 200.

LA IMAGEN DEL MONARCA EN EL ARTE ESPAÑOL...

año antes del encargo del retrato²⁰. Este motivo clásico permitió a Tiziano crear un retrato solemne y glorioso del héroe. El cuadro y su composición sirvieron de ejemplo a los maestros de los siglos XVI y XVII.

Tiziano pintó también por encargo, al mismo príncipe Felipe. En Augsburgo, entre 1550 y 1551, realizó su retrato (*Figura 7*)²¹.



Figura 7. «[Retrato de Felipe II](#)» (1551) de Tiziano ([Museo del Prado](#))

Esta figura, junto con los retratos de Maximiliano II y de María de Austria, pintados en las mismas fechas, marcaron época en la evolución del retrato cortesano. Felipe está representado de cuerpo entero y a ta-

²⁰ Panofsky, 1965, S. 200.

²¹ Kagané, 1979, p. 138.

maño natural. Imitando los retratos escultóricos antiguos, Tiziano pinta al príncipe con armadura grabada en oro; en la mano izquierda tiene una espada y la derecha reposa sobre el yelmo que está sobre la mesa. Los atributos militares ayudan a crear una imagen solemne y heroica del monarca. Como ingeniosamente comenta Fernando Checa el retrato se caracteriza por un aire clásico escurridizo («...una peculiar, e implícita, imagen clásica del retratado»)²²:

Nos encontramos ante una representación de la romanidad carente, sin embargo, de cualquier alusión arqueológica y erudita, como podía suceder, por ejemplo, en ciertas esculturas de Leone Leoni o en determinadas armaduras²³.

También se asocia con la Antigüedad la expresión desdeñosa y ecuánime de Felipe. Pietro Aretino (1492-1556) mencionaba retratos anteriores de Felipe II que también fueron dibujados por Tiziano, y que representan al retratado con una aureola de majestuosidad real («...in gesto bel di maestá reale...»)²⁴; estas líneas son perfectamente aplicables para describir también el retrato en cuestión²⁵. Pero Tiziano «hizo el retrato más representativo»²⁶, introduciendo los elementos del ambiente palaciego. Este cuadro es una de las obras maestras de Tiziano. El retrato está pintado de manera atrevida, con una pincelada ancha y se caracteriza por la utilización de riquísimos matices. Sin embargo, el príncipe, que daba gran importancia a la representación minuciosa de todos los detalles de la armadura, al ver que estos se difuminaban detrás de la forma y el color, a la manera propia del Tiziano, se mostró decepcionado. En la carta que Felipe escribió a su tía María de Hungría, gobernadora de los Países Bajos, refiriéndose a este retrato escribió:

Con esta van los retratos de Tiziano que vuestra alteza me mandó que le enviase, y otros dos que él me dio para vuestra alteza. Al mío armado se le parece bien, la priesa con que le ha hecho y si hubiera más tiempo, yo se le hiciera tornar a hacer²⁷.

²² Checa Cremades, 1998c, p. 364.

²³ Checa Cremades, 1998c, p. 364.

²⁴ Checa Cremades, 1998d, p. 36.

²⁵ Checa Cremades, 1998d, p. 35.

²⁶ Kagané, 1979, p. 138.

²⁷ Kagané, 1979, p. 138. Checa Cremades, 1998c, p. 364.

LA IMAGEN DEL MONARCA EN EL ARTE ESPAÑOL...

Los numerosos encargos de la corte española fueron ejecutados por un maestro de retratos de corte tan destacado como el holandés Antonio Moro, como el retrato *Felipe II con armadura* (1559) que es, de nuevo, una imagen muy representativa del monarca (*Figura 8*).



Figura 8. «[Felipe II en la jornada de San Quintín](#) (1560) de Antonio Moro (El Escorial)

El cuadro fue encargado para celebrar la victoria de las tropas españolas en la batalla de San Quintín (1557). Felipe II es representado como general de caballería ligera: con una cota de malla y media coraza. En la mano izquierda sostiene el bastón de general, la mano derecha está apoyada sobre la empuñadura de la espada y lleva un puñal colgado de la cintura. La pintura reproduce la coraza auténtica que hoy se conserva en la Armería Real de Madrid. El retrato transmite un aire festivo gracias al carácter decorativo de la armadura, al juego de reflejos sobre su super-

ficie lisa y a la riqueza del rojo del lazo del que cuelga la orden del Toisón de Oro, que se destaca sobre el tono monocromo de la coraza. Este retrato gozó de una popularidad merecida y se copió muchas veces. Una de las copias de gran valor artístico pertenece al pincel de Alonso Sánchez Coello (*Figura 9*).



