

RAINER WOHLFEIL

## **LAS ALEGORIAS DE LA PAZ DE LA FACHADA OCCIDENTAL DEL PALACIO DE CARLOS V**

La presente investigación pretende realizar una interpretación profunda de las *Alegorías de la Paz*, esto es, los dos bajorrelieves de mármol, casi idénticos, que adornan el palacio de Carlos V y que se hallan en la portada de tres vanos de la fachada occidental, concretamente en los pedestales céntricos del portal principal (véase [NOTAS 1](#)) (véase [ilustraciones 1, 8 y 9](#))

Ninguna obra de la literatura especializada reciente, en la que incluyo tanto la obra capital de Earl E. Rosenthal (2) como el estudio de Fernando Checa Cremades (3), se propone interpretar dichas alegorías en profundidad y, sobre todo, dentro de su contexto histórico (4). El propósito de mi trabajo es (5), por lo tanto, someterlas a un análisis científico-histórico con objeto de averiguar qué significado tenían en el momento de su creación y qué valor informativo tienen actualmente estos documentos históricos (6).

Considero que para la correcta explicación e interpretación histórica de estas imágenes alegóricas (7) es necesario tener en cuenta el entorno inmediato, de forma que he incluido en el análisis los programas iconográficos tanto del palacio como de la *Puerta de las Granadas* y del *Pilar de Carlos V* (8) (véase ilustr. [12](#)).

El palacio de Carlos V (9) es clasificado por Ignacio Henares Cuéllar como perteneciente al estilo renacentista andaluz (10). No es el primer edificio renacentista en suelo español, y es evidente que no sirvió de fuente de inspiración arquitectónica a ninguna de las obras, contemporáneas o posteriores, que se hicieron en ese estilo (11). Hay varias razones que pueden explicar el escaso impulso estilístico que ejerció sobre la arquitectura española y europea; en primer lugar, fue una obra de construcción muy lenta. En segundo lugar se trató de un edificio de acceso restringido por estar ubicado en una zona militar, es decir: formaba parte del complejo que albergaba la guarnición de la milicia andaluza (12). Hay que tener en cuenta que la Alhambra era, en su función de plaza fuerte del rey, la sede de la capitanía general del reino de Granada, cuya misión consistía por un lado en garantizar la seguridad de la recién conquistada ciudad con su aún elevado porcentaje de población morisca, y por otro, en velar por la defensa frente a las posibles agresiones provenientes del área mediterránea musulmana (13). Posiblemente, el modelo arquitectónico del palacio se habría imitado algo más si el emperador hubiese vuelto a residir en la Alhambra después de 1526.

Granada fue la ciudad española que más le gustó a Carlos V (14). Conocemos bien la importancia político-ideológica que le otorgaba, y la obligación dinástica que sentía respecto a ella (15). Sin embargo, se plantea la cuestión de por qué había que levantar un palacio de tal tamaño, ya que nunca hubo intención de convertir a Granada en el centro de todos los reinos (16). ¿Cuál era su razón de ser, qué función debía cumplir el palacio? El hecho de que el emperador reuniera en su persona el dominio sobre

numerosos países europeos y, en especial, sobre varios reinos españoles, no le permitía residir de forma permanente en ningún lugar determinado. De todas maneras, los cuartos nuevos habilitados en el viejo palacio morisco hubieran sido suficientes para las estancias temporalmente limitadas que le imponía su obligación de recorrer constantemente todas sus posesiones (17). La construcción del palacio fue, pues, consecuencia de un programa político-ideológico que determinaba igualmente la importancia y las funciones que iba a cumplir el edificio. Las interpretaciones más amplias respecto a aquel programa las ofrecen los modelos explicativos de índole teórica, basados en el concepto de una monarquía universal (18), de Santiago Sebastián (19) y Burchard Brentjes (20), cuyas respectivas tesis, evidentemente, fueron desarrolladas con independencia. Por otra parte resultan muy plausibles los significados y las funciones históricas que Rosenthal (21) y Checa Cremades (22) atribuyen al palacio. Según ellos, el palacio no solo habría sido concebido como un monumento en el sentido tradicional, es decir, para conmemorar un suceso glorioso (23), sino que su existencia se debería sobre todo a la intención del emperador de poner de manifiesto su compromiso de defender el sur de la península ibérica frente a las agresiones turco-árabes que los españoles de Andalucía seguían temiendo (24). También para otros países más allá de las fronteras españolas el palacio era un símbolo de la disposición imperial a combatir cualquier ataque otomano, en concreto para todos los países mediterráneos de fe cristiana, y para aquellas regiones del Sacro Imperio romano que vivían amenazadas por los turcos. Por su ubicación en el extremo sur del imperio servía además para tranquilizar a todos los europeos, angustiados por la amenaza islámica. Al mismo tiempo constituía una señal del emperador frente a Francia. El estilo arquitectónico del palacio permitía, por lo demás, equiparar a Carlos V a los emperadores romanos (25), y su forma geométrica aludía, de acuerdo con la teoría arquitectónica del renacimiento, tanto a la idea imperial en sí misma como a la condición única del emperador en el círculo de los soberanos europeos. Además, la forma circular de su interior simbolizaba su pertenencia al dominio de lo sagrado. En su totalidad, la obra representaba la capacidad de Carlos V de captar lo esencial y de disponerlo todo de forma racional. Y finalmente el emperador aparecía como un soberano inmensamente rico ante los ojos de sus contemporáneos, conscientes del alto coste de una obra tan ambiciosa (26).

El emperador no parece haber influido mucho en las reflexiones arquitectónicas (27). Su participación directa en la fase de planificación a partir de 1527 sólo consta en relación con dos detalles: su exigencia de una gran sala de audiencia y de una capilla de dos plantas, en cuyo segundo piso la familia imperial pudiera asistir a misa de forma aislada (28). De un modo general, Carlos V no se ocupó directamente de las cuestiones que atañían a la propaganda de su persona hasta cumplir los cuarenta años (29), y en cuanto al arte como medio, sólo se interesó por él tras su primera estancia en Italia, comenzando desde entonces a participar en la toma de decisiones (30). No obstante, su interés por el arte y la arquitectura siempre estuvo más marcado por consideraciones prácticas y propagandísticas que por preferencias estéticas. Sus intervenciones de 1541 y 1548 en el proyecto de la obra se deberán a reflexiones de este tipo. El interés de Carlos desaparece a partir de 1550. Encarga la responsabilidad de terminar la obra a su hijo, para quien este palacio no es más que una residencia apartada y costosa, un edificio entre muchos otros (32).

Carlos V solía encargar la elección del arquitecto y la realización de los proyectos a las instituciones locales de obras (33). Exigió, no obstante, que en la obra se reflejara su autoridad política, para lo cual le parecieron más adecuadas las formas renacentistas que las del arte flamenco con el que se había criado (34). También las prefirió al tardío estilo isabelino-gótico utilizado por sus abuelos, pese a que en aquellos tiempos ya se notaban las primeras influencias italianas (35). Así que, en Granada, Carlos V encargó la manifestación arquitectónica de su concepto de gobierno al alcaide Don Luis Hurtado de Mendoza, marqués de Mondéjar y conde de Tendilla, gobernador de la Alhambra y capitán general del reino de Granada (1515-1543) (36). Este hombre está considerado el autor del proyecto cuya idea base fue construir un palacio digno del heredero de los antiguos emperadores romanos (37). Con la realización de una obra de este tipo se perseguía sin duda la intención adicional de dotar a la España castellana de una nueva identidad nacional. Luis Hurtado fue el máximo responsable de la elección del arquitecto Pedro Machuca (1528-1550), un toledano que había vuelto de Italia en los años 1519/20 (38). Ambos estaban muy familiarizados con el *estilo universal* de la antigua Roma y con las ideas del renacimiento, y se identificaban plenamente con todos ellos (39).

El palacio de Carlos V es la única residencia oficial del rey construida antes de 1540 que se realizó desde el principio en estilo renacentista. Al mismo tiempo es un documento único y singular de la arquitectura política, ya que refleja fielmente las pretensiones programáticas y el concepto de gobierno del emperador (40). La arquitectura política, para cumplir con su función, ha de captar y satisfacer las expectativas del público al cual va dirigido su mensaje, un público acostumbrado a reconocer e interpretar este tipo de manifestaciones y legitimaciones del poder vigente. Los destinatarios directos del mensaje fueron, en este caso, los miembros de la corte, los visitantes, los enviados de otros monarcas y estados y los representantes institucionales de todo el imperio. A los subditos, no obstante, el mensaje sólo les llegó de forma indirecta.

Este palacio es el mejor ejemplo español de la época en lo que se refiere a la representación del poder imperial a través de la arquitectura (41). El gran número de columnas utilizadas en su construcción se explica porque éstas poseían un alto valor simbólico (42). Los pilares de las fachadas y del patio aludían a la dignidad, el poder y la valentía del promotor de la obra. Las columnas dóricas, en particular, sugerían su equiparación con Júpiter, Marte y Hércules, y lo relacionaban con los césares de la antigua Roma. Las fachadas en piedra de sillería irradiaban una sensación de poder, de inexpugnabilidad y de autoridad. Los miembros de la élite política e intelectual que rodeaba al emperador conocían bien este lenguaje simbólico (43). No se sabe si el proyecto inicial incluía ya el correspondiente programa iconográfico para la decoración del palacio. Según Rosenthal, las imágenes serían más bien consecuencia de conjeturas políticas que de un proyecto iconográfico previo. La mayoría de ellas no harían referencia directa a Carlos V. Sólo aludirían a él directamente el emblema columnar, el símbolo de la Orden del Toisón de Oro y las representaciones de batalla (44) (véase ilustr. [4](#), [6](#) y [7](#)). Ahora bien, ¿qué lugar ocupan las alegorías en este contexto? Para contestar a esta pregunta, citaré brevemente las tesis de Rosenthal y Checa Cremades, completándolas con mis propias reflexiones.

El emblema columnar con la divisa se halla en cada una de las 30 anillas de bronce, de unos 40 cm. de diámetro, que, sujetas por las fauces de un león, adornan la planta baja de las fachadas oeste, sur y este del edificio (45) (véase ilustr. [2](#) y [3](#)). Algunas de ellas ya fueron colocadas en 1542, en la fachada meridional (46). En parte han sido restauradas o sustituidas por reproducciones (47). Cada una está formada por dos columnas jónicas curvadas en semicírculo. Posiblemente esta disposición anular de las columnas sea un símbolo del globo terráqueo, que de otra forma faltaría. Sendas banderolas envuelven las dos columnas donde se lee PLVS OVLTR y LTRS OVPLV, respectivamente, o sea, la divisa del emperador en su versión original francesa (*plus outre*) (48) (véase ilustr. [3](#)). Tanto la divisa como el emblema columnar aluden, pues, claramente al promotor de la obra (49).

Los cuarenta y dos emblemas de piedra arenisca en forma de bajorrelieves que se encuentran en los pedestales del piso principal (50) (véase ilustr. [4](#)) constituyen otra alusión directa, quizás debida a una orden personal de Carlos V (51). Se trata de dos series de imágenes diferentes, colocadas en orden alterno. Veintiuno de ellas muestran la siguiente composición; dos columnas coronadas de capiteles jónicos clásicos enmarcan un globo terráqueo con el tradicional formato T-O, muy corriente en el medioevo cristiano (52). Un águila de una sola cabeza se asienta sobre el globo con las alas desplegadas. Tanto la orientación de la cabeza como la postura de las alas varían en algunas imágenes. Las columnas están unidas entre sí por una banderola con el lema PLVS OVLTRE. La otra mitad de los bajorrelieves llevan como elemento principal dos palos cruzados formando el aspa de San Andrés. El centro está ocupado por una corona, dentro de la cual aparecen el eslabón y el pedernal, emblemas de los duques de Borgona. Por encima de todo flota la corona imperial, suspendida sobre una granada entreabierta. Otras granadas con sus hojas completan el adorno a ambos lados de la cruz de San Andrés. En la parte inferior se ve otro fruto, en algunas ocasiones un cordero pendido. Los símbolos se presentan aquí en formas inusuales, lo mismo el emblema personal de Carlos V (las columnas de Hércules y la divisa) que el de los duques de Borgona (el Toisón de Oro). También llama la atención el que no se haya utilizado el águila imperial bicéfala sino aquella que simbolizaba al estado de Roma. Esta águila, — atributo de Iupiter Capitolinus que desde los tiempos de Marius había servido de estandarte a las legiones romanas—, encierra entre sus garras la parte del globo donde figura el continente asiático, en la cual aún se incluían las recién descubiertas Indias Occidentales (53). La combinación del globo terráqueo con el águila romana hay que interpretarla, en este contexto, como una promesa del emperador, como su compromiso de proteger las posesiones castellanas en América del mismo modo que *la pax romana* había extendido su manto protector sobre su imperio. Quizá pueda interpretarse incluso como un indicio de su disposición a aumentar sus dominios en las *Indias*. Es evidente que el símbolo romano del dominio universal fue utilizado a conciencia, en detrimento del águila imperial bicéfala, emblema del poder del Sacro Imperio romano-germánico que fue introducido en Castilla ya en los primeros tiempos del reinado de Carlos (54). La elección del primero evidencia una discrepancia entre los conceptos de la hegemonía universal y la monarquía imperial. Había indicios que sugerían la posibilidad de una monarquía universal, pero su identificación con el imperio romano resultaba problemática: era bien sabido que los emperadores romanos no eran *monarcas del orbe* (55). Por otra parte, la combinación específica de símbolos en el emblema de la Orden

vinculaba la finalidad de aquélla —reconquistar la Tierra Santa— con la idea imperial (corona), por un lado, y con el Rey de Castilla y de la recién reconquistada Granada (granada), por otro lado (56). El conjunto expresaba el compromiso de Carlos V de combatir el islam, un compromiso que él, en sus simultáneas funciones de Emperador, Rey de los reinos españoles, duque de Borgoña y maestro de la Orden del Toisón de Oro estaba capacitado para cumplir con éxito (57). La combinación de todos estos símbolos romanos, imperiales, burgoñones y castellano-españoles patentiza el programa ideológico-político con el que Carlos V se identificaría plenamente.

