

MARIA KUSCHE

«EL CABALLERO CRISTIANO Y SU DAMA»
EL RETRATO DE REPRESENTACIÓN
DE CUERPO ENTERO*

ORIGEN, DESARROLLO Y SIGNIFICADO DEL RETRATO SECULAR DESDE LOS MINIATURISTAS CAROLINGIOS, PASANDO POR LA ESCUELA DE AUGSBURGO, HASTA SEISENEGGER, TIZIANO (RECONSTRUYENDO SUS RETRATOS DE CUERPO ENTERO DEL EMPERADOR Y LA EMPERATRIZ), ANTONIO MORO Y LA ESCUELA DE RETRATOS DE LA CORTE ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.

* *Título original:* «Der Christliche Ritter und seine Dame, das Repräsentationsbidnis in ganzer Figur», Munich 1991.
Traducción del alemán por la autora.

© Verlag Bruckmann
Stiebner Verlag

La presente edición en español cuenta con el beneplácito de este último

SUMARIO

Introducción a la edición española, 6.- ORIGEN Y DESARROLLO DEL RETRATO CORTESANO DE CUERPO ENTERO Y DE TRES CUARTOS DESDE EL SIGLO IX HASTA PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI, 7.- LA TRANSFORMACIÓN EN AUGSBURGO DEL RETRATO CORTESANO EN EL RETRATO DE REPRESENTACIÓN DEL SIGLO XVI, 43.- LA ADOPCIÓN DEL TIPO DE RETRATO DE AUGSBURGO POR SEISENEGGER, 53.- LA ELEVACIÓN ARTÍSTICA DEL RETRATO DE REPRESENTACIÓN EN PIE POR TIZIANO, 58.- LA TIPIFICACIÓN Y DIFUSIÓN DEL RETRATO DE REPRESENTACIÓN POR ANTONIO MORO, 75.- RESUMEN: INFLUENCIA Y SIGNIFICADO DEL RETRATO SECULAR DE CUERPO ENTERO Y TRES CUARTOS, 78.- NOTAS, 85.- FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA, 95.

*A mi marido y a mis hijos
-mis caballeros-
por su gran ayuda*

Introducción a la edición española

Me satisface mucho que este trabajo, publicado en 1991, en alemán, en la Revista «Pantheon», XLIX, con el título *Der Chrisliche Ritter und seine Dame - Das Repräsentationsbildnis in ganzes Figur* - se edite ahora en español en el marco de «Cuadernos de Arte e Iconografía» de la Fundación Universitaria Española y agradezco muy especialmente al profesor Pita Andrade el haberme dado esta oportunidad.

En cierto modo este trabajo es la base de todos mis posteriores estudios sobre el retrato, también del recientemente publicado libro *Retratos y Retratores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores: Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003, así como especialmente del artículo en prensa en AEA 2004; *Carlos V y el perro, de 1532/33*, sobre quién copió de quién: Seisenegger o Tiziano.

En este último demuestro que las suposiciones mías presentadas en 1991, así como se leen en la traducción presente, en pp. 58-62, no eran erróneas, porque mientras tanto aparecieron los anteriores retratos de Seisenegger del Emperador. El primero, de 1530, modelo del quinto, lo pude identificar con el que hoy se encuentra en Palma de Mallorca, en el Palacio de La Almudaina; el tercero, copia del segundo, lo descubrió G. P. Matthews en Inglaterra, y del cuarto existe una copia en Munich. Con esto podemos enjuiciar aún mejor la importancia de Seisenegger en la transmisión del esquema medieval del retrato de representación. No quise modificar el texto original de mi trabajo de 1991 por estos nuevos aspectos prefiriendo llamar aquí la atención sobre ellos.

Espero que el presente trabajo, más fácilmente accesible en español, ayude a corregir algunos aspectos del origen del retrato de representación español sobre el que sigue habiendo alguna confusión.

Maria Kusche
Málaga, 2004

ORIGEN Y DESARROLLO DEL RETRATO CORTESANO
DE CUERPO ENTERO Y DE TRES CUARTOS
DESDE EL SIGLO IX HASTA PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI.

Los orígenes del retrato de cuerpo entero del siglo XVI, parecían durante muchos decenios bastante enigmáticos. Se han visto oscurecidos porque se creía que este tipo de retrato surgió en el mismo momento en que el retrato, hasta entonces nominal - determinado sólo por el nombre -adquirió rasgos individuales. Como este retrato “de semejanza”- es decir, el retrato moderno - aparecía por lo general en forma de busto, se deducía que los esquemas para la figura completa debían haber sido tomados de otro género.

Por este motivo, la investigación sobre el retrato de caballete de cuerpo entero se limitó durante largo tiempo a la enumeración de algunos ejemplares tempranos aislados, relacionándolos con el retrato de donante, con representaciones en retablos, con imágenes de género, con las hojas dedicatorias del gótico tardío, las efigies sepulcrales, la estatuaria de las catedrales y los monumentos, como posibles antecedentes¹.

Los retratos de cuerpo entero de Seisenegger y de Tiziano, y la obra de sus sucesores, se entendieron, en la mayoría de los casos, en cuanto a la dignidad, a la distancia y a la abstracción de los personajes representados, como “una consecuencia del absolutismo que hacía su aparición, pleno de ideas renacentistas y de sus exigentes actitudes cortesanas” (Hauser)², o incluso como una ampliación directa del retrato de busto. Sólo lentamente se percibió que el retrato oficial de cuerpo entero, tal como se conoce en el retrato de Carlos V, y tal como se expandió principalmente a partir de éste, tiene una tradición familiar borgoñona y habsburga (Dvorák 1907; v. Holst 1910; Wescher 1941; v. Einem 1960)³.

Especialmente G. Heinz ha expuesto esta idea de forma convincente en su obra, fundamental para el retrato cortesano, “*Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der Österreichischen Erblande*” (1963): “La pintura miniaturista fue la primera que supo traducir las normas del comportamiento cortesano y principesco - tal como predominaba en el mundo borgoñon-maximiliano - en una imagen ideal caballescica y cortesana, de donde la pintura monumental la adoptó. Así se explica la falta de corporeidad de las figuras de cuerpo entero de los retratos de Príncipes de la época de Durero, por ejemplo en el Vitral del Emperador de Kulmbach, así como en los retratos de Príncipes Electores de 1514 de Cranach. Sólo paso a paso se van uniendo el dibujo y el concepto tardogótico con el sentido estatuario procedente del sur, un proceso que se completa en la obra de Seisenegger”⁴.

H. Froning basándose en ejemplos concretos hace ver la “raíz borgoñona” del retrato en pie de la pintura de caballete en su trabajo “*Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurporträts in der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts*” (1973), la primera obra dedicada específicamente a este tema. Froning destaca especialmente la importancia del ámbito temático de los Nueve Héroe, personajes ejemplares para el caballero borgoñon: “La imitación de los “Héroe”, como compromiso personal y la tendencia a representar a los Héroe como figuras aisladas, parecen indicar que haya habido un camino que lleve desde aquí al retrato de cuerpo entero”⁵.

Sin embargo, el principio del desarrollo del retrato de representación de cuerpo entero puede encontrarse en un pasado aún más lejano. Lo que se hacía en Borgoña era ya una costumbre arraigada en el Siglo IX. Sorprendentemente, no se ha tenido en cuenta hasta ahora que **el retrato de representación de cuerpo entero tiene sus raíces en el medioevo temprano, en las imágenes de cuerpo entero del Emperador como “Miles Christianus”**. Esta imagen del Emperador en figura entera contrasta con las del Emperador como tal que se representa sentado en su trono. Sí se representan de pie los personajes armados que flanquean a derecha e izquierda del trono al Emperador sedente. Con este origen en el retrato del Emperador - según Schramm⁶ : “el tema no religioso de mayor importancia en las artes representativas en la Edad Media temprana” - **el retrato de cuerpo entero de este tipo corresponde desde un principio al ámbito secular, y es en éste en el que se ha seguido desarrollando**. Así pues, no apareció en modo alguno, como hasta ahora se suponía, posteriormente al retrato del ámbito religioso (retratos de donantes y fundadores, representaciones de santos en retablos de alta-

res, estatuaria de catedrales, efigies sepulcrales) y a partir del mismo, sino paralelamente a él⁷. Tampoco era en absoluto una modalidad artística menos frecuente que la del ámbito religioso. Surgió no sólo **en los libros miniados tempranos**, sino también **en la pintura mural directa o sobre maderajes, en tapices y en dibujos**. Ahora bien, el retrato secular de cuerpo entero temprano por causa de los materiales empleados, ha soportado peor el paso del tiempo que la imaginería eclesiástica de la misma época, trabajada predominantemente en piedra. A través de las fuentes literarias se puede obtener una idea de la cantidad de frescos existentes hoy perdidos, descoloridos o desprendidos y también de la cantidad de tapices desintegados. Por otra parte, tampoco el material conservado y disponible se ha examinado de una manera exhaustiva respecto al desarrollo del retrato secular de cuerpo entero. Esta tarea excede también el ámbito del presente trabajo, que debe restringirse a señalar los ejemplos más conocidos y especialmente característicos.

Las dos modalidades de retratos se diferencian en significado y función. El **retrato de cuerpo entero secular** exalta al hombre armado, al hombre que actúa, al paladín de Dios, al poder temporal que cualquier caballero representa. En el **retrato del ámbito religioso** domina un espíritu más tranquilo: los representados están visiblemente subordinados a la Divinidad, se encuentran en una situación de dependencia, de entrega o de oración o bien, como en la efigie sepulcral, han salido ya de este mundo. Los dos aspectos se reflejan en la expresión facial, en la pose y en el ropaje. En el retrato secular, la vestimenta en la mayoría de los casos acentúa y resalta el cuerpo, mientras que en el religioso se oculta mediante capas y ropajes amplios. Las dos modalidades se desarrollaron, como veremos, de manera relativamente independiente una de otra. Parece pues, que, a la inversa de lo que hasta ahora se aceptaba, la estatuaria catedralicia y las efigies sepulcrales fueron influidas por las representaciones seculares de emperadores y guerreros de las miniaturas. Esto no excluye un influjo mutuo. La correlación mayor se manifiesta en la pintura, y particularmente en los llamados **retratos “de disfraz”**, en los que un príncipe u otra persona aparece en el papel de un Santo, o bien, a la inversa, un Santo se representa como caballero.



Fig. 1. Luis el Piadoso, «De Laudibus Sanctae Crucis», 840, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

El primer **retrato imperial** que se conserva, el de *Luis el Piadoso*, no es el de un Emperador como tal, en su trono, con corona, cetro y globo imperial, con túnica o vestimenta ceremonial, sino el de un guerrero con coraza pectoral, con una mano sujetando a manera de lanza el asta de la cruz y la otra apoyada sobre el escudo. Esta imagen procede del *manuscrito de Hrabanus Maurus “De Laudibus Sanctae Crucis”*, escrito en el año 840 en el Monasterio de Fulda (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana)⁸ (Fig. 1). La figura del Emperador deriva de los dípticos consulares de la Antigüedad tardía, como por ejemplo el de Probo (Aosta, Tesoro de la Catedral)⁹ (Fig. 2). La inscripción que consta en el estandarte que corona el ástil identifica a este personaje claramente como “luchador por la fe”. Luis, por lo tanto, está representado como el cónsul Probo, en calidad de *Miles Christianus*, de defensor de la fe designado por Dios¹⁰. La cruz es su arma, se apoya sobre el escudo de la fe. De la misma manera que el cónsul, el Emperador Luis se presenta



Fig. 2. Díptico consular de Probo, principios del Siglo V, Aosta, Tesoro de la Catedral.



Fig. 3. Hoja dedicatoria de la «Biblia de Carlos el Calvo» (Biblia Vivianaea), 844, París, Bibliothèqu Nationale.

frontalmente, en ligero contraposto, un brazo alzado, el otro hacia abajo.

También los personajes armados flanqueando al Emperador sedente siguen el mismo esquema.

La hoja dedicatoria de la *Biblia de Carlos el Calvo* (*Biblia Vivianaea*) de *Haregarius*, 844 - 851, (París, Bibliothèqu Nationale)¹¹, (Fig. 3), muestra, a la izquierda del Emperador sedente, a un caballero en actitud similar a la de Luis el Piadoso. En lugar del báculo con la cruz, sostiene una lanza, y la otra mano se apoya sobre el escudo. No se le ve en posición tan frontal como a Luis, sino ligeramente vuelto hacia un lado. El portador de armas equivalente en el lado opuesto, sostiene una espada cruzada sobre su pecho. El motivo de apoyarse en el trono o de sujetarlo, como lo hacen las dos figuras portadoras de armas al lado del Emperador, también será importante en el futuro.

En el *Evangelionario de Carlos el Calvo*, el *Codex Aureus de San Emmeran*, realizado alrededor del año 870 por los hermanos Berigar y Liuthard (Munich, Bayerische Staatsbibliothek)¹² (Fig. 4), se puede descifrar el papel de los portadores de armas y de sus armas: “Arma tibi faveant Christi stabilita per aevum mvniat et clipeus semper ab hoste suus”. Estos portadores de armas no son pues unos guarda-



Fig. 4. Carlos el Calvo en su trono, «Codex Aureus de San Emmerano», c. 870. Munich, Bayerische Staatsbibliothek.



Fig. 5. Otón III en su trono. Tomado de: Evangelionario de Otón III, c. 1000, Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

espaldas cualesquiera, sino que ofrecen a Carlos las armas bendecidas por Cristo¹³. El de la derecha vuelve a tener la misma actitud que el Emperador Luis, y porta lanza y escudo, el de la izquierda porta espada. Se trata de la Lanza Sagrada, del Escudo de la Fe, y de la Espada de la Divina Justicia.

También en la *Biblia de San Callesto* (Roma, San Pablo Extramuros) pueden verse junto a Carlos, llamado el Gordo, los mismos portadores de armas. En el Evangelionario de Otón III, de aproximadamente el año 1000 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek)¹⁴ (Fig. 5), se repiten

ambos tipos de portadores de armas, aunque aquí se introduce el ademán de hablar en el que se encuentra más adelantado. Al otro lado del Emperador, el autor que entrega el libro también se apoya ligeramente en el trono.

En el *Sacramentario de Enrique II* (1002 a 1014, Munich, Bayerische Staatsbibliothek)¹⁵ los portadores de armas siguen también el tipo carolingio.

Las figuras de los guerreros o de los portadores de las armas imperiales, como pueden verse en las representaciones citadas y en otras de Emperadores sedentes en sus tronos, también derivan de ejemplos de la Antigüedad tardía.

Podemos encontrarlos una vez más en forma muy similar en el *Missorium de Teodosio el Grande* (año 388; Madrid, Academia de la Historia) (Fig. 6) y también en dípticos consulares como el de Magno, del año 518 (París, Bibliothèque Nationale)¹⁶. Aquí también



Fig. 6. «Missorium de Teodosio el Grande», 388, Madrid, Academia de la Historia.



Fig. 7. Coronación de Enrique II, «Sacramentario de Enrique II», 1002-1014. Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

aparece el segundo portador de armas, con la espada cruzada ante su cuerpo, y las figuras que se apoyan ligeramente sobre el trono, o parecen sostenerlo.

Obvio es el papel del Emperador como guerrero de Dios en el ya mencionado *Sacramentario de Enrique II* (Fig. 7). En pie, el Emperador recibe directamente de los ángeles las santas armas, mientras que Cristo le coloca la corona. Como Luis el Piadoso, Enrique se presenta de frente, pero su mirada no se dirige al espectador sino hacia el cielo. Como lo hace Luis con el ástil de la Cruz, Enrique sostiene con su diestra la Santa

Lanza; la mano izquierda, aquí también levantada, sujeta la Espada de la Justicia cuya punta se dirige hacia el cielo.

La representación del Emperador *Federico Barbaroja en la hoja dedicatoria de la "Historia Hierosolymitana"* de Robert de St. Remi (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana) data de 1189¹⁷ (Fig. 8). La diestra se apoya sobre la cadera y no tiene arma alguna. El Emperador lleva corona y el manto de los cruzados, a cuya cruz señala. Detrás de él aparece el correspondiente escudo, también con una gran cruz, en la mano izquierda sostiene el globo imperial. A pesar de la corona y del globo imperial, el Emperador, al igual que Luis, en primer lugar no está representado como tal, sino como como cruzado, como Miles Christianus.



Fig. 8. El Emperador (Federico) Barbaroja, Hoja dedicatoria de la «Historia Hierosolimitana», 1189. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Estos esquemas de representaciones tempranas de emperadores y de



Fig. 9. Estatua de Marte en un jardín, fresco, Pompeya.

portadores de armas, que se basan en las de emperadores y cónsules de la Antigüedad tardía y originalmente en representaciones de los héroes de la Antigüedad Clásica y por tanto en las de los dioses guerreros (véanse las pinturas de Pompeya, la estatua de Marte en un jardín, Fig. 9), se repetirán de aquí en adelante una y otra vez en las figuras y retratos de cuerpo entero. Constituirán durante siglos el repertorio básico: la actitud frontal o bien ligeramente ladeada con un inicio de contraposto, en una mano una lanza, una cruz, una

bandera o estandarte, en la otra, un escudo o una espada, ésta espada sostenida cruzada ante el pecho o bien sujeta por el pomo con el brazo ligeramente apoyado en la cadera, con la punta hacia arriba o hacia abajo, y las figuras bien sueltas bien ligeramente apoyadas.

Hacia el año 1300 los retratos de Emperadores se ampliaron con los de los dignatarios de la corte y especialmente **las figuras de los Príncipes Electores**. Estos rodean al Emperador que, en la mayoría de las veces, está sentado en su trono¹⁸.

Una de las más tempranas representaciones de esta índole es el fresco en la casa llamada “Haus zum Langen Keller” (Casa del Sótano Largo) aproximadamente del año 1300 (Zurich, Schweizerisches Landesmuseum) (Fig. 10). Los Príncipes Electores aparecen de frente, en pie, con las piernas ligeramente esparrancadas, sosteniendo sus escudos heráldicos y sus armas con los ademanes y las actitudes heredadas. Nuevos son el escudo sostenido por delante del cuerpo y la bandera o estandarte en lugar de la lanza.

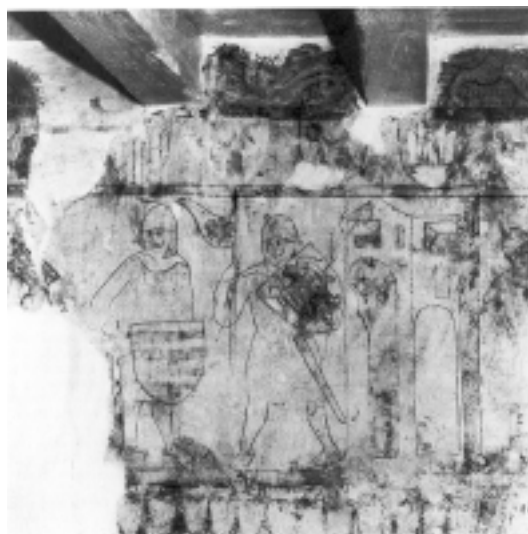


Fig. 10. Los siete Príncipes Electores, «Haus zum langen Keller», 1300, fresco. Zurich, Schweizerisches Landesmuseum.

Los Príncipes Electores que rodean a *Carlos IV en el*



Fig. 11. Príncipes Electores, Sabios y Profetas, 1457, paneles murales, Casa del Gremio de Tejedores de Augsburgo, Munich, Bayerisches Nationalmuseum.

Armorial de Gelre, Limburgo, 1370-1378, Bibliothèque Royale, Bruselas)¹⁹ son totalmente diferentes. El grupo se disuelve en una escena, y las personas están unidas mediante gestos y ademanes expresivos.

A partir de mediados del Siglo XV también existieron ciclos de Príncipes Electores en forma de pinturas murales en los Ayuntamientos de diversas ciudades alemanas²⁰.

En 1457, Peter Kaltenhoff pintó *los maderajes de la sala de reuniones de la Casa del Gremio de Tejedores de Augsburgo* (hoy en el Bayerisches Nationalmuseum en Munich)²¹ (Fig. 11). En él se unen las representaciones del Emperador y de los Príncipes Electores con las de los Nueve Sabios y las de los Ocho Profetas, en un formato abreviado hasta las rodillas, y con una cierta individualización en los retratos de los Príncipes aún vivos en aquel momento.