Figura 9. [Retrato de Felipe II](#) (copia del de Antonio Moro) (1566) de Alonso Sánchez Coello (Kunsthistorisches Museum)

Los retratos hechos por encargo de los cortesanos de Felipe II, y por la nobleza en general, siguieron este programa iconográfico introducido por el emperador o por su hijo. Como ejemplo se pueden citar los que se conservan en el castillo de Vélez Blanco, en la iglesia de San Jerónimo de Granada, o en el palacio de marqués de Santa Cruz en Viso, donde los retratos de sus propietarios o patronos aparecen figurados como personajes de la historia antigua.

Estas alusiones a la Antigüedad se advierten también en el lienzo de Tiziano titulado *Alocución del Marqués del Vasto* (*Figura 10*)²⁸.

²⁸ Panofsky, 1965.



Figura 10. «Alocución del marqués del Vasto» de Tiziano (c. 1540-1541) ([Museo del Prado](#))

El protagonista del cuadro, Alfonso de Ávalos y de Aquino (1502-1546) puede considerarse el ideal renacentista del soldado. Era atractivo, joven, inteligente e interesado por la literatura y las artes. Los contemporáneos elogiaban sus conocimientos, elocuencia, talento poético, así como su coraje, energía, determinación y pudor. Durante toda su vida puso su valor militar al servicio de Carlos V. Participó prácticamente en todas las campañas militares del emperador: en el año 1525 luchó contra los franceses en la batalla de Pavía; en 1528 fue hecho cautivo en la batalla de Nápoles, pero pudo persuadir a su enemigo, Andrea Doria, para que cambiase de bando y se coaligase con el emperador; en 1530 participó en la conquista de la república de Florencia; en 1532 se convirtió en el jefe supremo de las tropas terrestres del emperador en su guerra contra Turquía; en 1538 fue nombrado gobernador de Milán, que por aquel entonces

ces estaba bajo la jurisdicción del emperador. Fue solo a final de su carrera militar y no mucho antes de su muerte, cuando el marqués del Vasto sufrió su única derrota en la batalla de Cerisoles (1544).

Aparentemente, el marqués y Tiziano se conocieron en 1530 en el transcurso de la coronación de Carlos V en Bolonia. A lo largo de la década siguiente el pintor creó dos retratos de Alfonso de Ávalos, entre ellos el cuadro que ya hemos mencionado. Este lienzo fue encargado a Tiziano en 1539 en Venecia, donde el marqués residía como representante del emperador, durante el acto de juramento del dux de Venecia, Pietro Lando. Al ver el retrato en el taller del pintor, Aretino escribió al marqués dando cuenta de cómo el marqués y su hijo habían sido representados como los héroes de los arcos triunfales romanos. Como subraya Panofsky, existe una semejanza de composición entre el lienzo de Tiziano y «los alocuciones de los emperadores romanos» grabados en las medallas de la Roma antigua, especialmente la de Gordiano III²⁹. Sobre esta medalla, igual que en el lienzo de Tiziano, el general, acompañado por una figura más pequeña, está sobre un podio relativamente bajo y da un discurso a un grupo de guerreros que tiene delante, acompañándolo con expresivos gestos. En el arte del renacimiento italiano, en especial en la Italia del norte, los modelos antiguos muy a menudo eran fuentes de inspiración para los pintores. Tiziano pudo ver la medalla referida en Venecia, formando parte de las colecciones de Sebastiano Erizzo y de muchos otros numismáticos.

La escena de la alocución de Alfonso de Ávalos pintada por Tiziano es una escena real. Como indicaban sus contemporáneos, la elocuencia del marqués del Vasto era de tal fuerza que servía para prevenir catástrofes y desórdenes militares. Y hay ejemplos reales de esto. Después del fracaso de las tropas turcas ante Viena, los otomanos empezaron a preparar una nueva ofensiva general para el año 1532. Carlos V envió al marqués al frente de las tropas hispano-italianas, para que socorrieran al rey de Hungría y Bohemia, Fernando. Pero los soldados italianos irritados por la mala comida, la demora del pago de la soldada y el trato ofensivo de su coronel, se negaron a cumplir con las órdenes del emperador. El mismo Carlos V se dirigió a sus tropas, pero no tuvo el efecto esperado. De hecho, lo que salvó la situación fue la elocuencia del marqués del Vasto que alimentó la vanidad de los soldados italianos, evocando su

²⁹ Panofsky, 1965, p. 194.

patriotismo y profesionalidad. Después del fracaso de la ofensiva turca, todas las tropas imperiales volvieron a Italia. De igual modo, la escena del cuadro representa un hecho auténtico: la *adlocutio* que el marqués dirigió en 1537 a las tropas españolas acantonadas en la Lombardía para sofocar un motín por falta de soldada. Un episodio recogido por el historiador Paulo Giovio.