El muro exterior de la fachada meridional (58) (véase ilustr. [2](#)) fue el primero en construirse, bajo el mando de Machuca (59). Ya para el año 1538 consta la inscripción P(LVS) V(LTRA) IMP(ERATOR) CAES(AR) KAR(OLVS) V. P(LVS) V(LTRA) en el friso del entablamento de la portada (60). Otras referencias directas al promotor de la obra, aunque más breves (61), se encuentran sobre las portadas de las caras norte y este del edificio. La inscripción del portal sur constituye el centro ornamental de toda la fachada. Dos figuras femeninas reclinadas forman la decoración del tímpano del frontón de la portada. Son imágenes alegóricas de la Victoria acompañadas de dos muchachos alados (62). También se observa en el tímpano una alegoría de la Abundancia, símbolo del bienestar (63), al que aluden igualmente las guirnaldas de frutas y flores que hay a su alrededor y en los marcos, arquitrabes y tímpanos de las ventanas. Aquí aparecen además unos *putti* con flores, cestos y floreros, granadas abiertas, veneras, animales marinos y alguna que otra referencia a la Orden del Toisón de Oro (64). A ambos lados del portal principal hallamos dos columnas estriadas, coronadas de capiteles jónicos, entre las cuales vuelve a leerse la divisa imperial, colocada en un medallón. Cada par de columnas reposa sobre un pedestal decorado con bajorrelieves en sus dos caras visibles, bajorrelieves que muestran trofeos, armas, yelmos y armaduras (65). Los mismos utensilios de guerra adornan los relieves adyacentes, sobre los cuales un león vigila su correspondiente par de columnas (66). En el segundo cuerpo de la portada del mediodía se halla un ventanal flanqueado por dos ventanas laterales, cada una de las cuales se encuentra custodiada a su vez por dos pares de columnas que reposan sobre sus pedestales. Los bajorrelieves que decoran estos últimos muestran diversas escenas mitológicas (67). *Neptuno calmando la tempestad* y *El matrimonio de Neptuno y Anftrita* (68). Los relieves de los estrechos laterales hacen referencia nuevamente a los emblemas imperiales: imágenes del vellocino de oro, de las columnas de Hércules y otros elementos por el estilo. En lo alto del arco que corona el ventanal vemos dos figuras aladas —representaciones de la *Fama* y la *Historia*— que sostienen sendas placas en la mano izquierda. Una de las mujeres parece estar anotando algo en su placa. Los tres grandes medallones que se encuentran en lo alto de los ventanales centrales del piso superior, en la fachada occidental (70) (véase ilustr. [1](#)), contienen unos bajorrelieves (71) que por su temática forman claramente parte del programa propagandístico del emperador: a la izquierda está *Hércules venciendo el león de Nemea*, a la derecha, *Hércules capturando el toro cretense* (72). El medallón central lleva el escudo real de Felipe II, cuya composición, no obstante, recuerda más la del blasón de Carlos V (73). La inclusión del *escudete* portugués en el centro del blasón sigue siendo un enigma (74) (véase ilustr. [10](#)).

El interior de los tímpanos de las puertas laterales de la planta baja (75) está decorado con dos cabezas masculinas rodeadas de animales semejantes a delfines (76). Los frontones de los tímpanos están coronados por sendos muchachos con guirnaldas. En lo alto de cada puerta se halla un gran roel adornado por un bajorrelieve que muestra tres guerreros montados a caballo dirigiéndose velozmente hacia el portal principal. Los acompañan un soldado armado y un perro haciendo cabriolas. Posiblemente sean una representación de las tropas de caballería de la milicia andaluza estacionada en la Alhambra (77). Sobre el tímpano del portal principal, ocupado por animales marinos y con una sola cabeza masculina dentro del medallón, reposan dos mujeres aladas, personificaciones de la *Victoria* (78). Un friso de métopas remata la portada del sótano. Contiene como elemento principal unos bucráneos —bajorrelieves de cráneos bovinos— que van alternándose con rosetas y triglifos (79) (véase ilustr. 5). Las mismas métopas se encuentran también en la portada oriental y, sobre todo, en el patio circular donde rematan en forma de friso la columnata dórica (80). El bucráneo —cuyo significado de ofrenda ritual tiene sus raíces en la cultura grecorromana— simbolizaba una nueva *pietas* y adornaba, especialmente en tiempos de Augusto, muchos edificios y monumentos de Roma, entre otros un santuario de Hércules y el Ara Pacis Augustae (81). Representa la idea de un soberano pacífico e indulgente, temeroso de Dios y fiel cumplidor de sus obligaciones. Por lo demás estaba relacionado con el culto de Hércules.

Al llegar, el visitante suele contemplar la fachada de poniente en su totalidad, pero ya entrando en el palacio su vista se detiene sobre los extensos relieves (85 x 198 cm.) que adornan los pedestales de los tres portales. Tanto las caras anchas de los dos pedestales exteriores como aquellas más estrechas de los laterales, representan escenas bélicas (82) (véase ilustr. 6 y 7). Convince la interpretación que Rosenthal, tras analizarlas en profundidad, ofrece de ellas: se trata de la victoria de Carlos V sobre el príncipe elector de Sajonia, Johann Friedrich, en la batalla de Mühlberg (83), librada el 24 de abril de 1547. La importancia de este éxito militar se hace patente a través del extenso material, tanto manuscrito como impreso o pictórico, a que dio lugar (84). Recordemos, por ejemplo, el retrato ecuestre de Carlos V, pintado por Tiziano, que se halla en el Prado, los murales del Palacio de Cabo de Armería en Oriz (Navarra) (85) o aquel plato de cerámica expuesto en el Ermitage de San Petersburgo que representa el paso de las tropas a través del Elba (86). Rosenthal identifica la persona del emperador en la escena de la izquierda. El programa para estas dos imágenes frontales —muy vívidas, por cierto— se elaboró entre los años 1548 y 1549. Es posible que fuera aún Pedro Machuca quien concibiera sus rasgos fundamentales, probablemente a raíz de una orden directa del emperador (87). Constituyen, según Rosenthal, la clave para entender el programa iconográfico de las puertas (88). Las escenas impresionan al espectador, por no decir que lo fascinan. Pero justo al lado, en los pedestales del portal principal, éste se enfrenta a otras dos imágenes radicalmente diferentes.

Se trata de dos bajorrelieves muy parecidos (89) (véase ilustr. 8 y 9), elaborados ambos alrededor de 1551, primeramente el de la izquierda por Juan de Orea y más tarde el de la derecha por Antonio de Leval (90). En la parte central de cada uno de estos bajorrelieves se encuentra un globo terráqueo. En el globo de la izquierda vemos delineados los continentes, los meridianos y paralelos (91) (véase ilustr. 10), con lo que se pretende demostrar que las columnas de Hércules habían sido trasladadas del estrecho de Gibraltar a los polos de la tierra. Una corona imperial flota sobre cada globo, flanqueado de forma simétrica por dos columnas con capitel jónico y unidas

entre sí por una banderola con la divisa imperial PLV S.OVL TRE. La base de cada columna reposa sobre el muslo de una mujer sentada al lado, sobre unas piezas de armadura de las que salen las astas de varias lanzas y de una bandera. Cada mujer sujeta con una mano el fuste de la columna, y con la otra sostiene, entre los dedos pulgar e índice, una rama de olivo que se alza vertical, ligeramente inclinada hacia el centro de la composición. Una corona de laureles adorna su cabeza y a través de los pliegues de su mullida vestimenta se traslucen los senos y el ombligo. La rama de olivo y los laureles son atributos de la *pax* encarnada por las dos mujeres (92). Dos muchachos alados, situados de pie en los extremos inferiores de la composición, prenden fuego con una antorcha a la bandera que se halla sobre un montón de armas, posiblemente trofeos de guerra. Dos figuras se acercan volando con rapidez —su cabello y sus ropas ondean al viento— desde los extremos superiores.

En lugar de ver en ellas dos alegorías de la *Victoria* (93) parece más indicado identificarlas como representaciones de la *fama*, nombre que los romanos daban a la personificación de la *noticia* (94). Ambas tocan a pleno pulmón una especie de trompeta medieval (95) ligeramente curvada en forma de S y tan alargada que su pabellón desemboca justo por encima del grupo central.

El conjunto es una alegoría de la Paz. No es infrecuente, en las alegorías de paz, hallar dos figuras femeninas ocupando la parte central de la imagen. Las combinaciones más corrientes son las de la *Justicia* y la *Paz* o las de la *Paz* y la *Abundancia* (96). Ahora bien, no he encontrado en toda mi extensa colección de materiales relacionados con este tema ningún otro caso de pareja gemelar en la que ambas componentes representen simultáneamente la Paz (97). La quema de las armas, en cambio, es una imagen ya expresada en el Antiguo Testamento. A partir del Renacimiento, se utilizó principalmente para referirse a la Pax Augusta romana (98).

Es necesario echar un breve vistazo a la *Puerta de las Granadas* y al *Pilar de Carlos V* para interpretar esta alegoría dentro de su contexto y en el marco del programa iconográfico del que forma parte. La *Puerta*—que no se llamó así hasta el siglo XVIII— fue construida por Pedro Machuca, posiblemente entre 1545 y 1548 (99). Vista desde la ciudad, la puerta muestra el escudo del emperador colocado delante de un águila imperial bicéfala. Sobre el águila flota una corona con una mitra. En sus tiempos, estas imágenes estuvieron flanqueadas por representaciones alegóricas de la *Paz* y la *Abundancia*. El adorno que está sobre el tímpano consiste en tres inmensas granadas entreabiertas.

El *Pilar* (100) (véase ilustr. [12](#)), diseñado por Pedro Machuca, es una llamativa obra del período renacentista. Pese a estar algo alejado del palacio, concretamente al pie de la *Puerta de la Justicia*, impresiona ya al visitante por su aire majestuoso y la sensación de poder imperial que irradia. También aquí, el escudo imperial y el águila bicéfala heráldica dominan la decoración. Van acompañados de la divisa PLVS OVLTRE inscrita sobre unas banderolas ondeantes, coronadas por un ángel. Debajo vemos la inscripción IMPERATORI CAESARI / KAROLO QVINTO / HISPANIARUM / REGI enmarcada entre los símbolos heráldicos de Carlos V: a la izquierda, el emblema personal, un águila romana sentada sobre un globo terráqueo que se halla entre las columnas de Hércules, y a la derecha, el emblema de la Orden del Toisón de Oro. Dos

granadas, elaboradas alrededor de 1547, forman también parte de la composición, concebida posiblemente por el nuevo gobernador Íñigo López de Mendoza. No obstante, los elementos decorativos más importantes en el contexto del programa iconográfico son unos bajorrelieves de piedra arenisca situados en el tercio superior de la fuente. Se trata de cuatro roeles de temática mitológica con sus correspondientes leyendas, prácticamente irreconocibles y corroídos por la acción del tiempo. Representan, empezando por la izquierda, los siguientes motivos: *Hércules mata la hidra de Lerna* (101) (leyenda: Non memorabitur vltra); *El rapto de Europa* (102) o quizás *Frixo y Hele sobre el carnero del vellocino de oro* (103) (véase ilustr. [13](#)) (leyenda: Imago mysticae honoris); *Apolo y Dafne* (104) (véase ilustr. [14](#)) (leyenda: A Sole fugante fugit) y *Alejandro Magno doma el búfalo* (leyenda: Non sufficit orbis).