Por el contrario, la representación del Emperador con los Príncipes Electores en el *tapiz de Basilea*, de alrededor de 1470 (Basilea, Historisches Museum) (Fig. 12) retoma el formato de cuerpo entero. Las figuras muestran los movimientos y ademanes ya conocidos.



Fig. 12. Emperador y Príncipes Electores; Tapiz de Basilea (recorte), c.1470, Basilea,

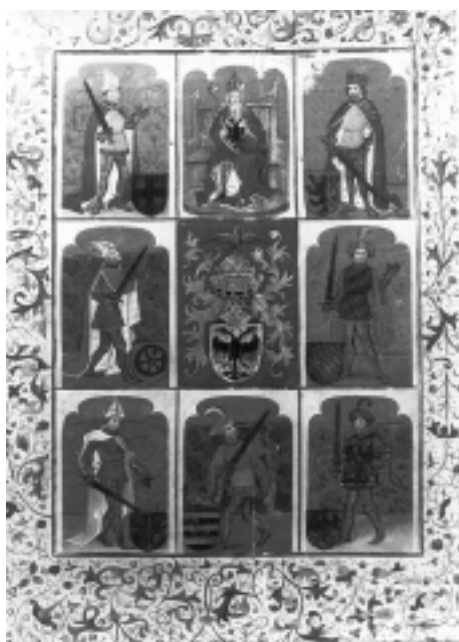


Fig. 13. Emperador y Príncipes Electores. Copia Hanseática, 1484. Colonia, Historisches Archiv.

Las figuras del *Hansekopiat*, Flandes 1484 (Colonia, Historisches Archiv) son más movidas²² (Fig. 13). Se las ve aquí de frente o en perfil tres cuartos, las piernas esparrancadas o en contraposto o también como caminando; las manos se apoyan en las caderas o en el pomo de la espada, a veces en alto y otras cruzada delante del cuerpo o bien con la punta baja.

En las tierras no pertenecientes al Imperio, las formas de representación del Emperador y de los Príncipes Electores encuentran su equivalencia en las de los Reyes, Príncipes y Señores Feudales.

El esquema de representación de los Príncipes Electores se transfirió al de **los Nueve Héroes o los Nueve Sabios**, alineados de igual manera (los héroes de la Antigüedad: Héctor, Alejandro y César, los del Antiguo Testamento: Josué, David y Judas Macabeo, y los cristianos: Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon). Según parece, quedaron establecidos como grupo de personajes ejemplares a partir del 1300²³.



Fig. 14. Los Nueve Héroes (recorte). *Le Chevalier Errant*, 1390. París, Bibliothèque Nationale.

En una de las representaciones más tempranas del libro "*Le Chevalier Errant*", de 1390 (París, Bibliothèque Nationale)²⁴ (Fig. 14), los Héroes se nos presentan exactamente con los mismos ademanes que ya conocemos de los Príncipes Electores: mantienen en alto la espada o una lanza con gallardete y sostienen el escudo delante del cuerpo o se apoyan en él.



Fig. 15. Jacques de Iverny, Los Nueve Héroes (recorte), 1420. Fresco, Castillo La Manta, Turín.



Fig. 16. Jacques de Iverny, Las Nueve Heroínas (recorte), 1420, fresco, Castillo La Manta, Turín.

Estos motivos se repiten en los *frescos de Jacques Iverny en el Castillo La Manta*, cerca de Turín, de aproximadamente 1460 (Figs. 15 y 16)²⁵. En ellos tiene especial importancia el hecho de que se representan también nueve Heroínas (las de la Antigüedad: Lucrecia, Veturia y Virginia, las del Antiguo Testamento: Esther, Judith y Jael, y las cristianas: Helena, Brígida e Isabel), con lo que el esquema se transfiere a lo femenino (Fig. 16). La mano, que en el caso del varón está posada sobre la cadera o sobre el pomo de la espada, también se mantiene en las damas en una posición baja, mientras que la otra sujeta, como los hombres, un bastón o un arma. También para las damas se encuentran precursoras en la Antigüedad Tardía: la figura de Gala Placidia en el díptico de marfil de la catedral de Monza, de aproximadamente el 425, muestra actitudes similares (Fig. 17).



Fig. 17. Gala Placidia y su hijo, el futuro Valentiniano III, díptico de marfil, c. 425, Monza, Catedral.

El papel y el concepto del Emperador y de los Príncipes no sólo de gobernantes como tales, sino en su función de primeros caballeros de su tierra, como representantes de su clase, condujo a que la fórmula del retrato del Miles Christianus se convirtiera en el esquema de representación de toda **la clase de caballería**²⁶.

Así se observa sobre los mismos soportes anteriores. En la *pintura mural* y en los *libros miniados* góticos y en los *tapices* del estilo internacional, lo mismo en **figuras de posturas tranquilas**, como en las **escenas movidas de las sagas heroicas, de acontecimientos históricos, de ceremonias, de fiestas, de cacerías, de temas amorosos**, con y sin significado mitológico, y de otros temas mundanos. Algunas figuras tienen carácter de retratos, otras no.

El Caballero se va transformando en **el Cortesano**, y el esquema se transfiere a formas cortesanas. Persiste la antigua actitud fundamental del caballero, pero las armas a menudo desaparecen; los movimientos se hacen más atractivos y elegantes, el contraposto se acentúa por el balanceo de las caderas característico del gótico; el ademán de hablar se hace cada vez más frecuente. La forma amable y segura de comportarse expresa la autoestima de la clase cortesana.

La figura del Cortesano se ve correspondida por la de **la Dama**: en pie, también con una cadera desplazada, la postura elegante acentuada por la caída de los ropajes, una mano recogiendo los pliegues del vestido o sujetándolos con el codo y la otra en un ademán de habla o saludo, o también en reposo, y otras sosteniendo un objeto, una corona de flores, un libro.

En las ilustraciones de **gestas heroicas**, como por ejemplo en *la Chanson de Roland*, de alrededor de 1320 (“Les Grandes Chroniques de France”, Londres, British Museum)²⁷



Fig. 18. Rolando y Ferragut, «Chanson de Roland», Les Grandes Chroniques de France, c.1320, Londres, British

Museum)²⁷ (Fig. 18), la acción se concentra la mayoría de las veces alrededor de la figura de un Héroe, Caballero, Monarca o Príncipe concreto. A veces, el Rey lleva una corona, pero por lo demás no se le representa como tal sino como “primus inter pares”, como primer Caballero y Cortesano del país.



Fig. 19. Wolfram von Eschenbach, Manessische Liederhandschrift, c. 1320, Heidelberg, Universitätsbibliothek.



Fig. 20. Otto von Turne, Manessische Liederhandschrift, c. 1320, Heidelberg, Universitätsbibliothek.

En la gran obra retratística de esta época dedicada al **mundo poético**, el “*Manuscrito de Manesse*” (“*Manessische Liederhandschrift*”, c. 1320, Heidelberg, Universitätsbibliothek)²⁸ - que reúne los retratos de los poetas-músicos más famosos y que está inspirada sin duda por los retratos de autores de la Antigüedad - puede observarse en detalle cómo se realiza la transición de la postura guerrera, aislada y quieta, a las de las movidas escenas cortesanas. El portador de armas del Rey Wenzel de Bohemia corresponde a los portadores de armas de las antiguas representaciones de Emperadores sedentes. La imagen de Wolfram von Eschenbach

sigue las representaciones de los Príncipes Electores o de los Nueve Héroes (Fig. 19). Esta representación, aquí aún guerrera, a pesar del tratamiento escénico, se transforma en la imagen de Otto von Turne en una escena de romance amoroso cortesano (Fig. 20). El caballero poeta es despedido por las damas que le ofrecen escudo y yelmo, aunque toda su actitud corresponde todavía al antiguo esquema. El Caballero Tannhäuser se representa como otrora el Emperador Barbarroja, pero de forma más movida y amable.



Fig. 21. Der von Kurenberg, Manessische Liederhandschrift, c. 1320, Heidelberg, Universitätsbibliothek.

También es interesante observar que ya en la imagen del de Kurenberg (Fig. 21) una mano juega con el collar y que muchas damas están acompañadas de perritos, como en el caso de la dama que acompaña a



Fig. 22. Bernger von Horheim, Manessische Liederhandschrift, c. 1320, Heidelberg, Universitätsbibliothek.

Bernger von Horheim (Fig. 22), ambos temas que volveremos a encontrar a menudo en los grandes retratos del Siglo XVI.

Ahora bien, la antigua forma de representación aislada y guerrera no se pierde del todo. Por ejemplo, en la figura de Jean Pucell del “*Breviario de Belleville*”, de 1343 (París, Bibliothèque Nationale)²⁹ (Fig. 23), el caballero se presenta en la forma tradicional como guerrero, con lanza, espada y escudo.

Uno de los **temas de sociedad**, que hasta el momento aparecían en las ilustraciones miniadas, en fecha temprana se transfiere al nuevo soporte, al *cuadro de caballete*. Así se ve en una tabla - que a finales del Siglo XVI existía en El Pardo³⁰ - con una escena de la corte de Felipe el Bueno de Borgoña y de su esposa Isabel de Portugal, que podría titularse “*Descanso durante la caza*”. (Versalles, Musée de



Fig. 23. Jean Pucell, Caballero, Breviario de Belleville, 1343, París, Bibliothèque Nationale.



Fig. 24. Entorno de Jan van Eyck (copia), El Desayuno durante la Cetrería (fragmento), alrededor de 1430. Versalles, Musée de Château.

Château) (Fig. 24.). Parece ser una copia realizada en el Siglo XVI de una imagen pintada alrededor de 1430 por el círculo de Jan van Eyck. En ella se unen el tema la Cetrería y del Jardín de Amor. Puede verse en ella una vez más cómo la actitud guerrera del noble se ha convertido en la más desenfadada del cortesano. Felipe e Isabel se encuentran en pie junto a la mesa, en una postura libre de todo el esquema antiguo; sin embargo, en la mayoría de las parejas se vislumbra aún la antigua fórmula, como por ejemplo en la pareja del primer plano, encima del perro, en la que la dama muestra la misma actitud que tendría en un retrato aislado; en el contraposto de su acompañante se advierte el resto de la postura antigua.

También en los tapices existen multitud de **temas amorosos**. Ejemplos de estos son una “Escena de Caza con Parejas de Enamorados”, de aproximadamente 1440 (Londres, Victoria and Albert Museum, MS. Latin 10.484, folio 1231)³¹ (Fig. 25) y un fragmento de un gobelino con el tema del Roman de la Rose, de alrededor de 1450 (Nueva York, Metropolitan Museum)³²



Fig. 25. Escena de caza (recorte), alrededor de 1440, tapiz, Londres, Victoria and Albert Museum.



Fig. 26. «Roman de la Rose» (recorte), alrededor de 1450, tapiz, Nueva York, Metropolitan Museum.

(Fig. 26). Los dos proceden de Borgoña. Aquí, los caballeros ya se han transformado por completo en cortesanos; rinden homenaje a las damas o bien se dedican a sus distracciones. El Caballero de la Rosa no cierra su mano sobre un arma o una bandera, sino alrededor del tallo de un rosal del que brotan las rosas del amor, y con su segunda mano tampoco empuña la espada, sino la sujeta descuidadamente en el cinturón.

Paralelamente a las representaciones cortesanas en escenas o sueltas que parten del antiguo esquema de la figura de cuerpo entero y lo desarrollan, persisten aún las series de retratos pero de manera nueva. Al aumentar la importancia de los gobernantes de los distintos Länder o territorios se añaden a los antiguos temas de los Príncipes Electores y de los Nueve Sabios, las **Series Genealógicas** de las casas gobernantes³³.

Por ejemplo, en el *Salón del Ayuntamiento de Ypres*, en Flandes³⁴ a partir de mediados del Siglo XIV se pintaron *retratos de los Condes de Flandes* al fresco, según el esquema caballeresco-cortesano. A finales de ese siglo estos retratos se completaron con otros de los Duques de Borgoña, de Felipe el Atrevido, Juan sin Miedo, Felipe el Bueno y Carlos el Temerario, así como de sus esposas. En el curso del Siglo XV, series de este tipo pasan a ser habituales en distintos lugares de los Países Bajos: en Courtrai, Gante, Haarlem y Brujas.

Para los **Árboles Genealógicos** se emplea el retrato de tres cuartos - la imagen reducida - tanto en cuadros de caballete como en miniaturas de libros o en *telas* empleadas a modo de tapices, forrando las paredes.

Aproximadamente al mismo tiempo que los retratos de Ypres aparecen también los retratos de cuerpo entero de las parejas ducales en *los Vitrales*



Fig. 27. María de Borgoña y el Emperador Maximiliano, vitral de la Capilla de la Santa Sangre, Brujas, finales del Siglo XV. Londres, Victoria and Albert Museum.

de la Capilla de la Santa Sangre en Brujas (Londres, Victoria and Albert Museum)³⁵ (Fig. 27). Los personajes representados son Felipe el Bueno, Carlos el Temerario y Maximiliano, con sus respectivas esposas.

A parte de esto, se mantienen las **Antiguas Series de Emperadores**, por ejemplo las pinturas murales en la Sala de Homenajes del Ayuntamiento de Goslar, en las que emperadores y sibilas se agrupan en parejas.

Hacia finales del Siglo XIV y principios del XV, al despertar la conciencia del individuo,

los rostros, tanto en los retratos seculares como en los del ámbito religioso, empiezan a adquirir **rasgos individuales**, primero entre los miembros de la nobleza y luego también entre la burguesía. Hasta este momento, el “retrato” era, como se ha visto, tan solo una representación de un individuo determinado por su nombre, pero sin parecido realista.

Esta tendencia puede advertirse ya claramente en miniaturas como la de Carlos VI y sus cortesanos: *Pierre Salomon et Charles VI*, París, Bibliothèque Nationale)³⁶ (Fig. 28).

Un pequeño dibujo del Duque Felipe de Brabante, de aproximadamente 1410 lleva el rostro plenamente caracterizado.



Fig. 28. Pierre Salomon y Carlos VI, c. 1410. París, Bibliothèque Nationale.



Fig. 29. Jan van Eyck, Felipe de Brabante, c.1410. Amsterdam, antes Colección Mannheimer.

Pudiera ser del más grande retratista de la época, *Jan van Eyck*, (antiguamente en la Colección Mannheimer, Amsterdam)³⁷ (Fig. 29).

También en la tabla “Descanso durante la Caza” (Fig. 24), ya comentada, pueden reconocerse los rostros de Felipe el Bueno y de Isabel de Portugal entre la multitud de nobles.

Al mismo tiempo, pero no antes, aparecen los retratos de busto, que se concentran más en el rostro. El impulso para este formato surgió de ejemplos de la Antigüedad (medallas, camafeos, bustos). Se les creyó dependientes de los “retrato del donante” o del “retrato del fundador”, las dos clases de retratos que se consideraban las más difundidas y de más influencia en la Edad Media. Se interpretaba la seriedad de la expresión de los retratos de busto, el giro de la cabeza hacia a un lado, la mirada desviada - en la mayoría de los casos no se dirige al espectador - como proveniente de estos.

Ahora bien, como hemos observado, las representaciones seculares de cuerpo entero eran por lo menos tan frecuentes, y tampoco en ellas la mirada se dirige al observador sino a algún otro de los personajes representados o a la lejanía. También es frecuente, en muchas de ellas, el giro de la cabeza, y la expresión igualmente es concentrada y seria, si bien suele reflejar una mayor seguridad del personaje que los retratos de donantes.

Ahora bien, como hemos observado, las representaciones seculares de cuerpo entero eran por lo menos tan frecuentes, y tampoco en ellas la mirada se dirige al observador sino a algún otro de los personajes representados o a la lejanía. También es frecuente, en muchas de ellas, el giro de la cabeza, y la expresión igualmente es concentrada y seria, si bien suele reflejar una mayor seguridad del personaje que los retratos de donantes.

Es decir, **en los nuevos retratos de busto influyeron con seguridad los dos tipos precedentes, el religioso y el secular de cuerpo entero.** En qué tipo se apoya un determinado retrato de busto suele ser fácil de reconocer por los atributos (manos orantes, con una flor o con un arma) y también por la expresión y la vestimenta.

Hacia mediados del siglo los rostros de los retratos seculares de cuerpo entero se hacen progresivamente más definidos, como ya se ha visto en los retratos de los Príncipes Electores de Peter Kaltenhoff. También **el formato de tres cuartos**, el formato de cuerpo entero abreviado, podría constituir una cierta adaptación a los retratos de busto y quedará establecido por ahorrar espacio.



Fig. 30. Felipe el Bueno, hoja titular de la «Chronique de Hainaut», c. 1447, Bruselas, Bibliothèque Royale.

La imagen de *Felipe el Bueno en la hoja titular de la Crónica de Hainault*, de alrededor de 1447 (Bruselas, Bibliothèque Royale)³⁸ (Fig. 30) está fuertemente individualizada. El Duque está en pie en una pose muy elegante, cubierto por el dosel como símbolo de su dignidad, como se ve en los retratos de los Emperadores sedentes. La cabeza, fina y delgada destaca de los rostros más duramente realistas de los miembros de la corte y de los visitantes.

A esta misma época, alrededor de 1450, corresponde el tapiz de *los esponsales de Carlos de Orleans y María de Cleve* (París, Musée des Arts Decoratifs)³⁹ (Fig. 31). Aún está realizada totalmente como una escena cortesana, y el encuadre floral y los ángeles estilizados con el dosel a modo de tienda suavemente drapeada, acentúan este carácter; Sin embargo, se trata de retratos con toda intención de parecido.



Fig. 31. Carlos de Orleans y María de Cleve (recorte), alrededor de 1450. Gobelino. París, Musée des Arts Décoratifs.



Fig. 32. Felipe el Bueno (recorte), «Libro de los Estatutos de la Orden del Toisón de Oro», 1445 - 1481, Londres, British Museum.



Fig. 33. Carlos el Temerario (recorte), Libro de Estatutos de la Orden del Toisón de Oro», 1445 - 1481, Londres, British Museum.

A partir de Felipe el Bueno, los Príncipes de Borgoña a menudo son representados en **retratos aislados, de una sola figura**.

Felipe fundó en 1433 la Orden del Toisón de Oro, en la que revivió la antigua idea del Caballero Cristiano. *Los Libros de Estatutos* fueron ilustrados con retratos de los miembros de la orden. El primero de ellos se realizó todavía durante el mandato del fundador, trabajándose en él desde 1445 hasta 1481 (Londres, British Museum), y un segundo ejemplar se hizo para Carlos el Temerario entre 1468 y 1477 (La Haya, Bibliothèque Royale)⁴⁰.

En los retratos del primer libro aparecen los tres Gran Maestres de la Orden en pie: Felipe el Bueno (Fig. 32), Carlos el Temerario (Fig. 33) y Maximiliano I (Fig. 34) - este último todavía siendo archiduque - todos, en una actitud ligeramente vuelta ante sus tronos, los tres con los amplios ropajes de la Orden y con el Collar del Toisón de Oro. Aunque ninguno de los tres lleva armas, sino sólo una vara o un cetro, la mano una vez más se encuentra, como en el Miles Christianus guerrero, sobre la cadera, en el lugar de la espada. Como en una hoja dedicatoria, las miradas de Felipe y de Maximiliano se dirigen hacia delante, hacia imaginarios miembros de la Orden. Carlos baja la mirada, dirigiéndola hacia el cetro; en una representación posterior, en el Libro de Estatutos preparado para él, se le representa también en actitud meditativa. Es importante hacer constar que la mirada baja, por lo tanto, no sólo aparece exclusivamente en retratos de tipo religioso.



Fig. 34. Maximiliano I (recorte), «Libro de Estatutos de la Orden del Toisón de Oro», 1445-1481, Londres, British Museum.



Balduino de Bouillon, Rey de Jerusalén, «Les Chroniques de Jerusalem Abrégées», posterior a 1455, Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

Igualmente es importante observar el recorte estrecho, claramente delimitado de estos retratos, con sólo el espacio que la figura, el trono y las armas heráldicas sobre la pared requieran. El espacio se indica mediante dos paredes en ángulo recto, formando un rincón, con la ventana y a través de las baldosas del suelo. En los retratos del Siglo XVI también se usarán preferentemente espacios similares⁴¹.