El motivo de la alocución a las tropas fue un tema común en el arte italiano, desde Ghirlandaio (1449-1494), hasta el siglo XVIII, pero en todas las ocasiones los personajes de los cuadros eran tomados del pasado clásico; solo en el cuadro de Tiziano el representado es contemporáneo del autor. Tiziano reconstruyó una escena que había sucedido pocos años antes de ser pintada. El marqués está representado con armadura contemporánea y con armas contemporáneas (una alabarda, una espada, una lanza). El único detalle que el pintor tomó prestado de las representaciones clásicas, fue la composición general y la atmósfera emocional que caracterizaba las alocuciones de los emperadores romanos.

Los rasgos típicos principales del retrato de corte determinados por el estilo artístico de Tiziano y de Antonio Moro se manifestaron también en los retratos de otros maestros del siglo XVI hechos por encargo de los españoles. Un ejemplo de esta tendencia es el retrato de Martín de Guzmán y Aragón, duque de Villahermosa y conde de Ribagorza realizado por Roland de Moys (?-1592), hacia 1557 (Palacio de los duques de Villahermosa en Pedrola). Don Martín ganó su fama en la batalla de San Quintín y fue la persona que llevó la espada real en los funerales de Carlos V celebrados en Bruselas en 1558. El retrato del duque estuvo influido, indudablemente, por la tradición de las esculturas de la Antigüedad clásica, pues viste con armadura; pero esta era la misma que llevó en los campos de San Quintín. En efecto, a diferencia de la escultura, en los retratos del siglo XVI encargados por la nobleza española, el modelo no se representaba ya con armadura clásica. Aparentemente esto se explica por las particularidades del lenguaje artístico del dicho período: la imagen pictórica suele ser más realista en comparación con la escultórica, que tiene un carácter más abstracto.

En síntesis, el programa ideológico que predeterminó los rasgos característicos de la representación «a la antigua» del monarca y de los miembros de su familia se basó en la tradición humanística del Renacimiento marcada por su interés por las imágenes de la Antigüedad clásica. En España, en cuya historia y cultura lo heroico tiene un indudable

protagonismo, las imágenes de los héroes antiguos como Hércules, Teseo, los emperadores romanos, la diosa Atenea guerrera y otros personajes de la historia y mitología antiguas, despertaron un interés especial. Su valentía invencible se asociaba con los modelos de los retratos, bien a nivel ideológico bien a través de una serie de alusiones artísticas. A mediados del siglo XVI el desarrollo del tema heroico en las imágenes de los personajes clásicos del arte español alcanzó su apogeo. El auge de esta tendencia estuvo marcado por la escultura de Carlos V de Leone Leoni estudiada en la primera parte del presente artículo. Ella encarna la síntesis total de lo heroico en la Antigüedad y en la modernidad, de manera que Carlos V no solo se compara con los héroes antiguos sino que se presenta como uno de ellos. Sin embargo, y a diferencia del alto Renacimiento italiano, en España las relaciones con la herencia clásica fueron mucho más pragmáticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Checa Cremades, Fernando, «Carlos V y el Furor» en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época [Exposición]: Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998 - 10 de enero de 1999*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998a, pp. 385-387.
- Checa Cremades, Fernando, «Felipe II con armadura romana» en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época [Exposición]: Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998 - 10 de enero de 1999*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998b, pp. 393-395.
- Checa Cremades, Fernando, «El príncipe Felipe con armadura» en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época [Exposición]: Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998 - 10 de enero de 1999*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998c, pp. 364-365.
- Checa Cremades, Fernando, «Un príncipe del renacimiento: el valor de las imágenes en la corte de Felipe II» en *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época [Exposición]: Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998 - 10 de enero de 1999*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998d, pp. 25-56.
- Kagané, Ludmila, «Ispanskije avtorij XVI v. o portrete», *Trudi Gosudarstvennogo Ermitaja*, 14, 1973, pp. 29-38.
- Kagané, Ludmila, «Tiziano y ispanskiy portret XVI-XVII vekov», en *Problemi kulturi italianskogo Vozrojdeniya*, ed. V. I. Rutenburg, Leningrado, Nauka, 1979, pp. 136-151.
- Morózova, Anna V., *Antiguas imágenes del arte español del siglo XVI*, San Petesburgo, Universidad, 2008 [Морозова, А.В. *Античные образы в испанском искусстве XVI в. С.*, Петербург, 2008].
- Panofsky, Erwin, «Classical reminiscences in Titian's Portraits: Another Note on His "Allocution on the Marchese del Vasto"», en *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, ed. Gert von der Osten y Georg Kauffman, Berlin, Gebr. Mann, 1965, pp. 188-202.
- Vasari, Giorgio, *Jizneopisaniya naibolee znamenitikh jivopistsev, vayateley y zodchikh*, ed. A. G. Gabrichevskiy, trad. A. I. Venediktov y A. G. Gabrichevskiy, Moscow, Terra, 1996, 5 vols.
- Virgilio, *Sobranie sochineniy*, trad. S. Oshero, ed. F. Petrovskiy, San-Peterburgo, Studia biografica, 1994.