Según Rosenthal (105), el palacio correspondía por su imponente majestuosidad y su uniformidad arquitectónica a la imagen heroica que España tenía de sí misma durante los dos primeros tercios del siglo XVI (106). Esta interpretación se basa, evidentemente, en el supuesto de que la visión que Castilla tenía de sí misma no habría cambiado a lo largo del reinado de Carlos V, una visión tradicional que no había sufrido ningún cambio. Esto no es cierto. Cuando la casa de Austria subió al poder, los castellanos se identificaban plenamente con el éxito final de la Reconquista que había culminado en la toma de Granada. La identidad nacional se fundaba además en el descubrimiento de las *Indias* y su incipiente colonización. Castilla, gracias a la labor de los Reyes Católicos, era considerada como una nación libre e independiente de cualquier poder extranjero. Esa fue la causa de su resistencia, en los primeros años de regencia de Carlos, temía que su monarquía real se viera subordinada a la imperial y que en general, sus instituciones tradicionales fuesen sustituidas por otras venidas del exterior (107). Estas diferencias evidencian la problemática inherente a la política dinástica (108). Los castellanos reconocían al joven habsburgo como su rey, pero a través de su madre, y como Carlos I, no como *Carlos V*. El consejero íntimo de Carlos, el obispo castellano Pedro Ruiz de la Mota, el 31 de marzo de 1520, intentó, ante las Cortes castellanas de Santiago-La Coruña, conciliar la visión castellana con el carácter cristiano-universal del Imperio romano. Su apología coincidió con la inminente coronación del rey como emperador en Aquisgrán, y con la amenaza de rebelión de los comuneros. Menéndez Pidal califica las expresiones utilizadas por el obispo como prueba de la concordancia existente entre el príncipe y su consejero (109), pero ignora la función que aquellas palabras debieron cumplir en el contexto político de entonces (110). Según Menéndez Pidal, el joven rey se habría identificado con la visión monárquica de los reyes castellanos, los cuales, fieles a la tradición nacional de la idea imperial castellana, derivaban de ella sus funciones y obligaciones. Esta tradición no aceptaba ninguna inserción de Castilla en el Sacro Imperio romano y aún menos la idea de subordinarse a él. Rechazaba igualmente involucrarse en los problemas generados por la política universal del emperador. Pero la visión personal del joven Austria no coincidía con semejante tradición. Hay divergencia de opiniones acerca del origen de su visión monárquica. Según Karl Brandt (111), sería el resultado de sus múltiples herencias, las cuales habrían marcado tanto su política dinástica como su política universal. Peter Rassow (112) opina que las ideas globales del emperador estaban determinadas por la sagrada tradición imperial del medievo. Heinrich Lutz y Franz Bosbach (113), en cambio, piensan que el ideal de Carlos V era el de la *Monarchia Universalis*. Por su parte, Rosenthal apenas tiene en cuenta que la

visión monárquica del joven habsburgo podría haberse fundamentado en otras raíces que no fueran la tradición de los antiguos emperadores romanos (114). Sus argumentos se nutren casi exclusivamente de la visión sureuropea-española, no contempla el punto de vista anglosajón y parece desconocer por completo la interpretación centroeuropea del problema (115). No repara en el cambio de opinión que se produjo durante los años siguientes al ascenso al poder de Carlos V. El efecto del citado cambio sobrepasó el ámbito de los consejeros y colaboradores imperiales, llegando incluso a las Cortes de Castilla. La política universal de Carlos V fue siendo aceptada gradualmente por todos los castellanos, hasta el punto de que terminaron por identificarse con ella. Llegaron a considerarla como un deber nacional en el que se encuadraba la lucha contra la *herejía luterana*, y asumieron sus responsabilidades personales y económicas. Fue en el campo diplomático donde se dieron los primeros indicios externos de la fusión entre los conceptos de hispanidad y universalidad: a partir de 1519, los enviados de Carlos V fueron al mismo tiempo los representantes de España y del Imperio (116). En el año 1550, la identidad nacional castellana ya no era la misma que en 1517, y con ella había cambiado la *imagen heroica*, que ahora reflejaba las nuevas circunstancias.

Carlos V debió su gran imperio a una serie de sucesiones dinásticas (117), y su dignidad imperial fue el resultado de la elección de 1519. El, por su parte, nunca dudó de que fue Dios quien le trazó su destino particular. El concepto que tenía de sí mismo estuvo marcado tanto por el deber moral de mantener intacta la herencia como por su cargo de emperador (118). El hecho de haber sido elegido rey de Roma, es decir, emperador del Sacro Imperio romano, le hizo sentirse obligado a actuar conforme a las exigencias inherentes a su dignidad. Por lo demás nunca puso en duda que esta dignidad cristiana le concedía la primacía sobre todos los demás soberanos. La *idea imperial* contiene, pues, la asunción de una misión universal, del *ordo* del Sacro Imperio romano. Carlos siempre negó que esta idea imperial estuviera motivada por el apetito de poder (119). Según él no se trataba de dominar el mundo tal como lo haría una monarquía universal basada y centrada en cuestiones políticas y muy expuesta a desembocar en la usurpación y la tiranía. Siempre pretendió actuar en beneficio de la cristiandad. Su concepto de lo que debía ser una monarquía imperial y su modo de pensar dinástico no le permitían ampliar, mediante la conquista activa, su gran imperio heredado, pero sí le obligaban a recuperar las posesiones perdidas —como en el caso de la Borgoña—. Otro de sus deberes, dada su condición de cabeza terrenal de la cristiandad (*protector et defensor ecclesiae*), consistía en brindar protección a la iglesia católica romana, además de establecer una paz generalizada. Bajo esta luz hay que considerar las guerras con Francia, las luchas contra los turcos otomanos y sus aliados árabes y los proyectos de cruzadas. Es imposible, no obstante, definir la política imperial como puramente defensiva (120). El propio emperador manifiesta opiniones contradictorias: en unas reflexiones que podríamos calificar de testamento político le aconseja a su hijo que preserve la paz y evite la guerra, que luche solo para defenderse (121). Por otro lado, en sus memorias, dictadas pocos años más tarde, afirma que lo que le permitió hacer el bien fueron sus victorias al frente de las tropas.

El contexto histórico permite conjeturar que el edificio proyectado por Carlos V en la Alhambra no podía ser una obra impregnada de espíritu erasmiano (122) —corriente ésta que tenía adeptos influyentes en la corte— (123), ni tampoco una sencilla resi-

dencia real como la que concibiera Antonio de Guevara (124). Debía ser una obra que respondiese a la visión imperial, es decir, un palacio grave, solemne, y al mismo tiempo triunfal, digno de un *héroe guerrero*, de un *héroe militar*(125). El programa iconográfico del palacio concordaba con esta visión, que queda igualmente reflejado en los frescos del Peinador de la Reina (126). El programa consiste en una gran variedad de imágenes que ilustran y ensalzan la idea imperial sirviéndose en gran medida de motivos mitológicos. En su conjunto, sugería la idea de que las virtudes personales del emperador justificaban ética y moralmente sus hazañas bélicas (127). ¿Pero qué significan entonces las Alegorías de la Paz a cuya interpretación y situación histórica renuncian casi por completo todos los autores?

Checa Cremades opina que la expresión de *héroe militar* nunca pretendió calificar a Carlos como belicoso —una característica que a menudo se le atribuyó, sin embargo, en la literatura alemana relativa a la Guerra Esmalcalda (128)—. El programa iconográfico no contiene, por ejemplo, ninguna referencia a Marte (129): las dos imágenes alegóricas de la Paz no muestran, por lo tanto, a Venus domando a Marte, es decir, aquella escena amorosa en la cual el dios de la guerra es amansado temporalmente —un tema mitológico antiguo muy popular en la época renacentista (130)—. La Alegoría de la Paz aquí estudiada es, por lo que yo sé, única en su género. Forma el colofón de un programa que pretende reflejar la obra vital del emperador mediante un lenguaje simbólico-mitológico. La obra de Carlos V es descrita como una política de lucha contra el mal, una lucha penosa pero eficaz, que requería el empleo de la fuerza militar, considerada imprescindible para el triunfo del bien (131). La obra se ve determinada, desde el principio, por su objetivo final, que se encuentra reflejado en los numerosos relieves emblemáticos: en la divisa personal combinada con el globo terráqueo al que rodean las columnas de Hércules, y en las referencias a la Orden del Toisón de Oro. Carlos se muestra decidido a cumplir la misión de la Orden y a realizar el lema de su divisa. Para llevar a cabo esta ardua tarea debía poseer unas virtudes como las que caracterizaban a Hércules, y realizar unos trabajos dignos del semidiós.

La utilización de Hércules como ejemplo mitológico no era infrecuente en la España —y en la Europa— de los siglos XV y XVI. Incluso era corriente su empleo en la iconografía monárquica (132), —recordemos su uso a pequeña escala por Maximiliano I (133)—. No obstante, fue con Carlos V y sus obras en la Alhambra —en el Pilar y en el Palacio— donde el tema adquirió su máxima importancia. Los cuatro bajorrelieves del Pilar constituyen las primeras ilustraciones en el entorno del palacio que aluden a la idea herculina. Según la interpretación de Checa Cremades (134), se refieren al emperador como caballero (Alejandro), como hombre valiente y virtuoso (Hércules), como miembro de la Orden del Toisón de Oro (Frixo y Hele) y como héroe civilizador (Apolo y Dafne). Esta explicación se puede ampliar, como hizo Rosenthal. Yo, por mi parte, añadiré mis propias reflexiones. La inscripción correspondiente a la imagen de Alejandro —que se definió a sí mismo como descendiente de Hércules (135)—, indica que el globo terráqueo no es lo suficientemente grande para el héroe de la época, el emperador Carlos, al cual alude el globo enmarcado por las columnas (136). Otra referencia a la actualidad de la época parece darse en el caso de la *Persecución de Dafne por Apolo*. La escena capta el momento en que la ninfa se transforma en un laurel. La letra de la inscripción permite deducir que Dafne representa a los paganos y los herejes que

intentan en vano huir de la verdad cristiana (137) (véase ilustr. 14). El segundo relieve, por su parte, no reproduce el *raptó de Europa* (138) sino que se relaciona con la Orden del Toisón de Oro y su misión de combatir a los turcos, a través de la referencia mitológica a Frixo y Hele y el vellocino de oro (139) (véase ilustr. 13). El monstruo mítico de siete cabezas mostrado en la última imagen, la hidra, recuerda los múltiples peligros de la lucha. La combinación entre este tema y la inscripción que alude claramente a la divisa imperial sugiere la siguiente tesis: las obras de Carlos serían al menos comparables con las de su *antepasado* Hércules, llegando a sobrepasarlas y a condenarlas al olvido. La imagen permite además una lectura histórica: se podría interpretar como una alusión a la victoria sobre la herejía protestante (140), al menos si se considera que se está haciendo referencia a la victoria imperial sobre la Unión Esmalcalda, un éxito duradero según los criterios de la época. El orden de las ilustraciones —de izquierda a derecha— sugiere que la estimación de la obra imperial es superior a la de Hércules o Alejandro Magno. La relación entre las imágenes mitológicas y el emperador viene dada por el hecho de que en medio de los bajorrelieves se alza un águila bicéfala que sostiene entre sus garras el escudo de Carlos V.

En la fachada meridional (141) (véase ilustr. 2) *Fama* difunde la noticia de las victorias marítimas del emperador y de su soberanía sobre el mediterráneo, conseguida sobre todo gracias a la campaña tunecina de 1535. Las escenas con Neptuno reflejan mitológicamente estos éxitos (142), recogidos por *Historia*. Posiblemente estaba previsto que tanto *Historia* como *Fama* las inscribieran en sus respectivas placas (143). Así pues, el poder militar es el fundamento de la riqueza, simbolizada profusamente por *Abundantia* y otras imágenes exuberantes, aquí y en la Puerta de las Granadas. Finalmente, el triunfo militar se refleja en los pedestales de los portales, en el caso de que realmente se trate de trofeos de guerra (144). Aquellos *tropaia*, supuestamente ganados en las guerras contra el enemigo musulmán, tendrían que parecerse a las armas utilizadas por los islámicos. Por otra parte, el programa tampoco sugiere ninguna referencia a otros triunfos militares como, por ejemplo Pavía. ¿No sería posible interpretar esas armas a la luz de la máxima *Si vis pacem, para bellum?* y ¿no vendría esto a reincidir en la idea de que el armamento es condición indispensable para la paz? (145) Falta la explicación de los leones tumbados, símbolos reales que aquí quizás representen la vigilancia (146). La fachada sur en su conjunto expresa la idea de que las victorias ganadas por el emperador garantizan la seguridad y el bienestar de sus súbditos (147).