A estas representaciones, y particularmente a la hoja dedicatoria de la Crónica de Hainault, recuerda también en su pose y su elegancia una representación de esta época que hasta ahora no se tenido en cuenta en relación con

el retrato cortesano de cuerpo entero: el *retrato ideal de Balduino de Bouillon, Rey de Jerusalén, hijo de Godofredo*, en “*Les Chroniques de Jerusalem Abrégées*” del Maestro de Girart, posteriores a 1455 (Viena, Österreichische Nationalbibliothek)⁴² (ilustración de la cubierta). Balduino, con ricas vestiduras de caballero y con la bandera de la victoria y su escudo, está en pie en un nicho gótico ricamente ornamentado. En otra hoja aparecen (Fig. 35) -siguiendo el interés genealógico de la época - su padre, Godofredo de Bouillon, y sus abuelos, los Condes de Boulogne, todos ellos con ropaje de corte. Puede verse en ellos una vez más de forma ejemplar cómo la pose del Héroe se ha transformado en la del Cortesano.

Posturas parecidas ostentan una serie de retratos de Príncipes con rostros muy individualizados, dibujos a pluma sobre pergamino, coloreados, que acompañan el manuscrito de *Georg von Ehingen, “Die Reise nach der Ritterschaft”* (Viaje en busca de gloria caballeresca) de alrededor de 1550 (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Handschriftenabteilung)⁴³. Hasta ahora apenas ha sido percibido por la investigación histórico-artística. Se trata de una de las tres copias de un manuscrito original perdido aproximadamente en 1470, de una descripción autobiográfica de un caballero suabo a servicio de los Habsburgos, de las aventuras de su viaje a Tierra Santa y de otro a Francia, Portugal y



Fig. 35. Godofredo de Bouillon (a la izquierda) y sus padres, los Condes de Boulogne, «Les Chroniques de Jerusalem Abrégées», posterior a 1455. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

España, Inglaterra y Escocia. Los dibujos que se conservan en Stuttgart son, a juzgar por el material, su estilo y la vestimenta, considerablemente anteriores al manuscrito del que hoy forman parte; se trata evidentemente de ilustraciones que pertenecían al manuscrito original⁴⁴.

Según se deduce de una pequeña inscripción en el reverso de la copia, estas representaciones se basan en otras que Ehingen mandó hacer de los reyes que conoció durante sus viajes: “Item diß nach gemaulte figuren der künig haut lassen machen Jörg von Ehingen ritter, warn er sy selbs persolichen al gesehen hat. In dem jar alß man zalt von cristy geburt tusent vierhundert fuffzigIIIj jär” (Estos dibujos los ha mandado hacer el caballero Jörg Ehinger según pinturas de los Reyes que él personalmente ha visto en el año desde el nacimiento de Cristo mil cuatrocientos y cincuenta y cuatro). Debajo de esta inscripción se encuentra, en un ornamento, una vez más la cifra 1454, el año en que concluyó el primer viaje y dio comienzo el segundo⁴⁵.

Los dibujos de Stuttgart, sin embargo, no pueden ser aquellos que Ehingen había traído de su viaje; estos últimos sirvieron, con una sola excepción, solamente como base para los de su manuscrito, porque todos los de Stuttgart

muestran el trazo unitario de un copista y se asemejan unos a otros en el tamaño, en el formato de las figuras, en el tipo de pedestal en que se encuentran y en la posición del correspondiente escudo de armas. Puesto que probablemente la mayoría de los dibujos traídos por Ehingen no eran originales, sino que a su vez habían sido copiados de pinturas o de otros materiales, la mayoría de los dibujos de Stuttgart son ya segundas copias.

La serie se inicia con el retrato de Carlos VII de Francia, le siguen los de Enrique IV de Castilla, Enrique VI de Inglaterra, Alfonso V de Portugal, Juan de Chipre - a quien en la inscripción se da equivocadamente el nombre de Felipe (Ehrmann) - Renhart de Sicilia, Juan II de Navarra y Aragón, y Jaime II de Escocia. La secuencia no corresponde a las etapas del viaje, sino, por lo visto, a la importancia y a la extensión de los reinos.

Precede a los retratos arriba señalados un dibujo de Ladislao de Bohemia (Fig. 36). Ehingen relata en su introducción que había estado presente en la coronación de Ladislao en Praga en 1453, y que él mismo a continuación fue armado caballero. Este retrato procede sin ninguna duda de una mano diferente a la de los ya mencionados; es diferente en la pose y está mucho más ricamente coloreado y dorado, y el pedestal es mucho más complicado. Como ya ha apuntado v. Stromer, Ladislao está representado en todo el ornato de la coronación⁴⁶. Probablemente esta imagen es la que originalmente se realizó en Praga, y seguramente la que determinó en cuanto tamaño y en la manera de presentar al escudo de armas, las medidas y composición de la serie. Se trata de un dibujo que apunta ya a las figuras de Reyes y Emperadores de la gráfica de Maximiliano.

¿Qué representaciones pueden haber servido como modelo para los retratos que siguen al de Ladislao?

El retrato de Enrique IV de Castilla (Fig. 37) se diferencia considerablemente de los restantes en los ropajes y en la expresión. Sánchez Cantón se ha ocupado de él en su obra *Retratos de los Reyes de España* y señala que la vestimenta del Rey corresponde por completo a una descripción antigua a raíz de su boda en 1440⁴⁷. A la vista de la impresionante caracterización del rostro y también de la figura, el dibujo de Stuttgart de Enrique IV debe de haber tenido un modelo excelente. En esa época actuaban en España diversos buenos retratistas; un estudio a fondo de este retrato tan interesante excede el marco del presente trabajo.

Para el retrato de Carlos VII de Francia (Fig. 38), v. Stromer y Ehrmann suponen que está hecho según un original de Fouquet. Sin duda, los rasgos del dibujo tienen mucho en común con el retrato de Carlos de 1551, en el Louvre. Ehingen se encontraba en Francia en 1555. Es probable que un dibujo de Fouquet haya servido de base a la imagen en el manuscrito. También en este caso se ha conseguido en la copia un retrato muy convincente.



Fig. 36. Ladislao de Bohemia. **Fig. 37.** Enrique IV de Castilla. **Fig. 38.** Carlos VII de Francia. **Fig. 39.** Alfonso V de Portugal.
J. V. Ehingen «Die Reise nach der Ritterschaft», 1455, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

Es posible reconstruir el retrato original de Alfonso V de Portugal (Fig. 39) a través de un grabado del Siglo XVI, que evidentemente se basa en el mismo modelo que el dibujo de Stuttgart⁴⁸. En este grabado la figura se encuentra junto a una ventana que se abre a un paisaje, completamente al estilo de Jan van Eyck. Podría haberse tratado de una obra de Nuño Gonçalves, que fue nombrado pintor de la corte en 1450. Los rasgos del rostro recuerdan los del retrato de Alfonso en el altar de San Vicente de Gonçalves en Lisboa (Museu Nacional da Arte Antiga).

Ehrmann señala el parecido entre el Rey de Sicilia, el poeta René d'Anjou, y las figuras de caballeros en su libro "Cœur d'Amours Espris"⁴⁹.

También los modelos para los reyes de Chipre y de Escocia podrían encontrarse entre las miniaturas de manuscritos. La relación entre Ehingen y el rey de Escocia era especial: Leonor de Escocia, la hermana del rey, estaba casada desde 1449 con el Duque Segismundo del Tirol, el primer señor de Ehingen (Ehrmann). Ehrmann ha comprobado que se trata de uno de los escasos retratos contemporáneos del rey y que lo representa considerablemente más joven de lo que era en el momento del viaje de Ehingen. Por lo tanto, también este retrato debe de haberse hecho a partir de un modelo anterior⁵⁰.

El retrato de Enrique VI de Inglaterra, con su pose tranquila, la vista dirigida hacia abajo y las manos unidas, tuvo sin duda como modelo un retrato de donante o fundador, y es posible que su actitud y su vestimenta se hayan transferido al del rey de Navarra, que está dibujado con menos esmero y se parece al primero.

Los dibujos de Ehingen dicen mucho sobre el retrato de cuerpo entero. Muestran que hacia la mitad del Siglo XV los retratos seculares de cuerpo entero, aislados, con parecido individual, seguían difundiendo y no sólo en Borgoña y alrededores sino también en Bohemia, Francia, Inglaterra y España. Igualmente se puede concluir que en el último cuarto del siglo, cuando se elaboró para el relato de viaje de Ehingen la serie con los retratos de Monarcas que había traído consigo, era ya cosa natural producir estos retratos con el mayor parecido posible, con la indicación de su origen, a través de sus escudos, a cuerpo entero y con la figura aislada.

El retrato de cuerpo entero se había ido desarrollando desde el retrato nominal, de un determinado Emperador o Príncipe, de figura aislada hacia la escena cortesana. Ahora, en el Siglo XV, volvía desde una escena cortesana al retrato de uno o dos personajes, pero ahora con parecido individual.

Con el redescubrimiento de los valores humanísticos y el interés por la Antigüedad aumentaba también el ensalzamiento de los Príncipes. Para los desfiles - que pronto se convirtieron en **desfiles triunfales** - así como en **bodas y honras fúnebres**, se construyeron grandes estructuras en las que



Fig. 40. Jan van Eyck, *La Boda del Mercader Arnolfini*, 1434. Londres, National Gallery.



Fig. 41. Imagen dedicatoria del «Evangelionario de Enrique el León», c. 1188, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.

las virtudes del Príncipe se personificaban en forma de los antiguos Nueve Héroes. Se erigían grandes figuras de cuerpo entero con alusiones al Príncipe y a sus antepasados, construídas en materiales ligeros, de poca vida, como por ejemplo las expuestas en adamiajes durante la entrada de Carlos V en Brujas⁵¹.

No sólo en los círculos cortesanos, sino también entre **los patricios burgueses** fue aumentando el interés por la autorepresentación en cuerpo entero.

El retrato del llamado *Mercader Arnolfini y su esposa* (Londres, National Gallery)⁵² (Fig. 40) de *Jan van Eyck* data de 1432. Aunque el tema de parejas de matrimonios y enamorados estaba ya muy difundido en tapices de grandes dimensiones y en los libros miniados, en este cuadro se transfiere, quizá por primera vez, un tema pictórico profano a la pintura de caballete. Recuerda, en la actitud de las manos y en el movimiento de los personajes, el uno hacia el otro, a aquellas primeras imágenes escénicas en las que se representaba una promesa. Ejemplos son la Duquesa Matilde en la hoja dedicatoria del Evangelionario de Enrique el León, a la que San Egidio toma juramento de servir a la Reina de los Cielos (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek) (Fig. 41), o también la pareja de Brunwart von Augheim con su dama en el Manuscrito de Manesse⁵³.

Con la inscripción “Johannes de eyck fuit hic 1434” y la imagen del artista en el espejo, el propio artista se convierte en “testigo de la boda” (E. Panofsky): el varón levanta la mano jurando fidelidad, mirando al testigo.

Elisabeth Phaneus opina que podría haberse tratado de una boda “a mano izquierda”. Esta promesa de matrimonio que se hubiese testificado a través de esta imagen, podría ser la explicación de por qué se utilizó el cuadro de caballete, y de forma tan elaborada, aún siendo en aquel momento un tema tan inusual para este soporte.

Según declaración de Mathäus Schwarz, secretario de los Fugger, en Augsburgo habían sido habituales - como muy tarde en el último tercio del siglo - retratos pequeños de cuerpo entero de burgueses, los “*Trachtenkontrofats*” (“trajes-contras hechos”, es decir retratos con los diferentes trajes de algún evento)⁵⁴. Estos “*Trachtenkontrofats*”, dibujos pequeños en que los patricios se retrataban con los trajes correspondientes a las diferentes ocasiones, pueden considerarse el equivalente burgués de los retratos de persona aislada de Príncipes que aparecen a partir de la mitad del Siglo XV. Estaban relacionados con los “*Geschlechertänze*”, (representaciones de los bailes de las grandes familias patricias), la transformación burguesa de las escenas de sociedad de la nobleza.

Se conserva un “*Geschlechertanz*” de este tipo, encargado por Mathäus Schwarz y realizado por *Narziß Renner* en 1552 (Berlín, Kupferstichkabinett)⁵⁵ (Fig. 42). Mathäus Schwarz lo hizo copiar en treinta ejemplares y lo distribuyó a sus amigos. En la larga inscripción declara



Fig. 42. Narziß Renner, «Geschlechertanz» de Mathäus Schwarz (recorte), 1552, Berlín, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

que se representan en él las parejas de patricios de Augsburgo desde 1200 hasta 1522: “wie sich die Burgerschaft allhier zu Augspurg von alten Zeiten zu dem Danz beklaidt und geziert hat ... wie wohl der Trachten und Monier der Klaidungen und Geschmuckl diser langen Zeit her viel mehr gewesen sein, so hat er doch nur die gewissesten und auch die schärfesten und gebutztesten herausgezogen” (sobre la forma en que los ciudadanos de esta ciudad de Augsburgo se vestían y embellecían desde tiempos antiguos para los bailes, y aunque los vestidos y las joyas de estos tiempos antiguos eran muchos más, el pintor sólo ha escogido los más llamativos y más ricos).

Schwarz menciona también que a Renner le sirvieron de modelo “pinturas antiguas” - no sabemos si retratos aislados o de grupo - . Agrega: “die letzten sieben Paar mit den Zetteln ihrer Namen (sind) im 1522ten Jahr im Leben gewest, “ (las últimas siete parejas con las inscripciones de sus nombres estaban con vida en el año 1522), lo que significa que Renner los había pintado al natural.

Seguramente las “pinturas antiguas” que sirvieron como modelos para el “Geschlechtertanz” eran “Trachtenkontrofats””. Las parejas más antiguas de este “Geschlechtertanz” pueden dar una idea del aspecto que podrían haber tenido estos “*Trachtenkontrofats*” antiguos. Las parejas se representan completamente en estilo cortesano, estilo que buscaban imitar, y muestran la misma pose, movimientos y gestos que ya conocemos de las miniaturas y tapices y del ya mencionado “Descanso durante la Cacería” (Fig. 24).



Fig. 43. Jaime Huguet, San Jorge y la Princesa (recorte), c. 1450. Barcelona, Museo de Arte de Cataluña.

Las imágenes de santos pintados en el esquema del caballero y con rasgos de retrato, los llamados “**retratos de disfraz**” [“*Verkleidungsbildnisse*”] comienzan a abundar en la pintura religiosa sobre tabla a partir de mediados del Siglo XV. El impacto de la pintura cortesana se puede observar especialmente en algunas tablas de influencia flamenca de maestros hispano-catalanes, como *San Jorge y la Princesa de Huguet*, de aproximadamente 1450 (Barcelona, Museo de Arte de Cataluña) (Fig. 43) y las *tablas de dos santos en Santa María, Tarrasa*, de la misma época También en el resto de Europa se da un fenómeno similar.

En los primeros años del Siglo XVI aparecen en Alemania los primeros **retratos de**



Fig. 44. Jörg Ratgeb, *El Matrimonio Stallburg*, 1504. Francfort, Städel.

donantes o fundadores que ya no están de rodillas, sino **de pie**.

La introducción de este formato de cuerpo entero en los retratos de donantes o fundadores probablemente fue impulsada por las grandes representaciones seculares de cuerpo entero en pinturas murales y tapices. A su vez los retratos de donantes o fundadores en pie debieron acelerar la producción de grandes retratos seculares, no sólo sobre tapices y en pinturas murales, sino ahora también sobre el material más manejable y duradero de las tablas.

Los retratos sobre tabla de donantes o fundadores a cuerpo entero estaban asociados al altar en forma de alas laterales o bien se referían a él en forma de tablas votivas, como por ejemplo *El Matrimonio Stallburg de Jörg Ratgeb*, de 1504 (Francfort, Städel) (Fig. 44) y el *retrato del patricio augsburgués Konrad Rehlinger y sus hijos de Bernhard Strigel* de 1515 (Munich, Alte Pinakothek) (Fig. 45). En la expresión concentrada y meditativa del rostro, en la tranquilidad estática de la figura con el peso repartido entre ambas piernas y con los brazos y las manos unidos, así como con su vestimenta seria y amplia, estos retratos se diferencian por completo del tipo cortesano.

A medio camino entre el retrato eclesiástico y el secular se encuentran los retratos del Duque Wolf de Suabia y su mujer de 1489, los retratos de



Fig. 45. Bernhard Strigel, *Konrad Rehlinger*, 1515, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.



Fig. 46. El Duque Wolf de Suabia y la Duquesa Judith de Flandes, 1489, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

Durero de los *Hermanos Paumgartner*, de 1500, y los de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, de 1505.

El Duque Wolf de Suabia (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum)⁵⁶ (Fig. 46) aparece por completo como un fundador o como un santo. Por el contrario, *la Duquesa Judith de Flandes* está pintada en estilo cortesano, con una mano sostiene en alto la reliquia de la Santa Sangre como si fuese una flor, mientras que la otra recoge el vestido como si su postura correspondiera a la de un esposo representado en estilo caballeresco. Los dos retratos formaban un conjunto con un cuadro central en el que se representa la historia de la reliquia de la Santa Sangre en el monasterio de Weingarten, y parecen haber sido realizados por un maestro borgoñón.

También los retratos de *los Hermanos Paumgartner de Durero* son alas de un altar (Munich, Alte Pinakothek). Se trata de los típicos “retratos de disfraz”. Los hermanos Paumgartner están pintados como santos, pero - y esto ha de tenerse en cuenta - como santos que tradicionalmente se representan como caballeros. Transformarse en estos santos les puede haber parecido a los hermanos más adecuado que en santos de amplias vestiduras y pose estática. Durero en estas imágenes recurre no sólo a la tradición cortesana nórdica sino a las figuras italianas de gran formato.

Los retratos de Felipe el Hermoso y de Juana la Loca que se encuentran hoy en Bruselas (Bruselas, Museum der Schönen Künste)⁵⁷ (Fig. 47) pertenecían a un tríptico cuyo cuadro central era una representación del Juicio Final. Sin embargo, este tríptico no estaba destinado a una iglesia, sino a la *Sala del Ayuntamiento de Zierickzee*. Como en el caso de los retratos de



Fig. 47. Felipe el Hermoso y Juana de España, 1505,

talle, ligeramente desplazada en diagonal, y recogiendo también un poco el manto. Se ha encontrado aquí para el retrato de dama, de cuerpo entero y sobre tabla, un esquema de representación que corresponde por completo al de la figura masculina.

La primera imagen de cuerpo tres cuartos, de tipo cortesano, aislado, en pintura “de caballete” sobre tabla, que conozco – no como parte de una serie e incluida en un sistema de maderajes como los Príncipes Electores y Héroe de Peter Kaltenhoff de 1457, ni como parte de un árbol genealógico – es un pequeño retrato flamenco de *Carlos V niño*, de entre 1512 y 1514, que lo muestra con armadura y con la espada en alto (Innsbruck, Schloß Ambras)⁵⁸ (Fig. 48).



Fig. 48. Retrato de juventud de Carlos V, 1512-1514. Innsbruck, Castillo de Ambras.

Príncipes en la Sala de los Concejales en Ypres, la pareja se hallaba allí como representante del poder temporal. Ambos aparecen en actitud completamente cortesana. Felipe viste armadura y lleva sobre ella el manto y el Collar del Toisón, en la mano derecha sostiene la Espada de la Justicia, mientras que con la izquierda señala hacia el Juicio Final. Juana lleva, como contrapartida, un manto con las armas heráldicas de las tierras y posesiones de España. Como en una escena cortesana recoge el vestido con una mano, pero la otra no está levantada ni sostiene objeto alguno, sino que reposa sobre el



Fig. 49. Lucas Cranach el Joven, Enrique el Piadoso de Sajonia y su esposa Catalina, 1514, Dresde, Gemäldegalerie.



Fig. 50. Vittore Carpaccio, Francesco Maria della Rovere (?), c. 1510, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.

Los ejemplos más tempranos de retratos de cuerpo entero de una sola persona de tipo secular-cortesano en la pintura “de caballete” son los retratos pintados por *Lucas Cranach el Viejo de Enrique el Piadoso de Sajonia y su esposa Catalina*, de 1514 (Dresde, Gemäldegalerie)⁵⁹ (Fig. 49). La pose frontal del Príncipe Elector con la espada, que está a punto de sacar de su vaina, recuerda el retrato supuesto de Francesco Maria della Rovere de Vittore Carpaccio, pintado alrededor de 1510 (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza)⁶⁰ (Fig. 50), que muestra precisamente este movimiento. Los dos artistas han usado la misma postura antigua, con el tema de la espada sostenida por delante del cuerpo, que ya podía verse en las miniaturas carolingias, y el de las piernas esparrancadas como los Príncipes Electores y los Nueve Héroe.

Ahora bien, la figura de Francesco se encuentra, como la de un santo, en un amplio paisaje con una segunda figura a caballo en el fondo, y su mirada se pierde en el vacío. Cranach sin embargo se concentra por completo en la figura del Príncipe Elector de Sajonia. La mirada, levantada instantáneamente, se dirige plenamente al observador. Catalina mantiene los brazos juntos por debajo del pecho, tal como lo hacen las damas en los retratos de donantes o fundadores, si bien no debe olvidarse que en las escenas cortesanas las damas tampoco mantienen siempre sus brazos en diagonal, sino que, en parte, mantienen las manos modestamente juntas. Pero esta postura, que puede verse también en otros muchos retratos de cuerpo entero cortesano, en la Princesa de Sajonia no resulta rígida sino suelta y cortesana. A cada



Fig. 51. Lucas Cranach el Viejo, Doncella de la Corte, 1526. Varsovia, Museum Narodowe.

una de las dos figuras les acompaña un pequeño perro, como suele verse en retratos cortesanos, como símbolo de la fidelidad.

Cranach pintó en 1526 varios retratos de cuerpo entero de damas, el pequeño de *una doncella* (Varsovia, Museum Nadorowe) (Fig. 51) y también uno de tres cuartos de *Sibila de Kleve* (Weimar, Museum), a los que luego siguieron otros retratos de damas en formato de tres cuartos. Aunque mantienen las manos juntas, análogamente a los retratos de donantes o fundadores, con su pose cómoda y amable, con los trajes a la moda y con la expresión segura del rostro su estilo cortesano es inconfundible.

Con los retratos de Cranach, el **formato de tres cuartos** se hace habitual como formato para retratos aislados.

Los retratos de Cranach el Viejo tuvieron una gran influencia sobre su hijo, *Lucas Cranach el Joven*, y especialmente sobre el arte del retrato en la Alemania del norte y del este ⁶¹. A este contexto pertenecen también las pinturas murales de la galería del *Ayuntamiento de Lüneburg*, de 1529.

También entre los Wittelsbach el retrato cortesano de cuerpo entero alcanzó aceptación. *Hans Wertinger* (1465-1533) pintó en 1515 el retrato del “*Ritter Christoph*” (del Caballero Cristóbal), el enano de la corte de Felipe, Conde Palatino de la Renania (Madrid, Museo Thyssen Bornemisza)⁶² (Fig. 52)., Wertinger pinta al enano como a un gran señor de talla normal, y sólo una nota en el reverso del cuadro indica que la altura del mismo (113,5 cm) es la del representado. Este retrato, en su postura de contraposto, en el equilibrio, en el peso de la figura y en la forma en que se han tratado e incluido en la composición una arquitectura y un segmento de paisaje, tiene un aspecto mucho más moderno que el de Cranach. Wertinger, que se había formado en



Fig. 52. Hans Wertinger, El Enano de la Corte «Ritter Christoph», 1515, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza.



Fig. 53. El Conde Palatino Otón Enrique (recorte), tapiz, 1532-1535, Neoburgo del Danubio, Heimatmuseum.

Augsburgo, retoma la tradición augsburguesa del “Trachtenkontrofat” y la transfiere - ciertamente con la ayuda de las formas de influencia italiana de Burgkmair - al formato de cuerpo entero⁶³.

Wertinger trabajó también para los Duques Alberto IV y Guillermo IV de Baviera, y también para los Wittelsbach del Palatinado, los Condes Palatinos Otón Enrique y Felipe del Palatinado-Neoburgo. Preparó para ellos series enteras de retratos de antepasados y parientes⁶⁴. Los retratos que aún se conservan son figuras de medio cuerpo.

Los retratos de los Condes Palatinos Otón Enrique y Felipe, sobre los que existen referencias de archivo, no han llegado hasta nuestros días. Pero existen aún los tapices de Neoburgo con los retratos de cuerpo entero de los dos Condes Palatinos y de la Condesa Palatina Susana (Fig. 53), realizados entre 1532 y 1535 (Neoburgo sobre el Danubio, Heimatmuseum), probablemente tejidos según cartones del pintor de tapices Mathias Gerung. Cabe considerar que se apoyan en los retratos de Wertinger de los Condes Palatinos, de 1524-1525 o en otros retratos anteriores. En cuanto a la forma de trabajar de Mathias Gerung, está probado que trabajaba basándose en retratos existentes⁶⁵.

El carácter de estos tapices-retrato recuerda en todo a Wertinger: en la riqueza y lujo de los colores, el paisaje amplio, las guirnaldas que flotan sobre las cabezas, la forma de caracterizar los rasgos del rostro, la anchura y la postura de las figuras. No parece que el retrato del Conde Palatino Felipe en el correspondiente tapiz sea totalmente dependiente en composición y postura del retrato de Carlos V de Seisenegger (Froning). La postura de Felipe se diferencia considerablemente de la del Emperador. Ya en la pintura retratística temprana de Augsburgo, pueden verse las manos apoyadas sobre el dorso o los nudillos, por ejemplo en varios casos de las figuras de Renner. Si el pintor de tapices se hubiera visto influido por los retratos de Carlos V, hubiera tenido probablemente cuidado de mantener la postura y el movimiento de los brazos de los retratos del Emperador. Coinciden con el retrato del Emperador sólo el estiramiento de la figura y una vestimenta parecida, que, por otra parte, era la moda general hacia la mitad de los años veinte. También los retratos de Susana y del Conde Palatino Otón Enrique sugieren que se emplearon modelos



Fig. 54. Bernhard Strigel, Felipe el Hermoso, 1498, Bremen, Colección Privada.

de Maximiliano en formato de busto, si bien ya había ensayado el formato de tres cuartos en 1498, en una miniatura de *Felipe el Hermoso* en estilo caballeresco (Bremen, colección privada)⁶⁶ (Fig. 54) y también, alrededor de 1518, el formato de cuerpo entero, aunque en este caso en el estilo del retrato de donante (Berlín, Deutsches Museum)⁶⁷. En él se representa de cuerpo entero un miembro de la familia real; se trata de un “retrato de disfraz”, en el que *Luis de Hungría* aparece como *San Vito*. La presentación es muy similar a la de Rehlinger en la actitud y en la vestimenta, pero algo más suelta en el movimiento⁶⁸.

El progreso y desarrollo del retrato secular de cuerpo entero en Viena siguió en formato pequeño; en las obras genealógicas y biográficas de la *obra gráfica impresa para Maximiliano I*, los grandes maestros lo transforman en formas renacentistas.

En las miniaturas del *árbol genealógico de Maximiliano*, de alrededor de 1515⁶⁹ en las que toda la familia está representada en formato de tres cuartos, en las ilustraciones en grabados en madera del “*Theuerdank*” de 1514-1516 (Fig. 55)⁷⁰ del “*Weißkunig*”

antiguos. En el caso de Otón Enrique se repite la postura un tanto desmañada, y la actitud de Susana es muy similar a la de las damas de Cranach.

Es muy probable que Wertinger no sólo haya utilizado el formato de cuerpo entero en el retrato del bufón de la corte Ritter Christoph, sino que haya retratado también a sus Condes Palatinos en esta forma. En los tapices pudieran pues reflejarse tales retratos.

Mientras en las cortes de Sajonia, Baviera y el Palatinado empezaba a aparecer el retrato en tabla a cuerpo entero, en Viena el pintor de la corte *Bernhard Strigel*, el precursor de Seisenegger, pintaba los retratos en tabla



Der Theuerdank
 Der Theuerdank
 Der Theuerdank
 Der Theuerdank
 Der Theuerdank
 Der Theuerdank
 Der Theuerdank
 Der Theuerdank
 Der Theuerdank
 Der Theuerdank

Fig. 55. Leonhardt Beck, «Der Theuerdank», 1517, Viena, Österreichische Nationalbibliothek.



Fig. 56. Hans Burgkmair, «Der Weißkunig», 1514-1516, Viena, Österreichische Nationalbibliothek.



Fig. 57. Carlomagno, «Die Heiligen der Sipp-, Mag- und Schwäherschaft Maximilians», c. 1514-1515, Viena, Österreichische Nationalbibliothek.



Fig. 58. Alberto Durer, El Emperador Maximiliano y María de Borgoña, Arco de Triunfo del Emperador Maximiliano, c. 1520. Viena, Albertina.

(Fig. 56)⁷¹, de la serie “*Die Heiligen der Sipp-, Mag- und Schwäherschaft*” (Fig. 57)⁷² (todas ellas en Viena, Österreichische Nationalbibliothek), y en la “*Ehrenpforte*” de alrededor de 1520 (Viena, Albertina)⁷³ (Fig. 58) trabajan Hans Burgkmair, Leonhardt Beck, Jörg Breu, Hans Schäuuffelin, Jörg Kölderer (todos ellos, menos el último, procedentes de Augsburgo) y Durer. Todos ellos se sirven de la nueva técnica de la imprenta. **Las experiencias italianas**, especialmente de Burgkmair y de Durer, dan a las figuras una nueva plenitud y representatividad y enriquecen los fondos con piezas arquitectónicas, arcos, nichos y columnas. Según sabemos, las figuras y retratos de estas series gráficas para la corte vienesa no se transfirieron al gran tamaño de la pintura sobre tabla o caballete sino sólo a la escultura: en las figuras del monumento funerario de Maximiliano en Innsbruck.

Ahora bien, estas figuras de cuerpo entero de Viena (hechos principalmente por maestros augsburgeses) se transformaron en Augsburgo a gran tamaño; allí se las pasó a pinturas murales, tapices y pinturas sobre tabla, y también influyeron en otros lugares.

LA TRANSFORMACIÓN EN AUGSBURGO DEL RETRATO CORTESANO EN EL RETRATO DE REPRESENTACIÓN DEL SIGLO XVI .

Al ocuparnos del desarrollo del retrato cortesano de cuerpo entero, nos hemos ido tropezando una y otra vez con el nombre de Augsburgo: con la serie temprana (1447) de retratos tres cuartos de Príncipes en la Casa del Gremio de Tejedores de esta ciudad, pintada en los grandes paneles del revestimiento de las paredes⁷⁴; con los pequeños retratos a cuerpo entero, los “Trachtenkontrofats, que existían ya en el último tercio del Siglo”⁷⁵; con un cuadro de los bailes de las grandes familias, los “Geschlechtertanz”, que pintó en 1522 el augsburgués Narziß Renner y para el que seguramente sirvieron como modelos los antiguos “Trachtenkontrofats”⁷⁶; con el retrato del enano Christoph, uno de los retratos sobre tabla de cuerpo entero más antiguos de tipo cortesano (1515) de Hans Wertinger, que hizo su aprendizaje en Augsburgo⁷⁷; y finalmente, fue un grupo de artistas de Augsburgo al que Maximiliano I confió entre 1515 y 1520 la obra gráfica impresa en la que el Emperador, su familia, sus antepasados y su corte están representados en muchos casos a cuerpo entero⁷⁸.

A esto debe añadirse que tanto *Jörg Breu* como otros artistas, según se sabe por documentos, creaban en Augsburgo hacia 1515 *pinturas murales* tanto ornamentales como figurativas. No se sabe ya si un encargo a *Hans Koder* para la realización de series *de cuadros de caza y de batallas de Maximiliano* estaba relacionado con las pinturas del Ayuntamiento, ni si fue Breu el que las realizó, sin embargo, sí es seguro que Breu estuvo ocupado a partir de 1515 en las casas de los Fugger, con toda probabilidad en el Patio de Arcadas meridional. En el Patio de las Damas el pintor podría haber sido *Hans Apt*, que lo decoró con el *desfile triunfal de Maximiliano*. Parece asimismo que *Beck*, *Breu* y también *Amberger* trabajaron en grandes *representaciones figurativas en la fachada exterior de las casas de los Fugger*⁷⁹. Estas pinturas murales eran siempre ricas y decorativas, con figuras al estilo del Renacimiento italiano. Si estas pinturas murales se hubiesen conservado, si las hubiéramos tenido ante nuestros ojos, es posible que

no se hubiera planteado nunca la duda sobre el modelo del retrato del Emperador de Seisenegger y tal vez tampoco se le habría considerado el creador de un nuevo tipo de retrato representativo.

A pesar de las pérdidas de estas figuras de gran tamaño, es posible demostrar el papel fundamental que el arte de Augsburgo – habiendo ya producido excelentes retratos de busto⁸⁰ - tuvo en el desarrollo del Retrato de Representación de cuerpo entero, y se puede hacer de manera aún más convincente de lo que las obras sueltas ya enumeradas lo demuestran:

Según sé, los *Libros de Trajes de Mathäus Schwarz*, el secretario de los Fugger (Braúnschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum)⁸¹ no se han tenido nunca en cuenta como modelos directos del retrato de Representación de cuerpo entero del Siglo XVI.

Schwarz le encargó sus primeros “Trachtenkontrofats” que se iban dibujando en el citado librito, a *Narziß Renner*⁸² En el prefacio, con fecha de 1530, Schwarz escribe, como ya se dijo, que él, con estos dibujos continuaba una antigua costumbre de Augsburgo: “das ursacht mich die meine (Monier der Klaydungen) auch zu kontrofaten..” (esto me llevó a que yo también quería verme dibujado con mis diferentes trajes)⁸³.

Como también dice que los “Trachtenkontrofats” eran habituales hace treinta, cuarenta o cincuenta años, se puede deducir que estos pequeños dibujos - al mismo tiempo retratos y figurines - ya no estaban de moda. Probablemente habían sido reemplazados por los retratos de busto, más duraderos y más vistosos, que ya florecían en Augsburgo por estas fechas.

El nuevo interés de Mathäus Schwarz y del pintor Narziß Renner por estas representaciones de cuerpo entero se debía seguramente - aparte de la marcada autoestima del primero que tenía que contrarestar la de los Fugger y de la consiguiente importancia de los trajes - a que recientemente se habían hecho populares en Augsburgo la figuras de cuerpo entero al estilo renaciente a través de los artistas de la gráfica maximiliana por medio de pinturas murales, dibujos y grabados.

Mathäus Schwarz se hizo retratar en su librito a cuerpo entero a lo largo de cuarente años, desde 1520 hasta 1560, con los trajes que llevaba en las más diversas ocasiones. Primero lo dibujó Narziß Renner (1520-1536) (Figs. 59 - 63) luego un artista del taller de Amberger (1536 – 1560). En cada uno de los dibujos consta la ocasión y circunstancia, una especie de curriculum vitae y diario. En su librito aparece dibujo tras dibujo, todos ellos trazados con fluidez y facilidad. En modo alguno se trataba tan sólo de reproducciones de la vestimenta; se concedía un gran valor al parecido. Los dibujos de febrero de 1520 y de junio de 1523 llevan, además de la explicación habitual del objetivo y tipo de los ropajes, una pequeña anotación al respecto:



Fig. 59. Narziß Renner, «Trachtenkontrofats» de Mathäus Schwarz, «Trachtenbuch des Mathäus Schwarz», 1520-1530, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.



Fig. 60. Narziß Renner, «Trachtenkontrofats» de Mathäus Schwarz, «Trachtenbuch des Mathäus Schwarz», 1520-1530, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Fig. 61. Narziß Renner, «Trachtenkontrofats» de Mathäus Schwarz, «Trachtenbuch des Mathäus Schwarz», 1520-1530, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Fig. 62. Narziß Renner, «Trachtenkontrofats» de Mathäus Schwarz, «Trachtenbuch des Mathäus Schwarz», 1520-1530, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Fig. 63. Narziß Renner, «Trachtenkontrofats» de Mathäus Schwarz, «Trachtenbuch des Mathäus Schwarz», 1520-1530, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



“das angesicht ist recht kontrofakt” (“el rostro está bien reproducido”). Existen asimismo dos dibujos de desnudo, que evidentemente tenían el objetivo de definir y conservar con exactitud las proporciones del cuerpo.

Aunque las figuras se representan a menudo en movimiento, también en estos cuadritos, como antes en los grabados de Maximiliano, puede reconocerse en cada uno de los detalles el antiguo esquema de la figura cortesana de cuerpo entero: en la actitud relajada y sin embargo un poco amanerada de las piernas - una de apoyo y la otra en movimiento - en el movimiento diagonal de los brazos, en el ademán de empuñar la espada y, naturalmente, en la importancia de la vestimenta. Como sabemos, todos estos detalles Renner los conocía bien a través de sus copias de los antiguos “Geschlechertänze” (Fig. 42). Sin embargo, a través del arte del círculo de Maximiliano, estos esquemas se habían renovado. Renner transformó en sus dibujitos sus antiguos modelos, a la manera de Burgkmair, Beck y Breuer; presenta a Mathäus Schwarz como hombre renacentista equilibrado y seguro de sí mismo. Supera a los maestros de los grabados de Maximiliano al emplear sus formas para retratos aislados, poniendo en sus composiciones todos los atributos renacentistas y las arquitecturas que ellos empleaban al servicio de este objetivo.

Estas innovaciones aparecen en docenas de páginas, y en ellas se ve cómo Renner iba experimentando con el esquema modernizado de cuerpo entero. Lo usa siempre en nuevas variaciones, modificando la postura de los brazos, la de las piernas, oscilando entre el “contraposto”, con el peso apoyado en una pierna, y la postura de los lansquenets apoyándose en las dos, utilizando las piezas arquitectónicas - los arcos, los nichos, las columnas y también los paisajes - para resaltar al personaje.

Todo el nuevo repertorio se extiende ante nuestros ojos como un libro de patrones preparado ya para objetivos más importantes, para ser usado por maestros mayores. Desconocemos si el mismo Renner transfirió alguna vez sus figuras al formato grande de la pintura de caballete.

Los dibujos de trajes típicos y vestimentas o bien los grabados de vestimentas de una determinada ciudad o de una clase o gremio concretos, tal y como se hicieron posteriormente famosos por la obra de Jörg Amann, generalmente ya estaban difundidos en Alemania en el primer cuarto del Siglo XVI, como por ejemplo *los dibujos de Durero* de trajes y vestidos de la ciudad de Nuremberg (Viena, Albertina), o *los de Hans Holbein* realizados en Basilea (Basilea, Kunstmuseum). La diferencia respecto a los dibujitos de Narziß Renner es que éste, en sus dibujos de trajes, retrataba, dibujaba, a un individuo concreto.



Fig. 64. Hans Holbein, Enrique VIII, 1537, Boceto para el Palacio de White Hall. Chatsworth.



Fig. 65. Hans Holbein, Cristina de Dinamarca, 1538-1539, Londres, National Gallery.

Pero también en los dibujos de vestimentas de *Hans Holbein* pervive la tradición pictórica y retratista de su ciudad natal, Augsburgo, y de los antiguos “Trachtenkontrofats”. Esta tradición se hace más visible posteriormente, traducida a sus retratos grandes de cuerpo entero, pintados a partir de 1533. Su pertenencia a la tradición de Augsburgo, y con ella también a la antigua tradición del retrato secular, da respuesta a todas las preguntas que se han planteado acerca de sus esquemas de retrato⁸⁴.

Sus primeros retratos de cuerpo entero de caballete los pintó en Inglaterra: *el retrato de los Embajadores*, de 1533 (Londres, National Gallery); *el retrato de Enrique VIII*, de 1537, que se conserva en un cartón parcial (Chatsworth) y en varias copias; y *el retrato de tres cuartos de Charles de Solier, Sire de Morette*, fechable entre 1534 y 1535 (Dresde, Gemäldegalerie).

En el Retrato de los Embajadores emerge también la herencia de las representaciones escénicas de sucesos. Como en los retratos de Cranach y en la mayoría de los retratos de busto de la época, y también en los de Amberger, la mirada de los personajes se dirige al espectador. Ahora bien, la postura desenfadada de las figuras tiene un aspecto decididamente italiano; el brazo apoyado se puede ver en el norte de Italia y también en Tiziano.

El retrato de Enrique VIII para el palacio de White Hall de 1537, conservado en forma de un boceto con las piernas separadas, esparrancadas a la antigua (Fig. 64), corresponde completamente al viejo tipo de Augsburgo.

Sus retratos de damas, el de *Cristina de Dinamarca* de 1538/39 (Londres, National Gallery) (Fig. 65), otros retratos de damas en formato de tres cuartos, el de *Jane Seymour* de 1536 (Viena, Kunsthistorisches Museum)

y el de *Ana de Cleve*, de 1539/40 (Versalles, Palacio), son, como los primeros retratos de damas de la escuela de Augsburgo, menos libres en su actitud que los de varones, y en la posición de las manos están influidos por los retratos de donantes o fundadores.