Todo lo expuesto vuelve a concretarse en las imágenes de la fachada oeste, cuya portada de tres vanos de diferentes tamaños recuerda claramente los arcos triunfales de Roma. Los ventanales del piso principal podrían haberle servido al emperador para mostrarse a sus *súbditos* (148) (véase ilustr. 1). Los bajorrelieves dispuestos a ambos lados del escudo de Felipe II, pese a haber sido realizados en el último decenio del siglo XVI, no parecen aludir al sucesor de Carlos V (149). Hay que suponer que son una continuación del programa iconográfico original, el cual se hallaba, claro está, muy ligado a la persona que mandó construir el palacio (150) (véase ilustr. 10). De hecho, sus ornamentos siguen cantando las alabanzas del *nuevo Hércules* aún después de su muerte. A favor de esta tesis habla la admiración que Felipe siempre sintió por su padre. Quizás sea ésta la clave para interpretar el extraño escudo de la fachada occidental: al

mismo tiempo que expresaría la determinación de Felipe II de continuar la obra de su padre, se podría comprender como una referencia al dueño original del edificio. Consideramos que los bajorrelieves ecuestres que hay en lo alto de las puertas laterales surgieron en este contexto, aunque sigan resistiéndose a una interpretación concluyente (151). Dichos bajorrelieves son obra de Antonio de Leval, que fue también el creador de uno de los bajorrelieves de la batalla de Mühlberg, de el de la derecha concretamente, y de la réplica de la Alegoría de la Paz, que también se halla a la derecha y cuyo autor fue Juan de Orea (152). Todas estas imágenes —tanto las escenas bélicas de los pedestales como, muy posiblemente, las ecuestres de los roeles y las dos alegorías de la Victoria— celebran la victoria del emperador en Mühlberg y la preparación de sus tropas, glorifican los triunfos militares conseguidos en las guerras terrestres y ensalzan, por medio de los muchachos con guirnaldas y de otras referencias a la abundancia y al bienestar, los resultados globales de su labor. Las guirnaldas, a su vez, sirven de vínculo con la tradición romana (153). Todas estas ilustraciones, no obstante, no son más que elementos accesorios, ornamentos del mensaje principal expresado por las Alegorías de la Paz.

Los compromisos y las promesas expresados en las imágenes podían considerarse cumplidos hacia finales de la primera mitad del siglo: las posesiones castellanas en las *Indias* estaban firmemente asentadas bajo la protección de Carlos V, en buena parte gracias a las condiciones de la paz firmada en Crépy tras cuatro guerras con Francia, emprendidas con la esperanza de llegar a un acuerdo con el rey del país vecino. Parecía haberse extinguido el peligro que la amenaza musulmana representaba para España en concreto y para la Europa cristiana en general. Y por último, la victoria en la Guerra Esmalcalda permitía esperar que la fe católico-romana y su Iglesia ya no tenían nada que temer de la *herejía luterana*. Todo esto significaba que las virtudes personales y los méritos militares del emperador no solo superaban todo lo que representaba el mito de Hércules sino que también habían restablecido la *pax romana*, una paz duradera para el mundo entero, y desde entonces cristiano. La idea de un mundo pacificado por completo se refleja simbólicamente en la sorprendente imagen del globo y las columnas flanqueados por dos encarnaciones de la *Pax*.

La idea de que la paz entre cristianos estaba garantizada era muy popular a partir de 1547, sobre todo en la Europa meridional, en parte gracias a la propaganda imperial que celebraba a Carlos como pacificador y *príncipe de la paz* (154). En este contexto histórico se sitúa el *remate final* del programa iconográfico, las Alegorías que adornan los dos lados del portal principal en la fachada *imperial* del palacio. El citado programa, iniciado probablemente por el emperador en persona o por alguien de su entorno inmediato, reflejaba dos circunstancias históricas. En primer lugar ilustraba la convicción de que el emperador había cumplido con éxito su misión de *protector et defensor ecclesiae* —brindaba protección frente a los turcos y había ganado la guerra contra los herejes—, y en segundo lugar las obras del palacio evidenciaban lo que corroboran otros documentos de la época (155): el hecho de que Castilla había llegado a aceptar que su rey fuera también emperador del Sacro Imperio romano-germánico, a identificarse con sus acciones en tanto que se trataba de la cabeza terrenal de la cristiandad y a apoyar su política universal (156). Tanto las formas arquitectónicas del palacio como su decoración, incluidas aquellas imágenes que fueron creadas en el último decenio del siglo, resultan elocuentes en este sentido. El conjunto refleja que la

lucha contra el protestantismo alemán se había convertido en un asunto *nacional*, como antes lo habían sido las guerras contra el islam. Las victorias imperiales se convirtieron en victorias españolas. Según la opinión general, los triunfos militares traerían la paz, una paz a la que se le auguraba una larga vida y con la que llegaría la riqueza y el bienestar prometidas por las numerosas imágenes de *Pax* y *Abundantia* repartidas por el edificio. El palacio fue la expresión de un credo imperial, la manifestación de la obligación moral de velar por la integridad de la cristiandad asumida por el emperador y de su compromiso de preservar la fe católica y de llevarla a todos los rincones de la Tierra — ésta es la reivindicación implícita en el traslado de las columnas a los polos terrestres—. El orgullo que Castilla sentía por los méritos de su emperador se veía reforzado por la convicción de haber derrotado el mal de una forma duradera. Este es el mensaje que se desprende de las Alegorías de la Paz que pueden verse en el portal principal del palacio de Carlos V —alegorías que son como un testimonio, esculpido en la más perdurable de las piedras, de las esperanzas y de los errores humanos—.

---

#### ILUSTRACIONES



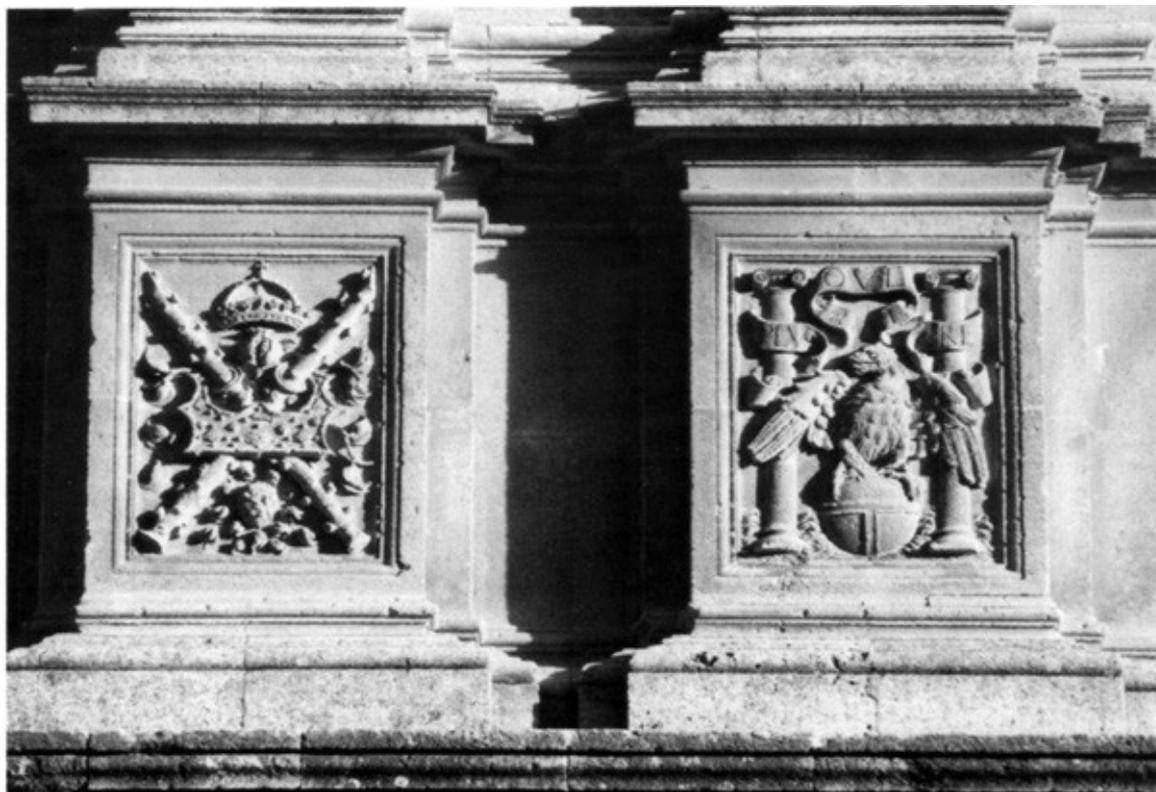
Lám. 1. Granada, Palacio de Carlos V. Portada de poniente. (Fot. R. Wohlfeil).



Lám. 2. Granada, Palacio de Carlos V. Portada del mediodía. (Fot. R. Wohlfeil).



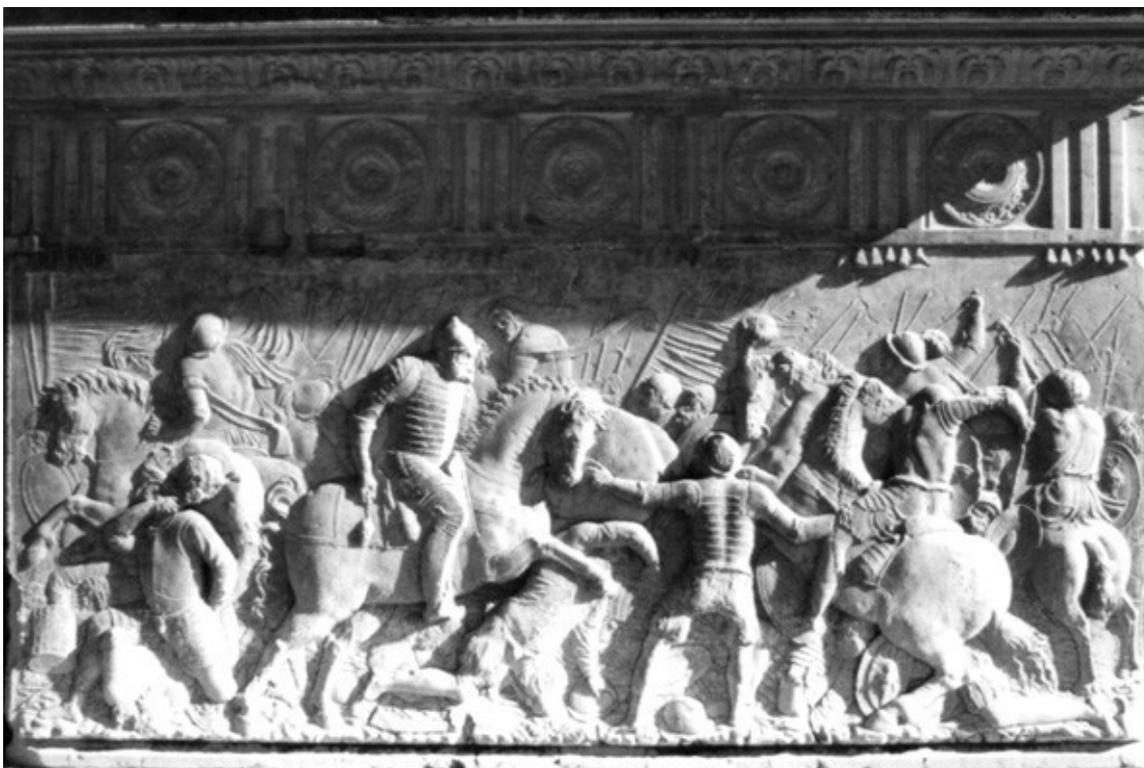
*Lám. 3. Granada, Palacio de Carlos V. Anilla de bronce sostenida entre las fauces de un león. (Fot. R. Wohlfeil).*



*Lám. 4. Granada, Palacio de Carlos V. Emblemas de la Orden del Toisón de Oro y columnar de Carlos V. (Fot. R. Wohlfeil).*