La obra artística de Holbein tuvo una poderosa influencia en Inglaterra, pero pocos seguidores en el resto de Europa. Los retratos de *François Clouet* y sus dibujos - retratos sí se relacionan en parte con la obra de Holbein⁸⁵.

Renner no fue el único que volvió a reestablecer y desarrollar en Augsburgo los antiguos “Trachtenkontrofats”, otros artistas continuaron esta tradición y la transferieron enseguida al formato de gran tamaño, como puede observarse en los grandes retratos sobre tabla de un matrimonio de burgueses de 1525, hoy atribuidos a *Christoph Amberger* (Viena, Kunsthistorisches Museum) (Fig. 66). Como en la obra de Narziß Renner, las figuras están en pie ante nichos de origen italiano, el varón está vestido de la misma manera algo presuntuosa de Mathäus Schwarz, y en la dama se ha mantenido una vez más la pose de la donante.

Amberger probablemente estuvo a continuación en Venecia. Esto explicaría la nueva y sorprendente, seguridad con la que pinta el retrato de medio cuerpo de *Jörg Hermann* (Stuttgart, Staatsgalerie) de 1530. Según Sandrart, Amberger habría pintado en 1530 *un retrato de Carlos V*, del que no se ha conservado rastro alguno. Debe de haberse tratado de un retrato de gran calidad, puesto que el Emperador le hizo pagar al artista el triple de lo que éste reclamaba, junto con una cadena de oro, más el llamado



Fig. 66. Christoph Amberger, Pareja de Burgueses, 1525, Viena, Kunsthistorisches Museum.

“Gnadenpfennig” del Emperador (propina de la gracia imperial), con la observación de que Tiziano, a quien pagaba 100 ducados por cada retrato, no lo hubiera podido hacer mejor.

Existe un *busto de Carlos V* de 1532 (Berlín, Gemäldegalerie) que gracias a una nota en el reverso del cuadro, se atribuye con seguridad a Amberger. En su colorido y también desde el punto de vista formal, este retrato se sale del contexto de las obras posteriores de Amberger; se apoya considerablemente en un retrato de Vermeyen (Bruselas, Colección Delporte). Parece improbable que Sandrart, como a veces se supone, haya confundido las fechas de 1530 y 1532. En 1532, Tiziano disfrutaba ya en alto grado del favor del Emperador. Es mucho más probable que en 1530 Amberger ya haya pintado un primer ejemplar del tipo que repite en 1532 y que este primer retrato haya recibido las alabanzas del Emperador; esto parece confirmarse por el hecho de que este retrato, aún en forma de réplica, se convirtió en el retrato alemán más conocido y más copiado del Emperador. Sin embargo, como retrato de busto, de aspecto un tanto anticuado, no resultaba adecuado como retrato de representación fuera de Alemania. Por este motivo, y en el ámbito internacional, el retrato de cuerpo entero del Emperador pintado por Seisenegger pudo desbancar al de Amberger.

Este episodio imperial cae en cierto modo fuera del resto del desarrollo de Amberger. En 1533 prosiguió, con el retrato de *Wilhelm März* (Augsburgo, Städtische Kunstsammlungen) en la misma línea del de Jörg Hermann, y en cuanto al tipo cortesano de sus retratos de cuerpo entero de 1525, vuelve a retomarlo en 1541 en una forma más madura en los retratos en formato de tres cuartos de *Christoph Fugger* (Munich, Alte Pinakothek) (Fig. 67) y de *Johann Jakob Fugger* (Los Ángeles, County Museum)⁸⁶.



Fig. 67. Christoph Amberger, Christoph Fugger, 1541, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

También está representado a la manera de Augsburgo el pequeño *Maximiliano II* (Vaduz, Galerie Liechtenstein)⁸⁷ (Fig. 68) en un retrato sobre tabla de 1529, últimamente atribuido a *Hans Schöpfer el Viejo*. El pintor acentúa ante todo los nuevos motivos, la arquitectura, la vista panorámica del paisaje, y además agrega en un lado un cortinaje en forma de baldaquín como los que pueden verse en los grabados de Maximiliano y en los retratos del Toisón. El resultado es más torpe y más anticuado que el retrato de 1515 de su predecesor en la corte de Baviera, Hans Wertinger, y que los retratos de Renner y de Amberger, pero demuestra que el esquema de cuerpo entero de Augsburgo estaba formando escuela.

Ante el trasfondo de la producción de Augsburgo de retratos de cuerpo entero de representación tempranos, el retrato de cuerpo entero de un *Caballero noble* de *Moretto* de 1526 (Londres, National Gallery) (Fig. 69), que hasta ahora a menudo se había considerado como “el primer” retrato de representación de cuerpo entero, pierde su significación como modelo iconográfico para este tipo, y tanto más por parecerse por completo a los donantes, fundadores y santos de *Moretto* y, consecuentemente, tener dirigida la mirada hacia un centro imaginativo. Hay que preguntarse, a la inversa ¿cómo surgieron los retratos de cuerpo entero de *Moretto* y de *Moroni* ?

En *Italia*, el desarrollo del retrato profano de cuerpo entero inicialmente se realizó de forma parecida al norte y oeste de los Alpes, o en el sur, en *España*.



Fig. 68. Hans Schöpfer el Viejo (?), Maximiliano(II), 1529. Vaduz, Galeria Liechtenstein.



Fig. 69. Alessandro Moretto, Retrato de un Noble, 1526, Londres, National Gallery.

También en Italia las representaciones de Príncipes o de los Nueve Hé-
roes siguen el esquema de los retratos del Emperador u otro soberano y éste
esquema se transfiere durante el estilo internacional a las escenas de la vida
cortesana. En Italia estas representaciones además fomentan la aparición de
series de personajes famosos, no sólo de Príncipes sino de poetas, sabios y
filósofos - las series de los “*Uomini famosi*” que empiezan a aparecer en
Italia desde principios del Trecento - . En ellas se plasma otro ideal de vida
distinto al del guerrero: al ideal cristiano se une el humanístico. De acuerdo
con éste, se representan las figuras de una manera distinta en postura, movi-
mientos, gestos y vestimenta. De la Antigüedad se adoptan modelos como
el “*Togatus*” y los retratos de autores. La amplia vestimenta llena de plie-
gues, que oculta el cuerpo, acentúa la calidad civil, no militar, de estos retra-
tos. Las manos sostienen un libro, o efectúan gestos expresivos. Sin embar-
go, los antiguos Nueve Héroes, siguen influyendo todavía directamente so-
bre series de Héroes, como la de *Perugino* de 1500-1503 (Perugia, Cambio)

En el Quattrocento, en los grandes ciclos de frescos, pueden verse al lado
de las figuras cortesanas-caballerescas, figuras del tipo del erudito y figuras
del tipo religioso, a menudo también a manera de retratos “de disfraz”. Un
ejemplo de un tipo intermedio entre el retrato religioso y el secular es el
retrato temprano, ya mencionado, de cuerpo entero, probablemente repre-
sentando a *Francesco Maria della Rovere*, de *Vittore Carpaccio*, aproxima-
damente de 1510 (Fig. 50).

Pese a que los retratos de cuerpo entero en grupo estaban difundidos en
el Quattrocento y a principios del Cinquecento, los retratos aislados de cuerpo
entero sólo parecen haber existido en pocos ejemplares⁸⁸. Para los retratos
de personajes aislados se empleaban los formatos de busto, sedente y tam-
bién de tres cuartos.

Principalmente en el norte de Italia apareció entonces, sobre todo con
Moroni y Moretto⁸⁹, el formato de cuerpo entero, en un momento en que en
Augsburgo ya florecía y se difundía desde allí.

Es decir el estímulo parece haber sido bidireccional: al igual que la Ale-
mania meridional tomó de Italia una conciencia de las nuevas formas, el
continuo contacto entre Italia del norte y la Alemania meridional, y sobre
todo con Augsburgo, llevaría al norte de Italia la nueva moda alemana del
retrato en pie. En parte tendría una influencia directa y, en parte, puso en
marcha el enlace con la propia tradición de figuras de cuerpo entero en fres-
cos, retablos y cuadros de historias. En este contexto resulta sumamente
interesante que el “Caballero noble” de Moretto, en Londres (Fig. 69), lle-
ve, según G. Butazzi⁹⁰, vestimenta alemana, es decir, que se trata evidente-
mente de un personaje alemán.

Lo sorprendente de este importante intervalo del desarrollo del retrato de cuerpo entero en Augsburgo es **que fue necesaria la cultura burguesa contemporánea para renovar un tipo de representación medieval cortesano y transformarlo así en el Retrato de Representación moderno.**

La modalidad de representación de cuerpo entero, en la que se hacían plenamente visibles la vestimenta y, con ella, el rango social del retratado, satisfacía la necesidad de la burguesía de mostrarse en su nueva categoría y en su nuevo prestigio. Esta modalidad era más adecuada para este fin que el retrato de busto, que se concentraba primordialmente en el rostro y que acentuaba el individuo más que su nivel social. La burguesía se había establecido como otrora lo hiciera la nobleza; el individuo quedaba sujeto a un orden social a través de las más diversas dignidades, derechos y obligaciones y todo ello se cristalizaba en la vestimenta y debía ser legible, reconocible en el retrato. Por otra parte, también la nueva conciencia de sí mismo como persona impulsaba al burgués a hacerse perpetuar para la posteridad en retratos de gran formato.

No surgió una forma diferenciada de representar a los burgueses y a los nobles. El burgués adoptó la antigua modalidad de representación caballeresca-cortesana transferida a las nuevas formas del Renacimiento, y expresaba con ello que se sentía, en rango y honores, igual a la nobleza. No existe otra diferencia entre retratos de la burguesía y retratos de la nobleza que la que naturalmente existe entre los diversos personajes⁹¹.

No sorprende que justamente la ciudad de Augsburgo haya tenido una participación tan decisiva en esta renovación del antiguo tipo retratístico. Aquí, en la ciudad de los Fugger y de las Dietas, se encontraban y unían el poder financiero-burgués y el político-cortesano del Imperio. Aquí florecían todas las artes. Aquí las personas tenían la suficiente seguridad en sí mismas y por otro lado eran lo suficientemente abiertas para aceptar y valorar las influencias italianas que entraban por medio del comercio en la rica ciudad.

Tras el interregno de Augsburgo, en que el antiguo retrato de representación caballeresco de cuerpo entero alcanzó, modernizado, su máxima expresión con Burgkmair, Breu, Beck y Amberger, y fuera de la ciudad, con Holbein el Joven, éste retrato de figura entera fue retomada por las cortes europeas para sus propios fines de representación.

LA ADOPCIÓN DEL TIPO DE RETRATO DE AUGSBURGO POR SEISENEGGER

En el séquito de Fernando II, que acudió en el verano de 1530 a la Dieta de Augsburgo (15 de junio a 22 de noviembre), se encontraba el pintor Jakob Seisenegger. Aunque éste había trabajado ya para el Rey, no tenía todavía ningún vínculo directo con la Corte de Viena, ni tampoco un gran renombre artístico. Fue durante su estancia en Augsburgo cuando se hizo famoso como retratista, tanto que el Emperador, el Duque de Alba e incluso el Papa intentarían atraerlo a su servicio.

Es fácil comprobar la influencia que tuvo la tradición retratística de Augsburgo en Seisenegger comparando la hoja titular del Libro de Oraciones de la Reina Ana de 1524, en la que dibuja de cuerpo entero a la pareja real de Fernando II y la Reina (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Códice 2755)⁹² (Fig. 70), con los “Trachtenkontrofats” de Renner de la misma época, o también con los retratos de cuerpo entero de Amberger de 1525 o con el de Wertinger de 1515⁹³. A las figuras rechonchas de Seisenegger le falta toda elegancia, pese al esquema cortesano, y carecen por completo de representatividad.

Fue la vivencia del ambiente de Augsburgo, la pasión artística de los augsburgueses, su placer de lucirse y las recién llegadas formas renacentistas, lo que predispuso a Seisenegger para pintar un retrato de Carlos V, dándole el valor y la aptitudes necesarias. Con este retrato, Seisenegger creó una obra en la que al mismo tiempo asimilaba y superaba a la escuela de Augsburgo⁹⁴. Así, Seisenegger efectivamente, le dio “al retrato en pie nórdico, a la imagen del Príncipe de cuerpo entero, su carácter definitivo” (Löcher). Aunque no, como dice Löcher, aplicando como primer pintor los medios de la pintura italiana al retrato en pie nórdico⁹⁵. La fusión de elementos nórdicos e italianos ya había tenido lugar en Augsburgo, y Seisenegger sólo necesitó asimilarla.

Su retrato del Emperador de 1532 (Viena, Kunsthistorisches Museum)



Fig. 70. Jakob Seisenegger, Fernando II y la Reina Ana, 1524. Hoja titular del «Libro de Oraciones de la Reina Ana», Viena, Österreichische Nationalbibliothek.



Fig. 71. Jakob Seisenegger, Carlos V, 1532, Viena, Kunsthistorisches Museum.

(Fig. 71) es el quinto de sus retratos del Monarca; fue pintado en Bolonia, y sólo en éste pudo incorporar algunas experiencias italianas propias. Su mérito consiste en que aprendiendo del tipo de retrato de Augsburgo, comprendió las posibilidades representativas y pictóricas de éste, y que con sus nuevas facultades artísticas, surgidas en Augsburgo, colaboró a que este tipo nuevo y antiguo se estableciera entre los Habsburgos.

El primer retrato del Emperador de Seisenegger fue pintado durante el verano de 1530 en Augsburgo. Dos más le siguieron en Praga, en 1531. En 1532 hizo una réplica del primero en Ratisbona, y en ese mismo año, en Bolonia, el que aún hoy podemos admirar⁹⁶.

¿Cómo habrá que imaginarse el primero de estos retratos

imperiales, el pintado en Augsburgo? En primer lugar, hay que tener en cuenta que los cinco retratos se pintaron en el plazo de dos años; esto quiere decir que, en lo que se refiere al propio personaje posiblemente serían réplicas, variándose los atributos. *El primer retrato* parece haber representado al Emperador sin un fondo especial ya que para el segundo se anota especialmente en la cuenta “auf ain perspektivischen Estrich in ain Gehays” (encima de un suelo en perspectiva, en una habitación). En *el segundo* el Emperador también llevaba una vestimenta diferente de la del primero, ya que se habla de ropaje negro terminado en oro. *El tercer retrato* parece haber sido una repetición del segundo, y en *el cuarto* se trataba una vez más de la primera versión pero con un ropaje de evidente mayor colorido y enriquecido por una tela “ain gulden tuech mit schönen gewarchten pluemen volgeczert” (una tela tejida y decorada con bellas flores).

El quinto retrato el del perro, pintado en Bolonia, que se conserva en el Museo del Prado, parece ser similar al cuarto y por consiguiente al primero. No sabemos si el perro existía ya en el primer retrato o sólo se añadió en los siguientes, pero sí somos conscientes de que el muy difundido mo-

tivo del perro tiene su primer ejemplo en una miniatura de Burgkmair en el “Weißkunig”, en la que se representa a Maximiliano con un perro⁹⁷. Si en el retrato actual prescindimos del cortinaje, que por lo visto sólo se había añadido en el cuarto, posiblemente sea muy parecido al primero aunque habría que imaginarlo sin ciertas características técnicas italianas, que el pintor aprendió en Bolonia, como el tratamiento de las superficies y de los colores, y sustituirlas con aquellas de la escuela del Danubio. El tipo en sí, la composición, la anchura de la figura, el espacio en el que se encuentra, la mirada perdida en la lejanía, el ropaje, todo esto, todavía en nuestro quinto retrato recuerdan a las figuras de Narziß Renner, de Wertinger y de Amberger. Con seguridad el primer retrato del Emperador no lo haría menos.



Fig. 72. Jakob Seisenegger, Úrsula de Liechtenstein, 1540, Grabado de Dominicus Custos, «Fuggerorum et Fuggerarum Imagines», 1618.

El secreto del éxito de Seisenegger ante el Emperador fue que consiguió crear un retrato eminentemente tradicional y al mismo tiempo sumamente moderno. Se asemejaba al tipo de representaciones conocidas por Carlos V, con esto se movía dentro de su concepto de vida y de su clase. No se trata solamente de un retrato del Emperador en el antiguo esquema del Miles Christianus, sino también del Caballero del Toisón de Oro borgoñón, del Habsburgo a quien la dignidad imperial le correspondía por familia, por clase social y por su propia persona⁹⁸. El retrato, por otro lado, también satisfacía por su estilo italianizante de moda en Augsburgo, y por su formato grande sobre lienzo complacía el sentido moderno estético del Emperador y con esto cumplía con su deseo de representación⁹⁹.

A los retratos del Emperador siguieron otros retratos de Seisenegger de cuerpo entero: los de *la Reina Ana* de 1532 (Copia en Innsbruck, Schloß Ambras), el perdido del *Rey Fernando* de 1534/44, el de *la Archiduquesa Ana* de 1544 (Innsbruck, Schloß Ambras) (Fig. 74), así como los de formato de tres cuartos de *Ursula de Liechtenstein* (Fig. 72) y de *Ursula Harrach* (Fig. 73), esposas de Georg y de Johann Jakob Fugger ambos conservados tan sólo en grabados fechados en 1540¹⁰⁰ y también el retrato de *Georg Fugger* (Schloß Oberkirchberg junto a Ulm, Conde Fugger-Kirchberg-



Fig. 73. Jakob Seisenegger, Ursula Harrach, 1540, Grabado de Dominicus Custos, «Fuggerorum et Fuggerarum Imagines», 1618.



Fig. 74. Jakob Seisenegger, La Archiduquesa Ana, 1544. Innsbruck, Castillo de Ambras.

Weißenhorn) (Fig. 75), más el del *Archiduque Fernando* de 1548 (Viena, Kunsthistorisches Museum) (Fig. 76).

Con el retrato de la Archiduquesa Ana y los de tres cuartos de las dos damas, Seisenegger prosigue la línea de las representaciones de figuras femeninas del Siglo XV y con esto también las de los antiguos “Trachtenkontrofats” de Augsburgo. También se observa el motivo de apoyarse, que desde las miniaturas carolingias aparece una y otra vez en retratos antiguos. Seisenegger parece haberlo tomado de Tiziano, que lo había



Fig. 75. Jakob Seisenegger, Georg Fugger, 1541, Schloß Oberkirchberg.



Fig. 76. Jakob Seisenegger, El Archiduque Fernando, 1548, Viena, Kunsthistorisches Museum.

empleado a menudo en sus retratos de personajes masculinos. Otra vez podemos constatar con qué rapidez asimila Seisenegger¹⁰¹.

El retrato de la Archiduquesa Ana es más rígido que el de los dos varones; el movimiento lateral del cortinaje y los pliegues del plisado de la falda suplen el movimiento de la figura, que está de pie con los brazos colgantes. Mucho más llenos de vida y más elegantes debieron de ser los retratos perdidos de Úrsula de Liechtenstein y de Úrsula de Harrach, según se ve en los grabados que los reproducen. Úrsula de Liechtenstein está en pie en perfil tres cuartos junto a una mesa, sobre la que se apoya ligeramente con su mano derecha; la izquierda cuelga y sostiene un pañuelo y guantes. Úrsula de Harrach también se apoya en una mesa y en un pequeño perro faldero, manteniendo los brazos en diagonal. Por la soltura de la composición y por los ricos y distinguidos trajes, estos dos retratos podrían haber igualado en calidad a los de Georg Fugger y el Archiduque Fernando. Con estos dos retratos de damas Seisenegger creó también para los retratos femeninos un esquema que se impondría.

Los extraordinariamente bellos retratos de Georg Fugger y del Archiduque Fernando, que superan al retrato del Emperador, también dependen del tipo de Augsburgo que Seisenegger vuelve a unir con sus experiencias italianas.

Las novedades de Seisenegger influyeron, aparte de en Augsburgo, especialmente en los artistas de la Corte de Viena, y contribuyeron también al desarrollo del arte retratístico en el norte de Italia. El mayor impacto fue la adopción de este esquema de cuerpo entero por Tiziano y su expansión a través del veneciano.

Por toda Alemania comenzó a difundirse a partir de mediados del siglo el retrato de cuerpo entero y el de tres cuartos. Sin embargo, muchos artistas siguieron apegados a formas góticas, o siguieron el tipo de Cranach. La forma internacional del Retrato de Representación procedente de Augsburgo se aplicaba sólo parcialmente y con reticencia.