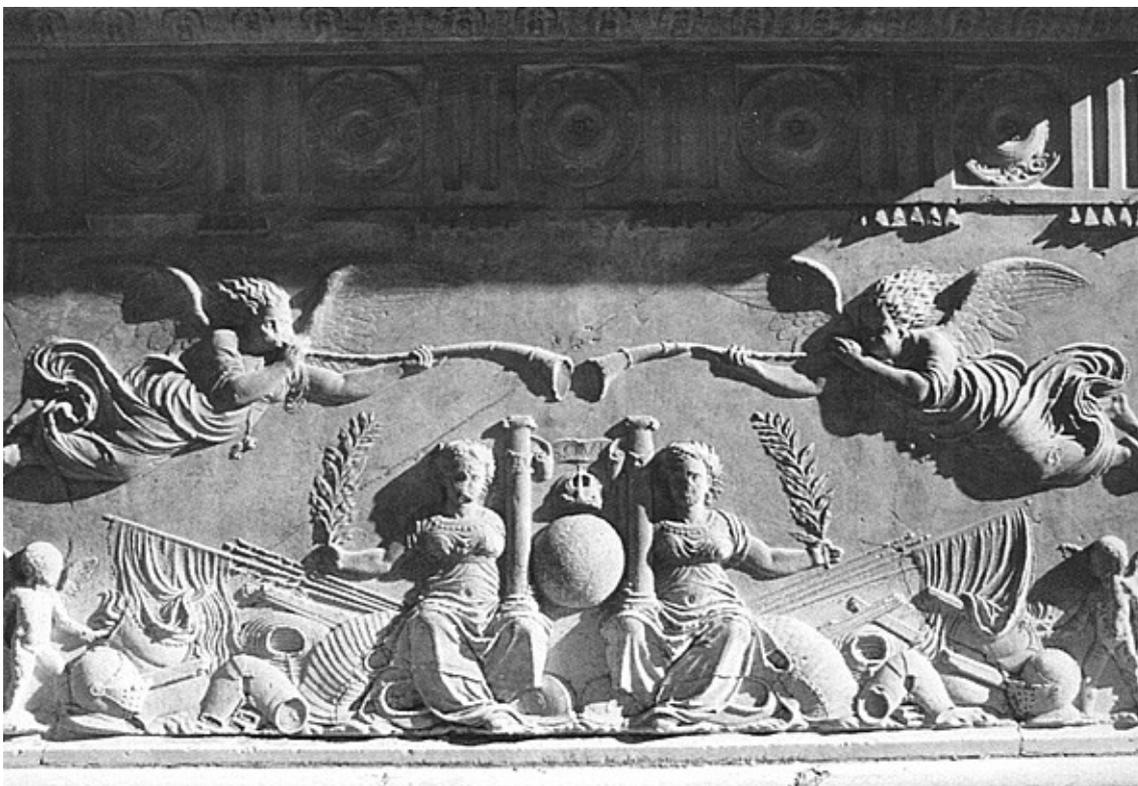
*Lám. 5. Granada, Palacio de Carlos V. Portada de poniente. Métopa. (Fot. R. Wohlfeil).*



*Lám. 6. Granada, Palacio de Carlos V.  
Portada de poniente, pedestal izquierdo. Batalla de Mühlberg. (Fot. R. Wohlfeil).*



*Lám. 7. Granada, Palacio de Carlos V.  
Portada de poniente, pedestal derecho. Batalla de Mühlberg. (Fot. R. Wohlfeil).*



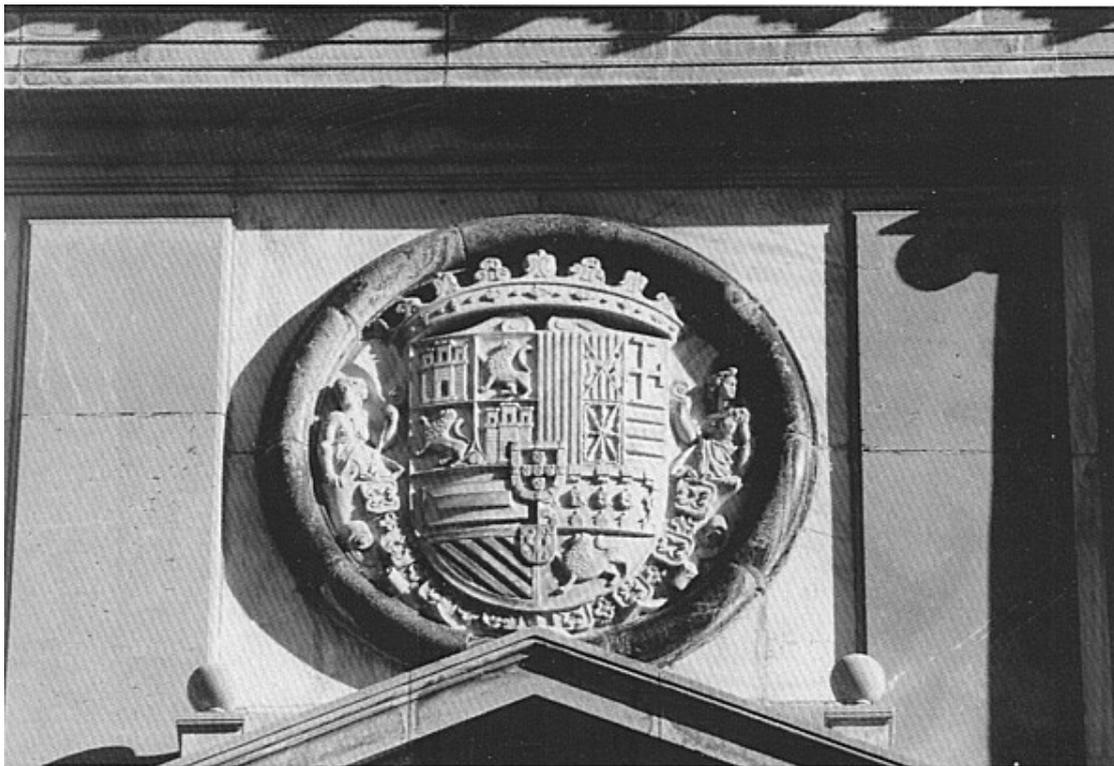
*Lám. 8. Granada, Palacio de Carlos V.  
Portada de poniente, pedestal izquierdo. Alegoría de la Paz. (Fot. R. Wohlfeil).*



*Lám. 9. Granada, Palacio de Carlos V.  
Portada de poniente, pedestal derecho. Alegoría de la Paz. (Fot. R. Wohlfeil).*



*Lám. 10. Granada, Palacio de Carlos V. Portada de poniente. Alegoría de la Paz (detalle). (Fot. R. Wohlfeil).*



*Lám. 11. Granada, Palacio de Carlos V.  
Portada de poniente, piso principal. Escudo real de Felipe II. (Fot. R. Wohlfeil).*



*Lám. 12. Granada, Pilar de Carlos V. Fachada principal. (Fot. R. Wohlfeil).*



*Lám. 13. Granada, Pilar de Carlos V. Fachada principal, medallón modurado. Frixo y Hele. (Fot. R. Wohlfeil).*



*Lám. 14. Granada, Pilar de Carlos V. Fachada principal, medallón modurado. Apolo y Dafne. (Fot. R. Wohlfeil).*

## NOTAS

## NOTAS

1. Véase ilus. 1, 8 y 9.
2. Earl E. ROSENTHAL: "The Palace of Charles V in Granada", Princeton, New Jersey, 1985. Versión española de Pilar VAZQUEZ ALVAREZ: "El Palacio de Carlos V en Granada", Madrid, 1988.  
Véase también Earl E. ROSENTHAL: "El programa iconográfico-arquitectónico del Palacio de Carlos V en Granada", en *Seminario sobre Arquitectura imperial*, Universidad de Granada, 1988, pp. 159-177.  
Juan MARTINEZ RUIZ, en *Cuadernos de la Alhambra*, 22, 1986, pp. 149-158.  
J. BURY, en *The Burlington Magazine*, vol. 129, 1987, núm. 1008, pp. 195 s.  
Manfredo TAFURI: "El Palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura a lo romano e iconografía imperial", en *Cuadernos de la Alhambra*, 24, 1988, pp. 77-108, también en *Ricerche di Storia dell'arte*, núm. 32, 1987.
3. Fernando CHECA CREMADES: "Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento", Madrid, 1987.
4. Cfr. también José CEPEDA ADAN: "El Palacio de Carlos V, símbolo de una frustración", en *Cuadernos de la Alhambra*, 2, 1966, pp. 53-58.  
Jesús BERMUDEZ PAREJA: "El Palacio de Carlos V y la Alhambra cristiana", Madrid, 1971 (- *Forma y Color. Los grandes ciclos del arte*, 55).  
Antonio MORENO GARRIDO: "El Palacio de Carlos V a través de varios dibujos de Mariano Fortuny", en *Cuadernos de la Alhambra*, 8, 1972, pp. 59-63.  
Barbara von BARGHAHN: "Age of gold, age of iron. Renaissance Spain and Symbols of Monarchy", vol. 1: *The Imperial Legacy of Charles V and Philipp II. Royal Castles, Palace-Monasteries, Princely Houses*, 2 tomos, Lanham-New York-London, 1985, t. 1, pp. 31-42, ilus. en t. 2, núm. 407-473.  
Burchard BRENTJES: "El Palacio de Carlos V de la Alhambra: símbolo de dominio imperial sobre la tierra y el cosmos" en *Cuadernos de la Alhambra*, 23, 1987, pp. 87-95.  
María del Mar VILLAFRANCA JIMENEZ: "La reutilización de una arquitectura histórica: El Palacio de Carlos V como contenedor de obras de arte", en *Cuadernos de la Alhambra*, 27, 1991, pp. 245-262.  
Alfredo J. MORALES: "El Palacio de Carlos V en Granada", en *Victor Nieto, Alfredo J. Morales, Fernando Checa*,

- Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989, pp. 100-106.
5. Rainer WOHLFEIL: "Kriegsheld oder Friedensfürst? Eine Studie zum Bildprogramm des Palastes Karls V. in der Alhambra zu Granada", en *Recht und Reich im Zeitalter der Reformation*, Festschrift für Horst Rabe, unter Mitarbeit von Bettina Braun und Heide Stratenwerth hg. von Christine Roll, Frankfurt/M. 1995, pp. 57-96.
  6. Respecto al problema de la recepción histórica y artística véase dentro de poco Rainer WOHLFEIL: "Kaiser Karl V. - Ahnherr der Europäischen Union? Überlegungen zum Verhältnis von Geschichte und Tradition", y "Kaiser Karl V. Vom 'burgundischen Ritter' zum 'Ahnherren Österreichs'", Véase Rainer WOHLFEIL: "Das Bild als Geschichtsquelle", en *Historische Zeitschrift*, 243, 1986, pp. 91-100.
  7. Rainer WOHLFEIL: "Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde", en *Brigitte Tolkmitt - Rainer Wohlfeil (Ed.)*, "Historische Bildkunde. Probleme-Wege-Beispiele (= Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12), Berlin, 1991, pp. 17-35.
  - Rainer WOHLFEIL: "Pax antwerpiensis. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie *Kuß von Gerechtigkeit und Friede*", *ibid.*, pp. 211-258.
  - Rainer y Trudl WOHLFEIL: "Das Landsknechts-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur Historischen Bildkunde", en *Manfred Meserschmidt (Ed.)*, *Militärgeschichte. Probleme-Thesen-Wege*, Stuttgart, 1982, pp. 81-99.
  - Rainer y Trudl WOHLFEIL: "Verbildlichungen ständischer Gesellschaft. Bartholomäus Bruyn d. Ä. - Petrarcameister", en *Winfried Schulze (Ed.)*, *Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität*, München - Wien 1988, pp. 269-319.
  - Rainer y Trudl WOHLFEIL: "Jan d. Ä. Brueghel und Hendrick van Balen d. Ä.: Die Weissagungen des Propheten Jesaias", en *Friedensgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit*, ed. von Siegfried Hoyer y Wieland Held (= Wissenschaftliche Beiträge der Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschaftswissenschaften), Leipzig, 1987, pp. 60-83.
  8. Véase ilus. 12. Luis CERVERA VERA: "La fábrica y ornamentación del Pilar de Carlos V en la Alhambra granadina", Granada, 1987 (= *Publicaciones del Patronato de la Alhambra*, 1).
  9. ROSENTHAL (nota 2), p. 279: "El palacio de Carlos V es, a mi modo de ver, uno de los edificios metafóricos más logrados del Renacimiento, lo que se debe, en parte, al personaje único y exaltado que sirvió como tema y al limitado grupo de cortesanos bien instruidos en la iconografía del poder, y, en parte, a que quienes lo concibieron, Pedro Machuca y Luis Hurtado de Mendoza, tenían una idea clara de la *Romanitas* y un gran conocimiento de los mecanismos retóricos del estilo Romano". Véase TAFURI: "El Palacio" (nota 2).
  10. Ignacio HENARES CUELLAR: "Arquitectura y mecenazgo: ideal aristocrático, reforma religiosa y utopía política en el renacimiento andaluz", en *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*. Ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Ayuntamiento de Jaén = Catálogo, Jaén, 1992, pp. 53-77, p. 71f.: "Para la arquitectura la espléndida monografía del Profesor Rosenthal sobre el palacio de Carlos V, o los trabajos sobre la arquitectura civil de la época, demuestran que el mecenazgo regio desde el segundo tercio de la centuria sufrió evoluciones y quiebras, nunca fue una iniciativa unívoca ni definitivamente establecida. La imagen ideal del programa del tercer conde de Tendilla, don Luis Hurtado de Mendoza, a quien cupiera el honor en 1526 de alojar al emperador y a su corte de refinados humanistas europeos, y su servidor Machuca ha sido sustituida por la de un proceso más complejo y problemático, con alternativas confrontadas de nobles, burócratas y arquitectos regios, que modifican el programa y las trazas originales, complicándolas, alterándolas con programas ornamentales ajenos al proyecto original, dando lugar a una realidad compuesta en la que quedará impresa la huella de los procesos políticos de la Monarquía del Quinientos, y desde el punto de vista arquitectónico a la sucesión de modelos técnicos y formales, desde los más impregnados de idealismo moral del primer tercio a los obsesionados por la expresión propagandística de la nueva idea estatal del período filipino, que coincide además con una grave crisis en el orden social, financiero y constructivo". La clasificación del palacio como perteneciente al *renacimiento andaluz*, parece problemático por la necesidad de ver la génesis de la obra en el contexto *castellano*; véase Fernando MARIAS: "El Largo Siglo XVI", Madrid, 1989, pp. 365-396.
  11. ROSENTHAL (nota 2), pp. 253 s. y 257 ss.
  12. ROSENTHAL (nota 2), pp. 258 s.
  - MORALES: "El Palacio" (nota 4), pp. 100 s.
  13. Véase Manuel GONZALEZ JIMENEZ: "Castilla y el Islam granadino antes y después de la conquista de la ciudad", en *Alfred Kohler - Friedrich Edelmayr (Ed.)*, *Hispania - Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien. Akten des Historischen Gesprächs* - Innsbruck, Juli 1992, Wien - München 1993, pp. 86-94, aquí p. 94.
  14. Prudencio de SANDOVAL: "Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V Máximo, fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias, Islas y Tierras firme del mar Océano", ed. Carlos Secco Serrano, 3 Tomos, Madrid 1955/56, t. 2, p. 173. "Corpus documental de Carlos V", Edición crítica dirigida, prolongada y anotada por Manuel FERNANDEZ ALVAREZ, 5 tomos, Salamanca 1973-1981, t. 1, 1516-1539, Salamanca 1973, p. 119, nota 41.
  - WOHLFEIL: "Kriegsheld oder Friedensfürst" (nota 5).
  15. WOHLFEIL: "Kriegsheld oder Friedensfürst" (nota 5).
  16. ROSENTHAL (nota 2), p. 4.
  - Véase también Fritz WALSER: "Die spanischen Zentralbehörden und der Staatsrat Karls V. Grundlagen und Aufbau bis zum Tode Gattinaras", Bearbeitet, ergänzt und herausgegeben von Rainer Wohlfeil, Göttingen, 1959 (= *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge*, 43).
  17. ROSENTHAL (nota 2), pp. 47-53.
  - José M. RODRIGUEZ DOMINGO y Ana María GOMEZ ROMAN: "En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra", en *Cuadernos de la Alhambra*, 27, 1991, pp. 191-224.
  18. Véase Franz BOSBACH: "Monarchia Universalis. Ein politischer Leitbegriff der frühen Neuzeit", Göttingen, 1988 (= *Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 32), por Carlos V pp. 35-63.
  19. Santiago SEBASTIAN: "Arte y humanismo", Madrid, 1978, pp. 62 s.
  - CHECA CREMADES (nota 3), p. 57.
  20. BRENTJES (nota 4).
  21. ROSENTHAL (nota 2), pp. 266 ss., y, "El programa" (nota 2), pp. 167 ss. y 175 ss.
  - Véase también Manfredo TAFURI: "La arquitectura del humanismo", Madrid, 1982, p. 91, y MORALES (nota 4), p. 100.
  22. Fernando CHECA CREMADES: "Imperio universal y monarquía católica en la arquitectura aúlica española del siglo XVI", en *Seminario sobre* (nota 2), pp. 11-43, aquí p. 19.
  23. ROSENTHAL (nota 2), pp. 278 s.: "Al construir allí una residencia, Carlos conmemoraba la grandiosa victoria de sus abuelos, los Reyes Católicos. Ningún otro símbolo de

- triumfo era mejor comprendido universalmente que la construcción de una nueva residencia para el vencedor sobre las ruinas del vencido".
24. Véase "Consulta del Consejo de Estado, Granada, noviembre de 1526", en *Corpus documental* (nota 14), t. 1, Salamanca, 1973, nr. XXIV, p. 119. GONZALEZ JIMENEZ (nota 13), p. 92.
  25. Marie TANNER: "The last descendant of Aeneas, The Hapsburgs and the mythic image of the emperor", *New Haven-London*, 1993, pp. 98-130.
  26. SANDOVAL (nota 14), t. 2, p. 174: "...que le comenzasen a hacer una casa en la alhambra, y así fué que se comenzó la obra costosamente".
  27. ROSENTHAL (nota 2), pp. 6 s. y 261.  
CHECA CREMADES (nota 3), pp. 20 s.
  28. Carlos V a Luis Hurtado de Mendoza, 30 de noviembre 1527, en ROSENTHAL (nota 2), p. 281, nr. 1.  
TAFURI: "El Palacio" (nota 2), pp. 77 s.  
Por Luis Hurtado de Mendoza véase dentro de poco el trabajo de Cristina María Stiglmayr.
  29. Heinrich LUTZ: "Karl V. Biographische Probleme", en *Politik, Kultur und Religion im Werdenprozess der frühen Neuzeit. Aufsätze und Vorträge*, Klagenfurt, 1982, p. 124.
  30. Herbert von EINEM: "Karl V. und Tizian", en *Peter Rössow, Fritz Schalk (Ed.), Karl V. Der Kaiser und seine Zeit*, Köln-Graz, 1960, pp. 67-93.  
Justus MÜLLER HOFSTEDER: "Rubens und Tizian: Das Bild Karls V", en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge*, 18, 1967, pp. 33-96.  
CHECA CREMADES (nota 3), pp. 11-32.
  31. TAFURI: "El Palacio" (nota 2), p. 86.
  32. ROSENTHAL (nota 2), pp. 104 s.
  33. ROSENTHAL (nota 2), p. 253.
  34. CHECA CREMADES (nota 3), p. 21.
  35. Joaquín YARZA LUACES: "Los Reyes Católicos. Paisaje Artístico de una Monarquía", Madrid, 1993.  
Fernando CHECA CREMADES: "Die Anfänge der Renaissance in Spanien. Von Münzer bis Navagero", en *Kunst um 1492. Hispania-Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in España*, Milán, 1992, pp. 87-124.  
Joseph PEREZ: "Ferdinand et Isabelle Rois Catholiques d'Espagne", Paris, 1988.  
*Catálogo Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Milán-Madrid, 1992.  
Miguel Angel LADERO QUESADA: "Spanien in der Zeit der Katholischen Könige", en *Kunst um 1492*, pp. 27-58, y, "Das Spanien der Katholischen Könige. Ferdinand von Aragon und Isabella von Kastilien 1469-1516", Innsbruck, 1992.  
Alfred KOHLER: "Die Doppelhochzeit von 1496/97. Planung, Durchführung und dynastische Folgen", en *Kunst um 1492*, pp. 59-86, aquí pp. 85 s.
  36. ROSENTHAL (nota 2), pp. 7-11.  
Emilio MENESES GARCIA: "Luis Hurtado de Mendoza, marqués de Mondéjar (1525-1566)", en *Cuadernos de la Alhambra*, 18, 1982, pp. 143-177.
  37. ROSENTHAL (nota 2), pp. 261 ss.  
CHECA CREMADES (nota 3), p. 57.  
MORALES (nota 4), pp. 100 s.
  38. ROSENTHAL (nota 2), pp. 11-19.  
Manuel GOMEZ-MORENO Y MARTINEZ: "Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558", Madrid, 1941 2. Aufl. 1983, pp. 109-140 / pp. 99-119.  
TAFURI: "El Palacio" (nota 2): *Mythe*.
  39. ROSENTHAL (nota 2), pp. 262 s.  
A.J. MORALES: "Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía", en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Milán-Madrid, 1992, pp. 177-197.  
ROSENTHAL: pp. 103-133, 139-150 y 151-160.
  40. Martín WARNKE (Ed.): "Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute - Repräsentation und Gemeinschaft", Köln, 1984.  
ROSENTHAL (nota 2), p. 271, y, El programa (nota 2), p. 177: «El Palacio de Carlos V, junto con la Catedral de Granada, nos revelan más de la idea de la dignidad imperial que tenían los cortesanos del siglo XVI que ninguna de las otras obras arquitectónicas hechas por el César Carlos V». Véase también Earl E. ROSENTHAL: "La Catedral de Granada. Un estudio sobre el renacimiento español", Granada, 1990.
  41. ROSENTHAL (nota 2), p. 259.
  42. ROSENTHAL (nota 2), p. 263-271.
  43. ROSENTHAL (nota 2), p. 260 s., y, El programa (nota 2), pp. 166 s.
  44. Véase ilus. 4, 6 y 7.  
ROSENTHAL (nota 2), p. 272: «Además, la mayor parte de las esculturas fueron añadidas de una forma un tanto fortuita, al margen de un programa iconográfico o de una referencia evidente a Carlos V. Solo la representación de la batalla de Mühlberg y, claro está, el emblema columnar y el de la Orden del Toisón de Oro se refieren específicamente a Carlos; y cabe suponer que éstos son la clave del programa original».
  45. Véase ilus. 2 y 3.  
ROSENTHAL (nota 2), ilus. 32.
  46. ROSENTHAL (nota 2), pp. 64 ss., ilus. 32, 33, 35, 37, 145.
  47. Francisco PRIETO MORENO (1967): "Obras recientes en la Alhambra y Generalife", en *Cuadernos de la Alhambra*, 4, 1968, p. 132, producido en Madrid.
  48. Véase ilus. 3. ROSENTHAL (nota 2), ilus. 32 y 33.
  49. Marcel BATAILLON: "Plus Outre: La Cour découvre le Nouveau Monde", en *Les Fêtes de la Renaissance*, t. 2, Fêtes et Cérémonies au temps de Charles-Quint, Paris, 2. Auflage 1975, pp. 13-27.  
Earl E. ROSENTHAL: "Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, pp. 204-228, y "The Invention of the columnar Device of Emperor Charles V at court of Burgundy in Flanders in 1516", *ibidem* 36, 1973, p. 198-230, y "Plus Outre, The 'Idea Imperial' of Charles V in his Columnar Device on the Alhambra", en *Hortus Imagines. Essays in Western Art*, ed. Marilyn Stokstad - Robert Enggass, Kansas, 1974, pp. 85-101.  
CHECA CREMADES (nota 3), pp. 195-201 y 232-242.
  50. Véase ilus. 4. ROSENTHAL (nota 2), pp. 65 y 272 s., ilus. 34, 36, 39.
  51. ROSENTHAL (nota 2), p. 272 y nota 71.
  52. Respecto al T-O-Schema véase Leo BAGROW - R.A. SKELTON: "Kartographie", Berlin, 4. neubearbeitete und erweiterte Auflage 1973, pp. 49 s.  
ROSENTHAL (nota 2), p. 273, nota 77.
  53. Véase "Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie", 7 tomos, Leipzig, 1987-1994, aquí t. 1, 1987, p. 37 s.
  54. "Perdón general (concedido por Carlos V a las ciudades, villas y lugares de sus reynos y señoríos y a las personas particulares dellas)", en *Carlos V y su época. Exposición bibliográfica y documental*, Barcelona, 1958, p. 55, nº 400 con ilus.  
Viconte Charles T'ERINDEN: "Carolus Quintus. Kaiser Karl V. Vorläufer der europäischen Idee", Zürich, 1978, p. 87.
  55. BOSBACII: "Monarchia Universalis" (nota 18), pp. 46 y 44.