Entre otras obras pueden citarse los retratos de cuerpo entero de *Hans Krell*, de 1551 de *los Príncipes Electores de Sajonia* (Dresde, Gemäldegalerie), en 1556, los retratos de *los Príncipes Electores de Baviera* (Innsbruck, Schloß Ambras), en 1564 *los retratos de Tobias Stimmer* de *Jakob Schwytzer y de su esposa* (Basilea, Kunstmuseum), en 1565 y 1567 los retratos de *Lucas Cranach el Joven* del *Príncipe Elector Augusto de Sajonia* y de *Ana de Dinamarca* (Dresde, Historisches Museum), y en 1564 los retratos de *los hijos de los Duques de Baviera*, pintados por *Hans Schöpfer* (Innsbruck, Schloß Ambras).

LA ELEVACIÓN ARTÍSTICA DEL RETRATO DE REPRESENTACIÓN EN PIE POR TIZIANO

Algunos meses antes de que Seisenegger pintara al Emperador en Augsburgo, en la primavera de 1530, *Tiziano* ya había pintado al *Emperador* en Bolonia, también al estilo cortesano-caballeresco, *de tamaño tres cuartos, pero con armadura y la espada en alto*. El retrato se ha conservado en una copia de Rubens (Colección privada, Yorkshire, Inglaterra)¹⁰² (Fig. 77). Es posible que la elección del tipo se haya apoyado en pequeños retratos de familia, como el del Emperador Carlos cuando niño (Innsbruck, Schloß Ambras)¹⁰³ (Fig. 48), al que se parece extraordinariamente en toda la actitud con el bufete en segundo plano, o también en miniaturas – retratos, o árboles genealógicos con los correspondientes retratos que el Emperador podría haber llevado consigo¹⁰⁴.

El Emperador, sin embargo, no parece haber quedado muy satisfecho con el resultado anticuado, poco representativo de este retrato, y el de Seisenegger, más vistoso, incluso debió salir ganando ante el Emperador en contraste al de Tiziano¹⁰⁵.

El “fracaso” del primer retrato del Emperador de Tiziano y la adopción de la figura de Seisenegger en el siguiente podría haber tenido el siguiente motivo. Por una carta del embajador de Urbino en Venecia a su señor, Francesco Maria della Rovere, Duque de Urbino, sabemos que Tiziano ha-



Fig. 77. Pedro Pablo Rubens, Carlos V, Copia de Tiziano, 1530, Colección Privada.



Fig. 78. Tiziano, Federico Gonzaga, Duque de Mantua, 1523, Madrid, Museo del Prado.

bía sido presentado y recomendado al Emperador en 1530, en Bolonia, por Federico Gonzaga, Duque de Mantua¹⁰⁶. Tiziano había pintado en 1523 un retrato muy logrado de este último (Madrid, Prado) (Fig. 78). Con este retrato, y con el de Alfonso d'Este (Nueva York, Metropolitan Museum), pintado por el mismo tiempo, y el de 1520/22 de un personaje desconocido (París, Louvre), Tiziano introdujo definitivamente en Italia la modalidad retratística de la figura en pie en formato de tres cuartos. En estos tres retratos se aúnan elementos del retrato medieval-cortesano italiano con los del retrato de representación sedente, como los realizados por Rafael y Leonardo, con la capacidad de expresión espiritual de Giorgione y de Palma Vecchio. Particularmente en los dos primeros, la riqueza de la vestimenta y la dignidad del Príncipe retratado resaltan en un diluvio de colores y de luz. El formato en pie de estos retratos de tres cuartos despoja a las figuras del sosiego y la expresión meditativa del retrato sedente y de la blandura de los “retratos de poetas”, y el personaje alcanza una presencia casi desafiante.

Es posible que el Emperador haya visto el retrato de Gonzaga y haya deseado algo parecido. Sin embargo, Tiziano, al verse enfrentado con la tarea de retratar al Emperador, se creyó obligado a atenerse a los modelos familiares alemanes y flamencos, que le debieron parecer bastante envarados y secos. De esta forma, expectativas y esfuerzos se cruzarían.

El encargo de finales de 1532, *la copia del último retrato del Emperador con el perro* de Seisenegger (Madrid, Prado) (Fig. 79), también en Bolonia, debió representar para Tiziano un verdadero desafío. Tiziano transformó en colorido y forma el modelo y le impuso su sello. Pudo transferir con



Fig. 79. Tiziano, Carlos V, Copia según Seisenegger, 1533, Madrid, Museo del Prado.

facilidad al esquema de cuerpo entero de Seisenegger las experiencias de sus propias figuras de cuerpo entero en cuadros históricos, de sus retratos de busto y de sus imágenes tres cuartos; no copió pues el retrato de Seisenegger de una manera exacta, sino transformándolo en un retrato de máxima elegancia y soltura. La ancha figura del Emperador del retrato de Seisenegger, que tiene algo de lo ufano de los “Trachtenkontrofats”, se nos muestra en la obra de Tiziano más esbelta y más cercana; la figura llena todo el espacio del cuadro, aunque también podría decirse que el borde del cuadro se ha acercado más a la figura. Los perfiles duros se han disuelto en colores que se funden blandamente entre sí. El dibujo intranquilo del suelo ha desaparecido. En el lado derecho se ha reducido el tamaño del cortina-

je y ahora llama menos la atención, y en el izquierdo, el cuerpo del perro se ha acortado y ocupa menos sitio. El rincón en el que la figura se encuentra aparece iluminado y se abre a una estancia mayor. Los rasgos del rostro ya no están meticulosamente dibujados, aún así se tiene la sensación de que Tiziano ha captado mejor la expresión del Emperador.

Con toda la transformación a lo italiano-veneciano, el espíritu del retrato de Seisenegger se ha mantenido, y maravilla que incluso se haya acentuado. Este retrato no es ni tan sensible como los tempranos de Tiziano, ni tiene el pathos del de Alfonso d'Este; es como si Tiziano hubiese percibido, a través del retrato pesado y aburguesado de Seisenegger, el atractivo, y al mismo tiempo, la distancia y dignidad de los antiguos retratos cortesanos del norte. La propia persona presente del Emperador podría haberle ayudado a la comprensión de este mundo. Es la digna seguridad y elegancia de los antiguos retratos de caballeros y cortesanos la que expresada en la forma magistral e italiana de Tiziano, pasa a ser aceptada en toda Europa como la quintesencia de un nuevo estilo de retrato cortesano.

El 14 de enero de 1533, Ferrante Gonzaga escribe desde Bolonia a Federico Gonzaga: “Tiziano ha fatto lo Imperatore tanto naturale que tutti questi lo vedono da divino”¹⁰⁷. El 28 de febrero de 1533 se le pagan a Tiziano en Bolonia 500 Escudos, y en mayo del mismo año el Emperador le declara Caballero de la Espuela de Oro y le nombra Conde del Laterano, llamándole en el documento de nombramiento, su “Apeles”¹⁰⁸.

Tan alto reconocimiento no podría deberse sólo a la copia de Seisenegger, opina Wethey. Él cree –junto a Coulas– que fue otro retrato, hoy perdido, con armadura, el que entusiasmó al Emperador¹⁰⁹. Sin embargo, aparte del retrato con armadura y espada, no ha llegado hasta nosotros rastro alguno de otro retrato del Emperador armado salvo el “retrato con el bastón de mando”, que Amberger, como se sabe, no copió hasta 1548 en Augsburgo¹¹⁰ y del que desde esta fecha existen varios ejemplares.

Me parece incomprensible la suposición de que este retrato pueda basarse en un prototipo pintado anteriormente, en 1530, en Bolonia. Los retratos del Emperador “con el bastón de mando” difieren en los rasgos faciales por completo de los retratos más tempranos “con la espada” y “con el perro”. En el retrato de Carlos V con el perro Tiziano depura los rasgos del Emperador que Seisenegger había pintado angulosos y embellece y sombrea el contorno de la boca, aún más de lo que ya había hecho en el retrato “con la espada”. En los retratos con el bastón de mando el rostro del Emperador, sin embargo, está fuertemente caracterizado. ¿Cómo habría podido Tiziano emplear al mismo tiempo dos tipos faciales tan diferentes para una misma persona? Sólo en 1548 Tiziano llegó a encontrar su cara del Emperador. Desde ahora el rostro, con muy pequeñas variaciones, siempre será el mismo: el meditativo de su retrato sedente, el decidido en el retrato de Mühlberg y el marcadamente digno en el del retrato con el bastón de mando y también el del doble retrato con la Emperatriz. Es un rostro más delgado, más demarcado, que el del retrato con la espada de 1530 y el del perro de 1532; el Emperador tiene quince años más, y se le nota. Para el punto crítico, la boca, ha llegado a un compromiso entre parecido y belleza.

De ningún modo la alabanza de Ferrante Gonzaga y la satisfacción del Emperador pueden haberse referido al retrato en armadura y con el bastón de mando, ni a ningún otro retrato con armadura del que no ha quedado rastro alguno, sino sólo al retrato con el perro. “Lo Imperatore tanto naturale...” Esto es precisamente lo que un primer retrato del Emperador de cuerpo entero en traje cortesano de Tiziano tenía que provocar ¿cómo podría haberse dicho lo mismo de un retrato en armadura? Al haberse pintado ya, como sabemos, por lo menos cinco retratos alemanes del Emperador en traje cortesano, que demuestran lo mucho que le gustaba el nuevo tipo en sí, debió de satisfacerle al máximo la sublimación de este tipo por la mano de Tiziano, el maestro reconocido en Italia, y el embellecimiento personal además le halagaría.

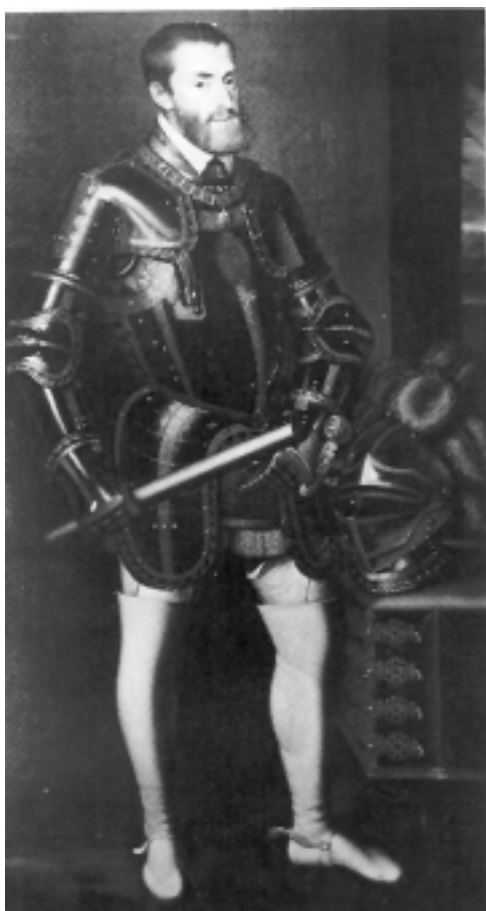


Fig. 80. Juan Pantoja de la Cruz, Carlos V, Copia según Tiziano (1548), 1605, Escorial, Biblioteca.

Para el entorno italiano del Emperador este retrato - y más pudiendo compararlo con el modelo de Seisenegger - tenía que despertar orgullo y admiración por la transformación italiana del retrato, y no menos por la victoria de su protegido. Aún hoy nos parece extraordinaria la copia de Tiziano según Seisenegger; entonces, cuando se hacían copias exactas por docenas, tal recreación debe haber llamado mucho la atención. Fue un golpe de efecto, ciertamente adecuado para abrirle a Carlos V los ojos acerca del maestro y para inducirle a muestras de su Imperial gracia.

Con el retrato del Emperador por Tiziano, el formato de cuerpo entero se convierte definitivamente en “conditio sine qua non” de todo retrato de representación. Si embargo, el propio Tiziano lo empleó pocas veces, principalmente para la familia imperial y sólo para

unas pocas personalidades de alto rango¹¹¹.

En 1548 Tiziano pintó en Augsburgo *el retrato del Emperador con armadura y con bastón de mando*. Este retrato se ha conservado sólo en algunas copias, de formato tres cuartos y de cuerpo entero, y se han expresado las más diversas opiniones acerca de su creación y de su formato original¹¹². La mejor de ellas es la de Pantoja, de cuerpo entero, hoy en la Biblioteca de El Escorial¹¹³ (Fig. 80).

En este retrato Tiziano por tercera vez utilizó un modelo nórdico - después del retrato con la espada y del retrato con el perro - y en esta ocasión, como en el primer caso, probablemente se sirviera de un retrato de familia. Existe un retrato, atribuido a Bernhard Strigel de Felipe el Hermoso con bastón de mando (Bremen, colección privada)¹¹⁴ (Fig. 54) sosteniéndolo paralelo al cuerpo. En el retrato del Emperador Tiziano se sirve de la postura medieval del Héroe: Carlos sostiene el bastón de mando a la manera de una espada o de una lanza).

La existencia de la versión original del retrato armado con el bastón de mando de Tiziano en formato de cuerpo entero se ve reflejada en toda la pintura de corte posterior. Quiero demostrarla aquí - como ya lo intenté en mi reconstrucción la antigua Galería de Retratos del Pardo¹¹⁵ - por la importancia que tuvo como modelo del retrato de representación, especialmente con armadura.

Hasta ahora no se le ha prestado atención a un asiento del inventario de Felipe II. Entre los cuadros que según este inventario se hallaban en el año 1600 en la Casa del Tesoro del Alcázar de Madrid, se encuentra un fragmento: las piernas de un retrato de cuerpo entero de Carlos V. Se le consideraba tan valioso que no sólo se conservaba en este lugar, sino que estaba incluso enmarcado. Se trataba de la parte inferior de un retrato en pie, que había sido cortado a la altura de las rodillas y que se había llevado a la galería del Pardo: “Un lienço de pincel al óleo en que estan las piernas de la rodilla abajo que se cortaron de un retrato entero del Emperador Don Carlos V, nuestro Señor, que se llevó al Pardo, puestas en su marco, tiene dos tercias de alto y más de media vara de ancho, taxado en quatro reales”¹¹⁶.

En la primera lista de Felipe II para el Pardo, escrita de su propia mano, entre 1560 y 1563, todavía no se menciona un retrato del Emperador¹¹⁷. En el inventario de 1564, sin embargo, el retrato del Emperador se anota en el primer lugar¹¹⁸. Finalmente, en la descripción del Pardo de Argote de Molina, de 1582, se le señala como de Tiziano¹¹⁹. El formato del cuadro debió de haber sido en ese momento de tres cuartos, como el de todos retratos de la galería del Pardo, según sabemos por Argote. Este retrato del Emperador de Tiziano debió ser pues el que se redujo de su formato original de cuerpo entero al de tres cuartos. El retrato acortado no puede de ninguna manera haber sido algún otro retrato de Carlos V de otra mano que se hubiera llevado adicionalmente al Pardo ya que ni en el minucioso inventario del Pardo de 1564 ni tampoco en las detalladas descripciones de Argote se menciona que en alguna otra sala del Pardo hubiese habido un segundo retrato del Emperador.

El hecho de que el retrato del Emperador no conste desde un principio en la lista de retratos para el Pardo como la mayoría, tendría su explicación justamente en que, primero tuvo que ser preparado – acortado – para la Galería como también ocurrió con otros retratos. Se encontraba entre los retratos de la cabecera, que presidían toda la galería, y colgaba allí junto con los retratos de la Emperatriz Isabel y de Felipe, Juana y María, sus hijos. Los retratos de Isabel y de Felipe también eran de Tiziano e igualmente habían sido arreglados para éste fin; los de Juana de Portugal y de la Emperatriz María (la esposa de Maximiliano II) eran de Antonio Moro¹²⁰.

No sabemos cómo llegó a España este retrato de cuerpo entero del Emperador, pero parece probable que se trate del retrato con armadura conservado en Yuste¹²¹. Entre los retratos que María de Hungría trajo consigo a

España en 1556 había una versión tres cuartos de Carlos V en armadura, con el bastón de mando también pintado por Tiziano en Augsburgo¹²². Este retrato sería el mismo que aparece más tarde, en 1607, en el Anexo al Inventario de Felipe II: “un retrato del emperador nuestro señor, de medio cuerpo, con un bastón en la mano, de mano de tiziano que tiene de alto una vara y ochava y de ancho una vara menos ochava”¹²³.

Si nos preguntamos ahora qué puede haber movido a Felipe II a elegir para el Pardo, en lugar de este retrato de tres cuartos, el de cuerpo entero, veremos que este retrato de tres cuartos no podía utilizarse porque era demasiado corto - tenía una altura de aproximadamente 1 m (1 vara = 90 cm) - y ,según Argote de Molina, los retratos del Pardo tenían todos una altura de “una vara y tercia”, es decir 1,20 m. Si el Emperador debía estar presente en la Galería de Retratos de El Pardo en un retrato de Tiziano, a Felipe II no le quedaba otra opción que la de recortar el retrato de cuerpo entero.

El retrato de cuerpo entero se recortaría por lo tanto a una altura de una vara y un tercio, y esto, sumado a los dos tercios de vara de las dimensiones del fragmento de las piernas desde las rodillas hacia abajo, sumaría precisamente la relación correcta del cuerpo, con aproximadamente 1,80 m de longitud total de borde a borde del cuadro y con una altura de 1,20 m hasta las rodillas y de 0,60 m desde éstas hasta el borde inferior del cuadro.

Otro motivo de por qué se utilizó el retrato de cuerpo entero puede haber sido que el retrato de tres cuartos de Carlos V probablemente estaba concebido como pareja del de su hermano, el Rey Fernando¹²⁴, y que por esto se deseara mantener juntos los dos retratos. Esto no hubiese sido posible en el Pardo, puesto que el retrato de Carlos V, como hemos visto, ocuparía aquí un lugar especial junto al de la Emperatriz y los de sus hijos. A favor de esto está el hecho de que el retrato de Tiziano del Rey Fernando fue llevado inicialmente a la Galería y posteriormente se retiró de allí - ya no consta en la lista de Argote - ¹²⁵.

La existencia no sólo de un retrato de tres cuartos, sino también de uno de cuerpo entero del Emperador por Tiziano explica la hasta ahora un tanto críptica y discutida observación de Amberger en su carta a Granvella: “Da aber der Tycian nymer hier was, wolt ich die Zeit nit vergebens verzuen und hab Kay-mt bis zum halben leib mit oelfarb fleissig abgemacht und sonst das ganze werk auf papier aygentlich abgemacht also dass ich solichs E. G. gross oder klein wol kondt machen, wie es E. G. gefellig wurd. Es hat auch nymandes gesehen den die herren Fugger und etlich derselben dyner. Auch hab ich die Rö.Kö.mt., und die Herzogin von Lothringen abgemacht ...”¹²⁶ (Al irse Tiziano, no quise perder el tiempo, he copiado a Su Majestad Imperial hasta medio cuerpo al óleo con mucha exactitud y también he copiado la obra entera en papel, de manera que puedo hacerla ahora en grande o en



Fig. 81. Juan Pantoja de la Cruz, Carlos V, Copia según Tiziano (1548), Escorial, Salón del Trono.



Fig. 82. Carlos V. Copia según Tiziano (1548), Babenhausen, Palacio.

pequeño, como le guste a Su Excelencia. No lo ha visto nadie más que los Señores Fugger y algunos de sus servidores... ”.

Del retrato de cuerpo entero del Emperador con bastón de mando existen dos copias de Pantoja de la Cruz, quien por encargo de Felipe III debía pintar un retrato de Carlos V para la biblioteca del Escorial. El primero de ellos, de 1605 (Toledo, Museo de Santa Cruz) resultó demasiado ancho y demasiado corto para el sitio previsto entre las librerías y por este motivo Pantoja lo repetió en 1608 (Escorial, Biblioteca)¹²⁷ (Fig. 80).

Fue también Pantoja el que en 1600, como pintor de corte de Felipe III, al controlar el inventario del ya fallecido Felipe II y tasar los cuadros existentes, había considerado el recorte de las piernas lo suficientemente importante como para anotarlo en el inventario. Al recibir el encargo de un retrato de cuerpo entero del Emperador copió y unió las dos partes existentes del cuadro para resucitar así el ejemplar de cuerpo entero de Tiziano.

Pantoja ya había pintado en 1599 una versión de medio cuerpo para la Iglesia Antigua de El Escorial (hoy en El Escorial, en el Salón del Trono) (Fig. 81), que sin duda había copiado del retrato recortado del Pardo y no del retrato de tres cuartos de Tiziano. Esto se deduce del hecho de que al retrato de tres cuartos de Pantoja, a diferencia de en el ejemplar existente en el Palacio de Babenhausen (Colección Fugger-Babenhausen) (Fig. 82) o de las versiones con modificaciones en la armadura de Cracovia (Museum Czartoryski) (Fig. 83) y de Ambras, le falta el borde inferior del yelmo. La falta de esta tira denota de que fue copiado del retrato original mutilado y



Fig. 83. Carlos V. Copia según Tiziano (1548), Cracovia, Museum Czartoryski.



Fig. 84. Pedro Pablo Rubens, Carlos V. Copia según Tiziano (1548), Detmold, Colección Goepel.

convertido en tamaño tres cuartos para El Pardo. Se preparó para la Galería de Retratos de esta forma tan drástica porque con la transformación del retrato de cuerpo entero en uno de tres cuartos surgía el problema de que si el cuadro se cortaba justamente por debajo del yelmo se hubiese visto una parte de las calzas blancas. Este problema pudo haberlo resuelto el propio Tiziano en su perdida versión tres cuartos, bien como se observa en la copia Fugger-Babenhausen, alargando un poco las piezas de la armadura en comparación con las del retrato de cuerpo entero, o como se ve en las de Cracovia y Ambras, en las que el yelmo se ha desplazado un poco hacia arriba respecto a la mano que sujeta el bastón de mando.

También la copia de Rubens del retrato del Emperador con el bastón de mando, de 1603-1604 (Detmold, Colección W. Goepel) (Fig. 84), muestra el mismo recorte que el retrato de tres cuartos del Emperador de Pantoja. A los dos artistas les debió de ser inaccesible el retrato original tres cuartos de Tiziano con la parte baja del yelmo completa, que sin duda hubieran preferido como modelo para sus propios retratos de tres cuartos. Efectivamente, el retrato tres cuartos de Tiziano del Emperador parece haber sido precisamente aquel ejemplar que, como ya se ha señalado, no aparece en el inventario de Felipe II hasta 1607¹²⁸; por consiguiente no estaría en Madrid antes de esta fecha y los dos artistas se vieron obligados a copiar el retrato recortado de El Pardo. El retrato de Rubens¹²⁹ con sus medidas de 115 cm de altura y 89,5 cm de anchura, parece ser el que más se aproxima a las del retrato del Pardo; Pantoja, sin embargo, se vio obligado a ampliar considerablemente las dimensiones del suyo (a 187:141 cm), puesto que éste iba a

ser colgado en la Iglesia Antigua del Escorial no sólo a gran altura, sino como pareja de una copia del retrato de Tiziano de Felipe II en armadura, transformado igualmente en un retrato de tres cuartos. Tuvo que ampliar el del Emperador hacia el lado izquierdo para que la distancia de los brazos de los lados exteriores de la pareja hacia los respectivos bordes quedasen iguales; conservó la ventana del original del Emperador pero para que no se interpusiese entre éste y el Rey Felipe la trasladó al lado izquierdo¹³⁰.

Sin embargo, después de la muerte de Felipe II, pero todavía antes del incendio de El Pardo de 1604, Pantoja, habiendo recibido el encargo de tasar los cuadros del Rey, tuvo la oportunidad de estudiar detalladamente el retrato del Emperador del Pardo, es decir pudo examinar los bordes del retrato que probablemente sólo habrían sido doblados hacia atrás o habían permanecido ocultos debajo del marco. Así, vería la transición a las piernas y también estudiaría con exactitud la ventana y el paisaje, pudiendo de esta forma unir el cuerpo y las piernas. Que se trata de una copia extraordinariamente exacta se deduce de la firma “Jues Pantoja de la + Ejus Traductor 1605” (en la primera copia de tres cuartos, de 1599, sólo había anotado “faciebat”). También en la cuenta al Rey hace mención expresa de lo cuidadosamente que trabajó: allí dice “debe más Su Majestad otro retrato del Emperador Carlos V entero, muy bien acabado para la dicha librería de San Lorenzo, con un baston en la mano y calzas carmesies bordadas y con calzetas, botas y espuelas, vale ciento y treynta ducados”¹³¹.

Las dimensiones del cuadro son 184 x109 cm., lo que corresponde aproximadamente a la altura calculada para el original. La copia de cuerpo entero de Pantoja da al Emperador una pose y un entorno mucho más representativos que las copias del retrato de tres cuartos. Es el movimiento de las piernas el que hace comprensible la postura del cuerpo, que en el retrato tres cuartos aparece un poco tímida y forzada. Las elegantes botas altas blancas hacen de contrapeso del cuerpo, revestido totalmente – incluso las manos – de la armadura. El espacio cobra vida con la apertura de la estrecha ventana que se abre a un paisaje - como suele verse en los retratos de Tiziano de los años treinta - y el “bufete” revestido de terciopelo rojo, sobre el que el yelmo reposa, le da una dimensión medible. En este cuadro no existe nada extraño a Tiziano y que Pantoja, el copista, pudiese haber añadido por cuenta propia. El retrato del Emperador respira una seguridad y una decisión de la que carecen por completo los retratos originales de Pantoja y especialmente el retrato de Felipe III para la Biblioteca de El Escorial¹³².

Tiziano después de haberse atenido en 1532 estrictamente al esquema del retrato en pie de Seisenegger, encontró por fin en este retrato del Emperador su propia solución para el retrato en pie. Hace girar el cuerpo ligeramente hacia un lado, en un movimiento fluido y elástico. Esta es la pose que puede verse ya en un boceto de 1536 para el retrato de Francesco Maria



Fig. 85. Tiziano, Francesco Maria della Rovere, Duque de Urbino, 1538, Florencia, Uffizi.

della Rovere, Duque de Urbino (Florencia, Uffizi), llevado a cabo posteriormente, en 1538, como retrato de medio cuerpo (Florencia, Uffizi) (Fig. 85). También el motivo del yelmo que reposa sobre una base recubierta de terciopelo rojo se había empleado ya en el retrato del Duque de Urbino¹³³, y en este retrato el Duque igualmente sostiene un bastón de mando, como ya lo hace Alfonso de Avalos en el retrato de 1539/41 (Madrid, Prado) y Vincenzo Capello en 1540 (Washington, National Gallery), aunque de manera distinta.

No debe olvidarse tampoco que entretanto Bronzino ya había pintado los retratos de Guidobaldo della Rovere (Florencia, Galleria Pitti) en 1532, de Stefano Colonna hacia 1546 (Roma, Galleria Nazionale) y de Cosimo de' Medici en torno a 1546 (Kassel, Staatliche Gemäldegalerie). Entre ellos y los retratos de Tiziano del Emperador en armadura debió existir una interacción en las dos direcciones.

El retrato de tres cuartos del Emperador debe entenderse, pues, sólo como un segundo paso de Tiziano, después de la versión de cuerpo entero, ya que como se ha dicho, en el de tres cuartos surgieron problemas en la postura y en el encuadre, explicables sólo por la reducción de la versión de cuerpo entero a una de tres cuartos.

Con el retrato del Emperador con armadura y con bastón de mando Tiziano creó un retrato en el que superó la rigidez medieval – a diferencia de lo ocurrido en su retrato con la espada en alto. La zona luminosa de las piernas, el enmarcamiento de la cara por el cuello blanco, la armadura reluciente - que debió de tener en el original el mismo aspecto que la del cuadro de Mühlberg, el rojo del bufete y del penacho que contrasta con el negro de la armadura y el movimiento elegante quitan al cuadro el aspecto compacto de los antiguos retratos de armadura. Esta obra sería para muchas generaciones el prototipo del retrato con armadura y siguió influyendo como versión de cuerpo entero a través de la copia de Pantoja.

Tiziano volvió a utilizar la postura del Emperador con armadura y bastón de mando en los retratos de su hijo *Felipe II* realizados en 1551 y 1553



Fig. 86. Tiziano, Felipe II de España, 1551. Madrid, Museo del Prado.

(Madrid, Prado, Fig. 86; Nápoles, Museo Capo di Monte¹³⁴; Florencia, Palazzo Pitti). En el primero de ellos también aparece el motivo del bufete forrado de terciopelo con el morrión. El retrato de tres cuartos de Giovanni de Castaldo (Dortmund, Colección Becker) se pintó un año después del retrato del Emperador, y también se le puede considerar como un reflejo inmediato del retrato del Monarca. Los efectos del retrato del Emperador con armadura y bastón de mando y del de Felipe II con armadura pueden observarse claramente en los retratos de Moro, Sánchez Coello y Pantoja y en otros de la escuela de retratos de la corte española.

La influencia de retratos medievales en Tiziano, aparte de en sus retratos del Emperador “con la espada en alto” y “con el bastón de mando en la mano”, también se nota en sus retratos “con el bastón de mando apoyado en la cadera” y “apoyado en la lanza”. Tiziano empleó el primero de estos motivos en el retrato tres cuartos del *Duque de Urbino* de 1536-1538 (Florencia, Uffizi), en el de *Vicenzo Capello* de alrededor de 1540 (Washington, National Gallery) y en el del *Duque de Alba*, perdido en el incendio del Prado¹³⁵; también este tipo de retrato tuvo muchos continuadores. El segundo motivo lo empleó en el retrato del llamado *Duque de Atri*, de 1552 (Kassel, Gemäldegalerie)¹³⁶; pero tuvo menos eco. Sin embargo, el mismo Tiziano parece haber pintado un *retrato de Manuel Filiberto de Saboya* sirviéndose de este mismo atributo¹³⁷.

El retrato de Representación de Damas en formato de cuerpo entero y de tres cuartos tampoco se puede entender sin tener en cuenta a Tiziano. También en él el artista mezcla las experiencias de los retratos sedentes y de medio cuerpo italianos con modelos del norte.

Sus *retratos de la Emperatriz Isabel*¹³⁸ inauguran la serie de las Damas de la Casa de Habsburgo, que se nos presentan con todo el lujo de su rango y carácter muy femenino, pero al mismo tiempo con máxima modestia.



Fig. 87. La Emperatriz Isabel, Copia según Tiziano, 1545. Florencia, colección privada.



Fig. 88. Tiziano, La Emperatriz Isabel, 1548, Madrid, Prado.

Tiziano tuvo que pintar sus dos retratos conocidos de la Emperatriz “*con flores en el regazo*” (Fig. 87), de 1545, y “*con el collar de perlas*” (Fig. 88), de 1548, ambos de medio cuerpo, según un modelo, puesto que la Emperatriz ya había fallecido en 1539. Se han propuesto como presunto modelo un retrato de Seisenegger, que estuvo en España desde 1538 hasta 1539, y uno de Jan Vermeyen o William Scrots¹³⁹, que ambos retrataron a la Emperatriz. En el primero de los retratos mencionados lleva el mismo vestido que en el retrato que se le atribuye a Scrots (Posen, Nationalmuseum).

A juzgar por diferentes réplicas, Tiziano parece haber pintado también *un retrato de cuerpo entero de la Emperatriz Isabel* sirviéndose del mismo modelo.

La investigación sobre los retratos de la Emperatriz se ve entorpecida por dos errores persistentes que se han mantenido porque los inventarios contemporáneos sólo existen en publicaciones no fiables o incompletas. Así, ante todo, hay que dejar claro lo siguiente:

1. En el inventario de Carlos V de Bruselas, y también en el correspondiente inventario español de los cuadros que el Emperador llevó consigo a Yuste, consta sólo un único retrato de la Emperatriz, y no se trataba de un retrato de cuerpo entero¹⁴⁰. En el inventario original, conservado en Simancas, puede leerse: “otra pintura en tela de la emperatriz, echa de mano de Ticiano”, y no, como consta en la transcripción de Gachard y Pinchart, “entera”, es decir “de cuerpo entero”. La expresión “en tela” corresponde a “faict en toile” del inventario francés. El error surgiría al copiarse el inventario de Simancas para Gachard, y persiste hasta hoy.

2. El retrato con el collar de perlas no vino, como Beroqui supone, a España con las posesiones de María de Hungría. Beroqui sólo disponía de una versión abreviada del listado de pinturas de María de Hungría de 1555 a 1558, en la que en veintidos cuadros no se menciona el nombre del autor. Se lee allí: “cargasele más otro retrato de la emperatriz nuestra señora Isavel, mujer del dicho emperador, fecho en lienço”¹⁴¹. Dado que Beroqui consideraba que el retrato de la Emperatriz con las flores era el reseñado en el inventario de Yuste, creyó que éste sería el retrato con el collar de perlas. Ahora bien, en un listado más detallado de los cuadros, un inventario paralelo de María de Hungría en el que constan todos los nombres de los artistas, dice: “El retrato de la emperatriz nuestra señora Isavel, mujer del emperador Don Carlos, nuestro señor, en lienço, fecho por el maestro Guillermo”¹⁴² (William Scrots)¹⁴³. De estos dos puntos resulta que por una parte no sabemos cuál de los dos retratos de medio cuerpo de la Emperatriz es el que se anota en el inventario de Yuste. Y por otra que tampoco sabemos si se trata realmente de alguno de estos dos retratos, o bien de un ejemplar de cuerpo entero, ya que no dice que nada del formato.

Los dos retratos de medio cuerpo habían venido a España desde Bruselas. El primero de ellos, el “retrato con las flores”, había sido retocado por Tiziano en Augsburgo en 1548 por deseo del Emperador, y éste probablemente había vuelto a llevárselo enseguida; el segundo, el “retrato con el collar de perlas”, lo envió Tiziano más tarde a la Corte de Bruselas junto con otros retratos para el Emperador y para María de Hungría¹⁴⁴. Es probable que los retratos que no constan en el inventario de Yuste los hubiese llevado el Emperador en su equipaje personal y que también estuviesen en Yuste.

El retrato con las flores pasó tras la muerte del Emperador a posesión de Felipe II, que lo llevó a El Pardo, donde se perdió en el incendio. El retrato con el collar de perlas lo recibió Doña Juana, según consta en su inventario¹⁴⁵ y se encuentra hoy en el Prado.

Ante la falta de toda prueba documental, ¿podemos seguir suponiendo, que Tiziano pintó un retrato de cuerpo entero de la Emperatriz, tal como parecen indicar el retrato de la Emperatriz hoy en el Castillo de Ambras (Fig. 89) y la escultura de Leoni (Madrid, Prado) (Fig. 90)? ¿O fue otro artista el que emprendió la tarea de pintar, a partir de los distintos elementos de los retratos de la Emperatriz de Tiziano, un retrato de cuerpo entero, que habría servido asimismo de modelo para el de Leoni?

Demasiado claras parecen las huellas de Tiziano en el retrato de la Emperatriz en Ambras¹⁴⁶ como para abandonar la idea de la existencia de un retrato de cuerpo entero de su mano. Parece que sólo Tiziano pudo idear un retrato con los rasgos del rostro a medio camino entre el retrato de las flores de 1545 y el retrato con el collar de perlas de 1548¹⁴⁷. El rostro es más bello que el primero, sin alcanzar la luminosidad del segundo; las



Fig. 89. La Emperatriz Isabel. Copia según Tiziano (1548), Innsbruck, Castillo de Ambras.



Fig. 90. Pompeo Leoni, La Emperatriz Isabel, 1572, Madrid, Prado.

manos son totalmente tizianescas, muy parecidas a las de Laura dei Danti de 1523/1525 (Kreuzlingen, Colección Kisters) (Fig. 91). La figura y su contorno aúnan, elementos italianos y nórdicos de un modo muy similar como acontece en el retrato del Emperador con el perro. A pesar de la soltura de la postura y del volumen de la figura, las enormes mangas y la cola del vestido desempeñan el mismo papel estilizador que el manto gótico en el retrato de Juana la Loca, madre de Carlos (Fig. 47). Tiziano en este caso ya no tenía necesidad de seguir un modelo nórdico determinado como en el retrato de Carlos; sabía lo que se esperaba de un retrato de cuerpo entero de la Emperatriz. Por cierto ya en 1536 había empleado un esquema muy similar para “La Bella” (Florencia, Palazzo Pitti) (Fig. 92), pero sin ningún matiz nórdico.

Es de suponer que este retrato de cuerpo entero de la Emperatriz se realizó en Augsburgo, al mismo tiempo que los retratos con armadura del Emperador.



Fig. 91. Tiziano, Laura dei Danti, c. 1523-1525, Kreuzlingen, Colección Kisters.

Probablemente ni el uno, ni los otros pertenecía a los que el Emperador había encargado directamente, sino a los que Tiziano fue derivando de estos. Es posible que, como ellos, hubiese llegado a Bruselas más tarde, tal vez incluso junto con los de María de Hungría o de Granvella.

Debió llegar a Bruselas, a más tardar, en 1549. En 1549 Leone Leoni se trasladó a Bruselas, entre otros fines, para ver modelos para una figura de la Emperatriz¹⁴⁸. Leone, siguiendo el deseo del Emperador de poseer una medalla de la Emperatriz, había ya en 1544 ido a ver su primer retrato por Tiziano, en el que éste todavía estaba trabajando¹⁴⁹. Al conocer ya los ras-

gos del rostro, sólo se le ve sentido a esta segunda ocasión de ver una imagen de la Emperatriz si fue a ver la de cuerpo entero que era la que le interesaba para su estatua. La escultura de bronce de Leone Leoni no se terminó hasta 1564 (Madrid, Prado). La de mármol (Madrid, Prado), la terminó Pompeo Leoni en 1572, usando la anterior como modelo.

Por el carácter temprano del retrato de Ambras no cabe la posibilidad de que éste se hubiese basado en las estatuas de los Leoni. Según Löcher tampoco se puede ver en él ni la mano de Seisenegger, ni la de Tercio. Heinz cree reconocer en este retrato la mano de un maestro del norte de Italia¹⁵⁰. También en copias españolas pueden encontrarse rastros de un retrato de cuerpo entero de la Emperatriz obra de Tiziano¹⁵¹.

Teniendo en cuenta los retratos de Damas que con seguridad fueron pintados por Tiziano, tanto si la tesis de un retrato de cuerpo entero de la Emperatriz resulta convincente como si no, no hay duda



Fig. 92. Tiziano, La Bella, 1536, Florencia, Palazzo Pitti.



Fig. 93. María de Hungría, Copia según Tiziano (1548), París, Musée des Arts Décoratifs.

de que el veneciano influyó sobremanera en el esquema del retrato femenino. Además de *los retratos de la Emperatriz* Tiziano pintó otros ocho retratos de Damas de la Casa de Habsburgo. Fueron realizados para María de Hungría y ella los llevó consigo a España, donde se perdieron en el incendio de la Galería de El Pardo. Se trataba de los retratos de las sobrinas de María, *las hijas de Isabel de Dinamarca*, y de las *de cinco hijas del Rey Fernando*¹⁵², a los que debe añadirse el retrato de la propia *María de Hungría*. Todos estos retratos tenían formato de tres cuar-

tos¹⁵³. Aparte del retrato de María de Hungría, del que se conservan una copia pequeña en Ambras y una grande en París (Musée des Arts Decoratifs) (Fig. 93) – en esta ocasión siguiendo el esquema nórdico, con las manos unidas – poco es lo que sabemos acerca del aspecto de estos cuadros; sin embargo se puede suponer que algunos de ellos se aproximaban a los retratos de la Emperatriz y a otros de damas sedentes y en formato de tres cuartos de Tiziano que sin duda colaboraron a difundir su esquema de composición.

En Italia tuvo poca aceptación el tipo alemán de retrato de cuerpo entero o de tres cuartos de personajes masculinos y femeninos introducido por Tiziano. Con los retratos de Tiziano, como ya hemos visto, interactuaron los retratos con armadura de Bronzino, y probablemente también sus retratos de damas.

La difusión del retrato cortesano formal-representativo de cuerpo entero, tal y como salió de las manos de Tiziano, no tuvo lugar en Italia, sino que prosiguió cerca de los Habsburgos. En Viena existían toda una serie de artistas italianos: *Tercio, Arcimboldo, Licinio, Rota*. También siguió trabajando *Lambert Sustris*, discípulo de Tiziano. El desarrollo principal, sin embargo, tuvo lugar en Madrid y en Lisboa, primero con *Antonio Moro* y luego con *Alonso Sánchez Coello* y *Sofonisba Anguissola*, quien también estuvo fuertemente influida por la evolución que entretanto había proseguido en el norte de Italia y en Florencia¹⁵⁴.