56. Véase nota 49. ROSENTHAL (nota 2), pp. 272 ss. "Albrecht Dürer, Maximilian I", ilus. en *1471 Albrecht Dürer 1971*, München, 2. Auflage 1971, ilus. p. 144, nº 258; TERLINDEN (nota 54), p. 57.
57. ROSENTHAL (nota 2), pp. 272 s. y 52 s., 126, 274, e ilus. 24, 25.
58. Véase ilus. 2.  
BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 19.  
ROSENTHAL (nota 2), ilus. 31.
59. BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 20.  
ROSENTHAL (nota 2), ilus. 44.  
TAFURI, "El Palacio" (nota 2), p. 85, ilus. 5.
60. ROSENTHAL (nota 2), p. 71 e ilus. 55. Error en la copia de la inscripción (p. 274); debería decir: 'CAES(AR)' entre IMP y KAR.
61. El arquitrabe de la portada este contiene la inscripción IMP(ERATOR) CAES(AR) KAROLO V, en el tímpano se lee la divisa PLVS OVLTRE, inscrita en una banderola ondeando al viento en lo alto de una granada. Véase ROSENTHAL (nota 2), ilus. 86, 88 y 90, p. 125 s. Entre el tímpano y el arquitrabe se halla un friso de bucráneos. Véase p. \*\*. El arquitrabe de la sencilla puerta de la fachada norte lleva la inscripción IMP(ERATOR) CAES(AR) KAROLO V, labrada en el siglo XVII. Véase Rosenthal (nota 2), ilus. 85 y p. 159.
62. ROSENTHAL (nota 2), pp. 70 s. y nota 97; pp. 274 s., ilus. 55.
63. ROSENTHAL (nota 2), p. 274 e ilus. 55.
64. ROSENTHAL (nota 2), p. 274.
65. ROSENTHAL (nota 2), pp. 74 s., 93 s. y 273 ss.; ilus. 45.  
BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 21.
66. ROSENTHAL (nota 2), p. 270.  
BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 21.  
ROSENTHAL (nota 2), ilus. 44 y 45.
67. BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 20, 22, 23, 24 y 25.  
ROSENTHAL (nota 2), pp. 90 ss. y 275; ilus. 54-56.
68. Herbert HUNGER: "Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart", Reinbek bei Hamburg, 1981, pp. 33 s.: Anfitrita; pp. 344-348: Poseidon/Neptun.
69. ROSENTHAL (nota 2), p. 70 y nota 97; pp. 87 ss. y 275; ilus. 50 y 53.
70. Véase ilus. 1.  
BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 7.  
ROSENTHAL (nota 2), p. 268 e ilus. 100.
71. BERMUDEZ PAREJA (nota 8), ilus. 7.
72. HUNGER (nota 6), pp. 164 y 165.  
ROSENTHAL (nota 2), p. 142, ilus. 98.
73. Rosenthal se equivoca al afirmar que el roel hace referencia a Felipe II. Sabemos que la iconografía al respecto solo utilizó el motivo hercúleo en los primeros años de actividad política de este monarca, cuando aún vivía su padre. Véase también Fernando CHECA CREMADES: "Felipe II. Mecenas de las artes", Madrid, 1992, p. 84 e ilus. p. 70 y p. 107. Las ambiciones políticas de Felipe se reflejaban iconográficamente en el mito de Apolo, según TANNER (nota 25), pp. 235 s. Véase BARGHAHN (nota 4), t. 1, p. 37.
74. Véase ilus. 10. BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 7. Compárese al respecto, por un lado, el escudo imperial del Pilar de Carlos V. Por el otro lado, el escudo de estructura similar sobre el portal de la Real Chancillería de Granada en Miguel Angel LEON COLOMA, "El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada", Granada, 1988, ilus. I, III, VI. Debo estas indicaciones a Regine Jorzick, que tratará detalladamente estas cuestiones en su tesis doctoral "Herrschaftssymbolik und Staat. Die Vermittlung königlicher Herrschaft im Spanien der frühen Neuzeit (1556-1598)", Hamburg, 1995. Jorzick remite también a otros escudos comparables: el de Felipe II en la pared exterior de la catedral de Segovia, de 1571, y el que adorna la entrada al Alcázar de Segovia donde se incluyen ya las armas de Portugal que desde 1580 forman parte oficial del blasón. Compárese también mi interpretación de este escudo en el contexto del Palacio, p. \*\*.
75. ROSENTHAL (nota 2), ilus. 62.
76. BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 12.  
ROSENTHAL (nota 2), pp. 108 y 274, ilus. 67.
77. ROSENTHAL (nota 2), pp. 109 s. y 278; ilus. 70.
78. BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 10 y 11.  
ROSENTHAL (nota 2), pp. 108 s., ilus. 62 y 71.
79. Véase ilus. 5. BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 10 y 13. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. 3, Stuttgart, 1954, pp. 81-84. *Lexikon der Kunst* (nota 53), t. 1, p. 709. Juan Eduardo CIRLOT: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 7. Auflg 1988, p. 112. Jean CHEVALIER-Alain GHEERBRANT: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1986, pp. 202 s.
80. BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 8 y 9.  
ROSENTHAL (nota 2), ilus. 77, 79, 80, 81.
81. Paul ZANKER: "Augustus und die Macht der Bilder", München, 1987, pp. 122 s. e ilus. 95, 97.
82. Véase ilus. 6 y 7.  
BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 15, 16, 17 y 18.  
ROSENTHAL (nota 2), ilus. 58, 59, 64 y 66.
83. ROSENTHAL (nota 2), pp. 93-97, 107, 275 s. Parecen refutadas las interpretaciones anteriores según las cuales se trataría de la batalla de Pavia (1525)-véase Manuel GOMEZ MORENO: "Palacio del emperador Carlos V en la Alhambra" [Copia de un manuscrito, sin indicaciones de año y lugar, en *Biblioteca y Archivo*, Patronato de la Alhambra y Generalife, p. 28, donde se remite a Sandoval (nota 14), t. 2, pp. 86 s.] y también, en 1989, MORALES: "El Palacio" (nota 4), p. 105 - o de la conquista de Túnez (1535), como lo indica Barghahn (nota 4), t. 1, p. 36 e ilus. en t. 2, ilus. 417-420. El estudio de CHECA CREMADES (nota 3) resalta, en la introducción, la importancia de la obra de Rosenthal. No obstante, no menciona la interpretación de aquel respecto a la imagen de la Batalla de Mühlberg. Tampoco analiza en profundidad la Alegoría de la Paz como documento histórico.
84. Karl SCHOTTENLOHER: "Bibliographie zur deutschen Geschichte im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517-1585", vol. 4, 2. Auflage Stuttgart, 1957, pp. 557 s., nº 41672-41709, sobre todo p. 562, nº 41758-41765; vol. 5, 2. Auflage Stuttgart, 1958, p. 359: 'Mühlberg'; vol. 7, ed. Ulrich Thürauf, Stuttgart, 1966, p. 465, nº 64027-64029. ROSENTHAL (nota 2), p. 94.
85. Manuel FERNANDEZ ALVAREZ: "La España del emperador Carlos V (1500-1558; 1517-1556)", Madrid, 1966 (= Historia de España dirigida por Ramón Menéndez Pidal, vol. 18) p. 704, ilus. 327 y 321, 323, 324, 328, 330, 332.
86. EINEM, "Karl V. und Tizian" (nota 30), pp. 72-79. Ejemplos de la variedad en las manifestaciones gráficas de la época: Eneo VICO, grabado, 1551, reproducido en *Catálogo Kunsthistorisches Museum Wien, Sonderausstellung Karl V*, Wien 1958, ilus. 38 y pp. 68 s., nº 154, y en TERLINDEN (nota 53) p. 207, ilus. 119. También mencionado en el catálogo *Carlos V y su época. Exposición bibliográfica y documental*, Barcelona, 1958, nº 3526, p. 566. Virgis SOLIS: xilografía, 1547, 39'4 x 75'6 cm., reproducido en *Max Geisberg. The German Single-Leaf Woodcut: 1500-1550*, ed. de Walter L. Strauss, t. 4, New York, 1974, ilus. G. 1330, p. 1278.  
Domenico ZENOI, grabado realizado entre 1560 y 1580, mencionado en *Catálogo Carlos V y su época (v. a.)*, pp. 556, nº 3527. De modo general, CHECA CREMADES (nota 3),

- pp. 130 s. El plato de cerámica expuesto en el Ermitage de San Petersburgo se inspira en el grabado de Enco Vico. También se parece al grabado de S. BELL, reproducido en FERNANDEZ ALVAREZ, *Carlos V* (nota 85), p. 707, ilus. 329.
87. ROSENTHAL (nota 2), pp. 94 s.
88. ROSENTHAL (nota 2), p. 93: "...es la clave de todo este programa (ilus. 62, 64 y 66), pues el resto de las referencias iconográficas son de un tipo genérico".
89. Véase ilus. 8 y 9; bajorelieves de la izquierda y de la derecha.
90. ROSENTHAL (nota 2), p. 107: "...1551, fecha en que realizó su réplica del *Triunfo de la Paz* de Orea".
91. Véase ilus. 10. ROSENTHAL (nota 2), p. 93, 95 s., 106 s., 275 s.
92. ROSENTHAL (nota 2), p. 93, define igualmente las figuras como "dos personificaciones gemelas de la Paz", e interpreta como sigue la Alegoría (p. 276): "Su significado es del todo claro, y parecen haber sido concebidos para la ocasión. En cualquier caso, transmiten la esperanza, al parecer alimentada por Carlos y muchos otros, de que el Interim de Augsburgo proporcionaría una oportunidad para la reconciliación entre los reformadores alemanes y la Iglesia (un tema sugerido por la rama de olivo), y de que por fin podría dejar de luchar contra los disidentes cristianos para centrar su atención en la propagación de la Fe en Africa y el Nuevo Mundo, y finalmente, de un polo al otro". Barghahn remite a interpretaciones más antiguas, (nota 4), t. 1, p. 36 e ilus. t. 2, n.º 421-424: "The inner bases depict identical allegorical subjects... Victories with trumpets appear in the sky over personifications of Fame holding branches of laurel between the 'pillars of Hercules'... The image of Fame perhaps may be interpreted as Astraea. The figure bears a strong resemblance to the image of the virgin associated with the second golden age recounted by Virgil in the fourth Eclogue of the *Aeneid* which appears on the title page of Pierre Matthieu's *L'Histoire de la France*. (Pl. 425) Although the text was published in 1605, undoubtedly there was an earlier sixteenth-century Burgundian source for the frontispiece. Another possible identification of the figure would be Cybele, who becomes the symbol for prosperity in Spain. F. Dölger has traced the evolution of the Carthaginian *Virgo Caelistis* to Juno, the patroness of the Romans. Unquestionably, the figure of Fame was intended to draw a reference to Charles V as the Roman Augustus, the restorer of an age of peace and justice, who was responsible for closing the gates of war and chaining Discord. This perception is supported by the depiction of *spolia*, discarded armour, that appears on the ground between putti. As Rosenthal has discerned in his study of the columnar device of the Holy Roman Emperor, the pillars implied Charles V's domains were more extensive than those of the Romans. Thus, there is a clear correlation of the *impresa* and motto of the king with the establishment of concord achieved by the resolution of conflict". Frances A. YATES: "Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century", London-Boston, 1975, p. 23, interpreta la figura de la Paz como Astraea -diosa de la Justicia que abandonó la Tierra al principio de la 'Edad de Hierro'- convirtiéndose en una constelación. Establece así una relación entre Carlos V y la 'Edad de Oro'. Véase al respecto HUNGER (nota 68), p. 384. Tal interpretación no convence, como tampoco lo hace la tesis de que se trate de Cibeles, la diosa de la fertilidad venerada por los romanos a partir del siglo III a.C. (Magna Mater Deum Idea); véase HUNGER (nota 68), pp. 226 s.
93. ROSENTHAL (nota 2), p. 275.
94. ROSENTHAL (nota 2), p. 70, nota 97, y p. 93.
95. THE DIAGRAM GROUP: "Musikinstrumente der Welt", München, 1988, p. 60.
96. *Justitia y Pax* véase WOHLFEIL: "Pax antwerpiensis" (nota 7). *Pax y Abundantia* véase "Catálogo Bilder und Szenen des Friedens zwischen Antike und Gegenwart", Unna, 1988, p. 25, ilus. 19, 20, y p. 288, n.º 46.
97. Le doy las gracias a Martin Warnke por haberme permitido consultar sus materiales.
98. Motivo representado por vez primera, posiblemente, en las monedas de los emperadores romanos Galba (68/69 d. C.) y Vespasiano (69/79 d. C.). Compárese Otto BRENDEL: "Die Friedensgöttin, Nymphen und Allegorie", en *Corolla Ludwvig Curtius*, Stuttgart, 1937, pp. 212-216, Tafelband 71.2, y *The Roman Imperial Coinage*, vol. 1, edición actualizada en Londres, 1984 por C.H.V. Sutherland, y vol. 2, Londres 1968, por Harold Mattingly y Edward A. Sydenham. Reinhold BAUMSTARK: "Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien", en *Aachener Kunstblätter*, 45, 1974, pp. 125-234, aquí pp. 132 s., u.a. Recuerda el hecho de que el motivo en cuestión se acuñó primero en medallas, a partir del siglo XVI. Erika SIMON: "Eirene und Pax. Friedensgöttinnen in der Antike", Stuttgart, 1988, p. 77 s. y 83, ilus. 12.2. Un ejemplo de la representación pictórica del motivo en el cuadro de Bonifacio Veronese (1487-1553), véase Ilse DEIKE - Annette REICHEL: "Pax veneta", en *Forschungen und Berichte*, 31, 1991, pp. 169-181. Véase también al respecto WOHLFEIL: "Weissagungen" (nota 7).
99. ROSENTHAL (nota 2), ilus. 91 y pp. 128 s. BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 1. CERVERA VERA (nota 8), p. 11.
100. Véase ilus. 12. CERVERA VERA (nota 8), fig. 26-28 y lám. XI. ROSENTHAL (nota 2), pp. 75, 82 s., 276 s. e ilus. 48. BERMUDEZ PAREJA (nota 1), ilus. 2 y 3.
101. CERVERA VERA (nota 8), p. 64 y fig. 26. HUNGER (nota 68), pp. 163-175, sobre todo 164.
102. ROSENTHAL (nota 2), pp. 276 s.
103. Véase ilus. 13. CERVERA VERA (nota 8), p. 64, nota 60. HUNGER (nota 68), pp. 333 s.
104. Véase ilus. 14.
105. ROSENTHAL (nota 2), p. 260, y, "El programa" (nota 2), p. 169.
106. ROSENTHAL (nota 2), pp. 265 s.: "Así, aunque la monumentalidad del Palacio de Carlos V concuerda con el estilo del Alto Renacimiento, su grandeza era una expresión de la imagen heroica que España tenía de sí misma durante los dos primeros tercios del siglo XVI".
107. Alonso de SANTA CRUZ: "Crónica del Emperador Carlos V", ed. Ricardo Beltrán y Rospide - Antonio Blázquez y Delgado Aguilera, 5 tomos, Madrid, 1920-1925, aquí t. 1, p. 195. Véanse los ejemplos que cita SANDOVAL (nota 14), t. 1, pp. 145 y 216 s. Horst PIETSCHMANN: "El problema del 'nacionalismo' en España en la Edad Moderna. La resistencia de Castilla contra el emperador Carlos V", en *Hispania*, 52/180, 1992, pp. 83-106. ROSENTHAL (nota 2), p. 274.
108. Alfred KOHLER: "'Tu Felix Austria nube...'. Vom Klischee zur Neubewertung dynastischer Politik in der neueren Geschichte Europas", en *Zeitschrift für Historische Forschung*, 21, 1994, pp. 461-482.
109. Ramón MENENDEZ PIDAL: "Idea Imperial de Carlos V" (= Colección Austral), Madrid 1940 s., pp. 9-35 = Discurso 1938, y, "Formación del fundamental pensamiento político de Carlos V", en RASSOW, *Karl V.* (nota 30), pp. 144-166, y, "Un imperio de paz cristiana", en FERNANDEZ ALVAREZ, *Carlos V* (nota 85), pp. XI-LXXII.

110. Hans-Joachim KÖNIG: "Monarchia Mundi und Res Publica Christiana. Die Bedeutung des mittelalterlichen Imperium Romanum für die politische Ideenwelt Karls V. und seiner Zeit, dargestellt an ausgewählten Beispielen". Phil. Dissertation Hamburg 1969, pp. 101 s. PIETSCHMANN: "El problema" (nota 107), pp. 100 s. Una presentación crítica de la discusión acerca de la idea imperial de Carlos V se encuentra en Alfred KOHLER: "Quellen zur Geschichte Karls V.", Darmstadt, 1990, pp. 10-13.
111. Karl BRANDI: "Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches", München, 1937, s. 13, y, "Der Weltreichgedanke Karls V", en *Ibero-Amerikanisches Archiv* 13, 1940, pp. 259-269.
112. "Die Reichsidee aber war die mittelalterliche Idee des Kaisertums, die dem Papsttum zugeordnete Führungsaufgabe in der Christenheit", así Peter RASSOW: "Reich und Reichsidee Karls V", en *Die politische Welt Karls V*, München, 1942, pp. 9-39, aquí p. 39. Véase también Peter RASSOW: "Die Kaiser-Idee Karls V. dargestellt an der Politik der Jahre 1528-1540", Berlin, 1932, y, "Karl V. Der letzte Kaiser des Mittelalters", Göttingen, 1957, 2. Auflage 1963. Nueva interpretación Ferdinand SEIBT: "Karl V. Der Kaiser und die Reformation", Berlin 1990.
113. Véase un resumen de esta tesis en Heinrich LUTZ: "Reformation und Gegenreformation", München, 3. Auflg, durchgesehen und ergänzt von Alfred Kohler 1991 (= Oldenbourg Grundriß der Geschichte, Bd. 10), pp. 51-61 y 145-149. BOSBACH: "Monarchia Universalis" (nota 18), pp. 35-63.
114. ROSENTHAL (nota 2), pp. 261 s. y 265, nota 48. TANNER (nota 25), pp. 109-118.
115. Respecto a las tradiciones historiográficas y su terminología véase LUTZ: "Karl V." (nota 29), pp. 126-130. KOHLER: "Quellen" (nota 110), pp. 9 s.
116. Miguel Angel OCHOA BRUN: "Die spanische Diplomatie an der Wende zur Neuzeit", en *Hispania-Austria* (nota 13), pp. 52-67, aquí 61 s. y 64.
117. Alfred KOHLER: "Die dynastische Politik Maximilian I.", en *Hispania-Austria* (nota 13), pp. 29-37, y, "Vom Klischee zur Neubewertung" (nota 108). Luis SUAREZ FERNANDEZ: "Las relaciones de los Reyes Católicos con la Casa de Habsburgo", en *Hispania-Austria* (nota 13), pp. 38-51.
118. Véase Friedrich EDELMAYER: "Kaisertum und Casa de Austria. Von Maximilian I. zu Maximilian II", en *Hispania-Austria* (nota 13), pp. 157-171. BOSBACH: "Monarchia Universalis" (nota 18).
119. Véase KÖNIG: "Monarchia Mundi" (nota 110), pp. 177-189. BOSBACH: "Monarchia universalis" (nota 18), pp. 35-63.
120. Véase Hartmut LEHMANN: "Universales Kaisertum, dynastische Weltmacht oder Imperialismus. Zur Beurteilung der Politik Karls V.", en *Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs* = Festschrift für Adam Wandruszka, Wien - Köln, 1974, pp. 71-83. Remítase a la querrela por la sucesión de Güeldres, de 1538 a 1543, y la incorporación del ducado de Güeldres y del condado de Zutphen en el ducado de Borgoña.
121. "Corpus documental" (nota 14), vol. 2, Salamanca 1975, n° CCCLXXX, pp. 569-592, aquí p. 572.
122. CHECA CREMADES (nota 3), pp. 33-38.
123. Véase Marcel BATAILLON: "Erasmo y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI", México, 2. bearbeitete Auflage 1966, pp. 226-236.
124. CHECA CREMADES (nota 3), pp. 38-45 y 55.
125. CHECA CREMADES (nota 3), pp. 46-69, aquí 58, utiliza ambos términos en varias ocasiones y habla (p. 62) de un "amplio programa iconográfico de carácter imperialista".
126. Forman parte de las habitaciones de Carlos V, véase al respecto p. \*\* y nota 17.
- CHECA CREMADES (nota 3), pp. 113 s. BERMUDEZ PAREJA (nota 4), ilus. 28 y 29.
127. CHECA CREMADES (nota 3), pp. 58 y 113 s.
128. CHECA CREMADES (nota 3), pp. 137 s.
129. CHECA CREMADES (nota 3), p. 121.
130. HUNGER (nota 68), pp. 55 s.
131. La idea de haber derrotado el mal y conseguido que triunfe el bien es el motivo principal de los *Commentaires* de Carlos V. Véanse estas *memorias* del emperador ahora en *Corpus documental* (nota 14), vol. 4, Salamanca 1979, pp. 483-567. LUTZ: "Karl V." (nota 29), p. 126.
132. CHECA CREMADES (nota 3), pp. 114-124.
133. Compárese la xilografía confeccionada entre 1499 y 1503, "Maximiliano I como Hercules Germanicus", en *Kunst um 1492* (nota 35), pp. 349 s., n° 162. Klaus ARNOLD: "Vater Hercules. Beiträge zur Biographie des Humanisten Janus Tolophus", en *Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken*. Festschrift für Dieter Wutke, ed. Stephan Füssel - Joachim Knappe, Baden-Baden, 1989 (= Saecula spiritalia, Sonderband), pp. 131-155, demuestra que ya en 1493 se le denomina *Hércules* a Maximiliano (p. 135 s.).
134. CHECA CREMADES (nota 3), p. 114.
135. Véase, por ejemplo, el sarcófago de Sidon, del Museo Arqueológico de Istambul (Alejandro vestido de pieles de león).
136. ROSENTHAL (nota 2), pp. 276 s. y notas 83 y 84.
137. Véase ilus. 14. ROSENTHAL (nota 2), pp. 277 s. CHECA CREMADES (nota 3), pp. 171-175.
138. ROSENTHAL (nota 2), p. 277.
139. Véase ilus. 13. Hay dos figuras montadas en un animal semejante a un carnero, y no una mujer sentada sobre un toro.
140. ROSENTHAL (nota 2), p. 276 y nota 82.
141. Véase ilus. 2. Para la interpretación de las ventanas véase ROSENTHAL (nota 2), pp. 269 s. y nota 63.
142. ROSENTHAL (nota 2), pp. 90 s. y 275. Según Checa Cremades (nota 3), pp. 86-108 y 137, las escenas mitológicas que glorifican la campaña tunecina de Carlos V aludirían, por lo general, a Hércules.
143. ROSENTHAL (nota 2), p. 275: "La posición del pie de la Historia, apoyado sobre una figura cúbica, nos garantiza que aquella está narrando hechos verdaderos, y su mirada levantada hacia lo alto, que las hazañas registradas eran de una naturaleza transcendental".
144. ROSENTHAL (nota 2), pp. 73 s. y 274 s.
145. ROSENTHAL (nota 2), p. 74, las identifica como armas de origen italiano en su mayoría.
146. ROSENTHAL (nota 2), p. 270.
147. ROSENTHAL (nota 2), p. s. 275.
148. Véase ilus. 1. ROSENTHAL (nota 2), pp. 268 s.
149. ROSENTHAL (nota 2), p. 142.
150. Véase ilus. 10. Otra interpretación ROSENTHAL (nota 2) p. 142.
151. ROSENTHAL (nota 2), p. 110.
152. ROSENTHAL (nota 2), pp. 95 y 106.
153. ROSENTHAL (nota 2), p. 216 y nota 239, p. 268.
154. CHECA CREMADES (nota 3), pp. 124-148.
155. Por ejemplo "Corpus documental" (nota 14), vol. 2, Salamanca 1975, pp. 299-311: "Felipe II a Carlos V", Valladolid, 13 de diciembre, 1544.
156. Queda abierta la cuestión si Castilla apoyaba al emperador en su condición de monarca universal, tal como lo hicieron los panegiristas alrededor de 1549, quienes "interpretaban, defendían y celebraban" su actuación política "a la luz de la idea de la monarquía universal". Véase BOSBACH: "Monarchia universalis" (nota 18), p. 47. A mi entender, esto no es el caso.