LA TIPIFICACIÓN Y DIFUSIÓN DEL RETRATO DE REPRESENTACIÓN

POR ANTONIO MORO

Anthonis Mor, en España Antonio Moro, pintor de la Corte de María de Hungría y de Felipe II, es uno de los primeros pintores especializados de manera casi exclusiva en el retrato¹⁵⁵. En sus obras se mezclan la tradición del retrato de busto flamenco, la del retrato de cuerpo entero nórdico, y el ejemplo de Tiziano, en cuyas composiciones a menudo se apoya, especialmente en *los retratos masculinos*. Esto es el caso de los retratos de *Granvella*, de 1589 (Viena, Kunsthistorisches Museum); del *Duque de Alba* de 1549 (Nueva York, Hispanic Society), de *Guillermo de Orange* de 1555 (Kassel, Gemäldegalerie), todos en formato de tres cuartos, y también de los de cuerpo entero de *Maximiliano (II)* de 1550 (Madrid, Prado), de *Felipe II “en San Quintín”* de 1557-1559 (Escorial, San Lorenzo) (Fig. 94), (con copias en Berlín y Viena), de *Alejandro Farnesio* de 1557 (Parma, Galeria; Houston Texas, Meadows) y de su *autorretrato* de 1569 (Washington, National Gallery).

También en sus *retratos de Damas* influyen los de Tiziano, así como lo hacen, por lo menos en igual medida, los personajes femeninos de Seisenegger y de otros artistas del norte. Pero lo que en los retratos de damas de sus predecesores no era sino una



Fig. 94. Antonio Moro, Felipe II, c. 1559, Monasterio de El Escorial



Fig. 95. Antonio Moro, Ana de Austria, 1570, Viena, Kunsthistorisches Museum.

posible actitud entre varias, o un posible atributo entre muchos, se transforma en él en norma. Desarrolla un tipo femenino fijo y determinado que se corresponde por entero con el del noble cortesano: a la mano apoyada del hombre se corresponde la mano apoyada de la mujer, al empuñar la espada o el bastón de mando, el sostener un pañuelo, una cadena, un par de guantes. Así se ve en los retratos de la *Emperatriz María* de 1551 (Madrid, Prado), de *Doña Juana de Portugal* de 1559 (Madrid, Prado) y de la *Reina Ana de Austria* de 1570 (Viena, Kunsthistorisches Museum) (Fig. 95).

En comparación con Tiziano, los personajes de Moro son mucho más distanciados, cortesanos en el sentido antiguo, acentuadamente dignos. Esto llama especialmente la atención en los retratos de damas. En los retratos de personajes femeninos de Tiziano, la belleza, el encanto de la mujer irrumpe en cualquier intención representativa. Antonio Moro, al contrario, presenta a la mujer, por encima de todo, en su papel de Princesa o de Dama de otra categoría: la belleza queda subordinada a la dignidad y al distanciamiento.

Al comparar los retratos cortesanos de Moro con sus retratos burgueses se ve claramente que lo que en los retratos cortesanos de cuerpo entero del Siglo XVI se señala como “manierista” no sólo tiene que ver con la destilación de una forma que sobrepasa las medidas clásicas. Los mismos retratados, las personas del círculo cortesano, siguiendo las normas de su tiempo, sentían o debían sentir de esa “manera”. Se producía una interacción: el retraimiento de los personajes contribuía en alto grado a esta forma de imágenes. En este aspecto, Moro recuerda en sus retratos de corte a Bronzino - tal vez pudo ver en Italia alguno de sus cuadros - estos parecen tener cierto parentesco más bien espiritual que pictórico con los del florentino.

Partiendo del arte de Moro, el tipo cortesano se propagó por los Países Bajos y también en Inglaterra. Moro acompañó a Felipe II a Inglaterra en

ocasión de sus esponsales con María Tudor. *Steven van der Muelen* adoptó su estilo, y con *Nicholas Hillard* se estableció una propia escuela inglesa. En los Países Bajos su principal seguidor fue *Wilhelm Key* y en Francia *François Clouet*. La influencia principal de Moro, sin embargo, se extendió por Portugal y España, países en los que estuvo dos veces. En Portugal, *Cristóbal Lopes* y *Cristóbal Moraes* trabajaron apoyándose en sus retratos; en España, su discípulo *Sánchez Coello* se convirtió en pintor de la corte de Felipe II y así en su sucesor directo. También la cremonesa residente en España, *Sofonisba Anguissola*, se guió por ejemplos de Moro¹⁵⁶.

RESUMEN: INFLUENCIA Y SIGNIFICADO DEL RETRATO SECULAR DE CUERPO ENTERO Y TRES CUARTOS

De las cuatro modalidades retratísticas fundamentales del Occidente Cristiano – *la del ámbito religioso de rodillas o en pie* (sepulcro, escultura catedralicia, retrato de donante o fundador), *la del ámbito secular sentado* (el retrato del Emperador o Príncipe en su trono), *la del ámbito secular de figura en pie*, de cuerpo entero, y a partir del Siglo XIV, *la del retrato concentrado en el rostro* (de busto, de medio cuerpo o sedente) – es el retrato de cuerpo entero cortesano-secular el menos conocido en cuanto a su origen, el desarrollo de sus comienzos y en parte también en cuanto a su significado.

El retrato de cuerpo entero del tipo cortesano-secular en forma de cuadro “de caballete” se ha considerado, como se dijo, a menudo como una invención casi espontánea del siglo XVI, como una ampliación del retrato de busto individual para representar la figura completa o bien derivado del retrato religioso.

Sólo recientemente esta modalidad retratística se ha ido relacionando con las representaciones de cuerpo entero de los Príncipes borgoñones y de los Nueve Héroes. No se ha tenido en cuenta, sin embargo, sus ejemplares tempranos. La causa ha sido, por una parte, el escaso número de ejemplares conservados del arte retratístico secular temprano, que se desarrolló en los materiales perecederos en libros, murales y vitrales y en tapices y por otra la gran importancia del conjunto del arte religioso medieval temprano, con su gran número de ejemplares bien conservados de retratos religiosos esculpidos en piedra y madera en el ámbito de las iglesias. En el presente trabajo he intentado mostrar que el retrato secular de cuerpo entero se cuenta de hecho entre las primeras formas de representaciones artísticas de la Edad Media temprana, y que su desarrollo en los materiales citados puede observarse de forma continua desde el Siglo IX hasta su transición al “cuadro de caballete” del Siglo XV.

Al contrario de lo que se ha pensado hasta ahora, la similitud de esquemas entre obras seculares y religiosas tempranas demuestran una influencia del retrato secular sobre el retrato esculpido eclesiástico, y no a la inversa.

A veces en la escultura del ámbito eclesiástico surge una forma intermedia entre el retrato secular y el religioso. El esquema de representación y composición es secular, mientras que el lugar, la función y la expresión pertenecen al ámbito religioso. Algunas de estas representaciones influyeron a su vez en el retrato secular, en especial en lo que se

refiere a propiedades y características como la monumentalidad o la asociación de una figura a elementos arquitectónicos. Una escultura de carácter puramente secular no existe en la Edad Media; sólo hace su aparición en el siglo XVI junto a los grandes retratos de representación sobre caballete.

La relación entre los retratos de cuerpo entero secular y religioso es escasa. Las diversas modalidades de representación corresponden a los diversos papeles de los representados – o secularmente activos y por tanto en movimiento, o religiosamente meditativos o concentrados en sí, inmóviles. Sólo en la transición al retrato de tablero y de caballete se dan algunas relaciones como ya se ha apuntado.

Aparece primero el retrato secular de cuerpo entero como imagen del *Emperador en calidad de Miles Christianus*, en hojas titulares y dedicatorias de manuscritos carolingios. El mismo esquema de representación se observa también en los personajes portadores de armas imperiales que flanquean al Emperador sedente. En contraposición a las representaciones del Emperador, con todo su ornato imperial y con las insignias imperiales en su trono (sólo raras veces en pie), el retrato secular en pie del Emperador no es un retrato del Emperador como tal, sino un retrato de una clase: es el Emperador como el primer, el más poderoso y más digno caballero cristiano. Las figuras, en atuendo de guerra y en parte en armadura, aparecen siempre casi por completo de frente, en un atisbo de contraposto, aunque más tarde el peso a veces se distribuye entre las dos piernas; los brazos, desplazados en diagonal hacia abajo y arriba sostienen armas y escudo. Este esquema tiene su origen en representaciones de Cónsules, Emperadores y Guerreros de la Antigüedad tardía, y también en las representaciones de Héroes o de Dioses guerreros y de Emperadores heroicos divinizados de la Antigüedad Clásica.

Del retrato imperial, la postura y los ademanes se transmiten a *los retratos de Príncipes Electores*: los Príncipes Electores rodean en pie al Emperador, que en la mayoría de los casos está sentado en su trono. El mismo patrón de representación pasa también a las series de *los Nueve Héroes o Sabios*.

Desde el Emperador, los Príncipes y los Nueve Héroes - los caballeros ideales - se expande este tipo a toda *la clase caballeresca*, y se convierte en la forma normal de representación de la nobleza, del caballero. Este tipo se emplea no sólo para el caballero que posa tranquilamente, sino también durante el gótico internacional en *escenas* cotidianas, ceremoniales o históricas que empiezan a hacer su aparición, a veces con y a veces sin carácter de retrato. En *el cortesano* el atuendo guerrero se ve reemplazado por los trajes de moda en la corte que dejan reconocer con claridad el rango

social de su portador. Se acentúa así aún más el significado del retrato de cuerpo entero como retrato de clase. El retrato no sólo deja ver la pertenencia a la nobleza, sino que la postura bien visible de la figura, permite expresar a través de la vestimenta, el rango, el poder, la riqueza y el gusto del retratado.

En los retratos de *las damas* se observa un desarrollo paralelo. También los retratos de Princesas se apoyan en modelos de la Antigüedad tardía y con ello también de la Antigüedad clásica, y pasando por los retratos de las Nueve Heroínas hasta las damas de la clase caballeresca se crea un esquema de representación que se corresponde con la actitud del varón: también aquí a pesar de los largos ropajes es perceptible el movimiento, el “contraposto”. Los brazos se articulan como en el caballero en diagonal; una mano recoge casi siempre los pliegues del vestido, mientras que la otra se encuentra cerca de la cadera o sostiene un objeto.

Todo este proceso ocurre entre el Siglo IX y el Siglo XIV, tanto en los países del norte de Europa (Francia, Imperio Alemán, los Países Bajos, Borgoña) como también, con ciertas variaciones, en el sur (Italia, España, Portugal).

A partir de finales del Siglo XIV - al mismo tiempo que la aparición del retrato de busto, y no después - los rostros empiezan a adquirir *rasgos individuales*.

En las *series de Príncipes y Genealogías* que empiezan a difundirse desde principios del Siglo XV, especialmente en los Países Bajos y en Alemania, también se emplea un formato de figura en pie abreviado, el *formato de tres cuartos*, posiblemente por semejanza a los retratos de busto, más pequeños y manejables, o bien, como en el caso de los *árboles genealógicos*, porque no se disponía de espacio para la parte de las piernas y estas además nada decían acerca del rango o del parecido de un miembro de la familia. Al mismo tiempo aparecen una vez más, por primera vez desde los retratos imperiales, *los retratos de cuerpo entero, aislados*, de un solo personaje.

El esquema caballeresco-cortesano de la figura en pie es, a partir del Siglo XV, adoptado en Alemania por *las familias patricias burguesas*, la nueva clase del poder; poder que manifestaban mediante signos exteriores de riqueza y ostentación. El retrato de busto, que acentúa más al individuo que a la clase, no les bastaba ya para ello.

En los Países Bajos y Alemania, en la transición de las dos formas del retrato de cuerpo entero al retrato sobre tabla o lienzo - la retratística secular a mediados del Siglo XV y la religiosa a principios del Siglo XVI - parece haber sido más importante la influencia del retrato secular en el religioso - como ya lo fue en la Edad Media temprana. Así, los retratos de Príncipes en

las grandes superficies de paneles, pinturas murales y tapices habrían colaborado en gran medida a que las figuras de donantes o fundadores en las grandes tablas de los retablos no se pintasen ya de rodillas, sino en pie, y a que las figuras de santos se empleasen para retratos (*retratos "de disfraz"*). Pero, por otra parte, de las figuras de cuerpo entero de los retablos podría haber surgido un estímulo para que la pintura retratística profana se sirviese también de tablas. Como influjo formal concreto del retrato religioso en tabla sobre el retrato profano tan sólo puede observarse la actitud de las manos de las damas. Éstas aparecen ahora a veces unidas y en reposo, mientras que en las representaciones antiguas cortesanas en la mayoría de los casos estaban en movimiento.

El gran retrato representativo del Siglo XVI se inicia preparándose en parte en retratos sobre tablero, y en parte todavía en los formatos pequeños de dibujos y grabados. Lucas Cranach en Sajonia, Hans Wertinger en Baviera y en el Palatinado, los augsburgueses Leonhardt Beck y Hans Burgkmair el Viejo, Jörg Breu el Viejo en sus trabajos para la Corte vienesa, y junto a ellos Hans Holbein el Joven, Christoph Amberger y el miniaturista Narziß Renner en Augsburgo, emplean a menudo el esquema de cuerpo entero e influenciados por Italia le dan *formas renacentistas*.

Hemos demostrado el papel singularmente importante que *la escuela artística de Augsburgo* tuvo en la aparición del retrato de representación de cuerpo entero del Siglo XVI. En esta ciudad, ciudad de las "Dietas", ocurrió el encuentro entre la cultura cortesana y la nueva cultura burguesa, entre la tradición gótica nórdica y los nuevos influjos italianos. De numerosas obras, hasta ahora consideradas tan sólo como representaciones aisladas, y de la amplia serie de retratos de Renner - que hasta ahora no se había puesto en relación con el desarrollo del retrato de cuerpo entero - resulta un estilo augsburgués consolidado de retratos de cuerpo entero y de tres cuartos. También los retratos de cuerpo entero de Holbein el Joven, proveniente de Augsburgo, deben verse ante este panorama de manera completamente nueva. La forma moderna del antiguo retrato cortesano-caballeresco surgida en Augsburgo legítima, con ayuda de los antiguos esquemas retratísticos de la aristocracia, a la nueva clase burguesa.

El desarrollo augsburgués del retrato de cuerpo entero sobre tabla, por cierto, es anterior al de la Italia del norte, al que durante un tiempo se tuvo por la forma más antigua de este retrato. El ejemplo de allende los Alpes parece haber dado en la Italia del norte el impulso para recurrir a la propia tradición de figuras de cuerpo entero.



Fig. 96. Alonso Sánchez Coello, Felipe II, anterior a 1588, Escorial, Biblioteca.



Fig. 97. Alonso Sánchez Coello, Isabel Clara Eugenia, Infanta de España, anterior a 1588, Madrid, Museo del Prado.

El conocimiento del arte retratístico antiguo-moderno que se cristalizaba en Augsburgo, permite ver bajo una luz nueva los retratos imperiales de *Jakob Seisenegger*. El mérito de Seisenegger no residió en la creación del esquema cortesano y palaciego de la figura de cuerpo entero como tal, sino, en su transformación - apoyándose en el arte de Augsburgo - a un tipo del retrato de representación oficial que convenció a la Corte. Con sus retratos del Emperador y más tarde también con sus retratos de Damas en formato de cuerpo entero, Seisenegger introdujo como retrato de los Habsburgos el esquema cortesano modernizado.

Tiziano fue el difusor en Italia del retrato nórdico cortesano en formato de tres cuartos. Con su copia del retrato de Carlos V con perro de Seisenegger, pero sobre todo también con su primera versión propia de un retrato de cuerpo entero del Emperador en armadura y con bastón de mando (que ha podido reconstruirse en el texto) y sus retratos de la Emperatriz (entre los que, como se expone y discute en el texto, debe de haber habido uno de cuerpo entero), Tiziano lleva este tipo retratístico a toda su grandeza artística y, con ella, al reconocimiento y a la aceptación general. Su influencia irradia no sólo a la pintura sino también a la escultura (Giacomo Trezzo, Leone y Pompeo Leoni).



Fig. 98. Sofonisba Anguissola, Juana de Austria, c. 1561-1562, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



Fig. 99. Juan Pantoja de la Cruz, Margarita de Austria, esposa de Felipe III, 1604, Nueva York, Duveen Brothers Collection.

Procedente de la tradición flamenca y alemana e influido por los retratos de Tiziano surge el arte de *Antonio Moro*. El tipo cortesano palaciego se convierte con él en una modalidad artística internacional claramente definida, que expresa los valores de una clase culta del siglo XVI, orientada hacia España.

El retrato formal-representativo cortesano siguió siendo cultivado especialmente en el entorno de los Habsburgos: en Viena, en Praga, en Bruselas, en Lisboa y en Madrid. Tuvo influencia también en Italia e irradió hacia Francia y hacia Escandinavia; en Inglaterra encontró formas especiales. En España floreció principalmente este tipo de retratos a través de su escuela de pintores de corte, comenzando por *Sánchez Coello* (Figs. 96, 97) y *Sofonisba Anguissola* (Fig. 98), para continuar con *Juan Pantoja de la Cruz* (Fig. 99) y por fin en el siglo XVII con *Velázquez* (Fig. 100), con el que el retrato representativo cortesano experimentó su último gran esplendor.

Después de Velázquez la tradición de ocho siglos del retrato de la nobleza y la de más de doscientos años del retrato de familia de los Habsburgos se extinguió lentamente. Sin embargo, su estructura básica pasó lo mismo al



Fig. 100. Velázquez, Mariana de Austria, esposa de Felipe IV, 1652-1653, Madrid, Museo del Prado.

retrato de sociedad y de los *reyes y gobernantes del Barroco*, como también a los correspondientes *tipos representativos de los Siglos XVIII y XIX e incluso del XX*.

La actitud corporal, la pose, el movimiento del retrato de representación de cuerpo entero siempre refleja también una actitud espiritual. Esta se expresa en las diferentes reglas de comportamiento y especialmente se expresaba en el ceremonial cortesano. Asimismo queda expuesta en la literatura: en las epopeyas heroicas, en la lírica medieval, en las novelas, en los romances de caballería, en los escritos ético-didácticos del Renacimiento (aquí destaca especialmente el “Cortegiano” de Castiglione), prosigue en novela y teatro del Barroco y es visible hasta el presente en los más diversos aspectos de la literatura.

Desde el retrato del Emperador y del Príncipe como “Miles Christianus” hasta el del Caballero, Cortesano, Ritter, Höfling, Cortegiano, Honnête Homme, Gentleman, al del Señor burgués y su dama, puede reconocerse una línea ininterrumpida. Se trata siempre de retratos de una clase de personas que tienen una actuación pública, que personifican una idea abstracta - poder, legitimidad, valor - de una clase, de un Estado, de una misión, y la simbolizan, la hacen presente, la “representan”¹⁵⁷.

NOTAS

¹ Véase, respecto al origen del retrato de cuerpo entero: Ring 1913, p. 61, 73, 83; von Baldass 1913-1914, pp. 314 ss.; Jenkins 1947; Rave 1949; v. Einem 1960, pp. 9 ss.

² Véase sobre el problema del Manierismo en el retrato de cuerpo entero: Pinder 1932; von Holst 1930; Hauser 1967, pp. 385 ss.; Hauser 1964; p. 113; pp. 195 sgts.

³ Dvorák 1907, p. 22, fue el primero en observar la conexión entre el retrato de representación del Siglo XVI y la antigua cultura cortesana-palaciega: “ En él se refleja la cultura cortesana del Occidente europeo. La base de ésta fue el desarrollo de la vida feudal de la época gótica en Francia e Inglaterra y su centro llegó a ser en el Siglo XV la corte de los Duques de Borgoña y en la primera mitad del Siglo XVI la corte de los Reyes de Francia. En la segunda mitad del Cinquecento volvió a conquistar el mundo en ropaje español, que le impuso su sello a la vida cortesana y nobiliaria europea. Fascinados por el italianismo clasicista tendemos a olvidar que en los Siglos XV y XVI paralelamente a la cultura del Renacimiento existía una cultura aristocrática más antigua y más sutil que la de los banqueros italianos y la de los armadores venecianos, y que como la primera fue uno de los pilares fundamentales de la era moderna. Fueron hombres de esta antigua cultura aristocrática de Occidente los que se representan en nuestros retratos, y su estilo personal influyó en la representación”.

Von Holst 1910, pp. 60 ss., habla del “retrato representativo de cuerpo entero de los Habsburgos”.

Wescher 1941, p. 195, ve la línea continua del retrato de representación cortesano y define: “... se trata de dignidad, boato, distancia, abstracción, monumentalidad. Es una actitud espiritual que a pesar de su realismo, no desciende nunca a la esfera de lo cotidiano y que mantiene el porte de la vida de las cortes de entonces, reglamentada por antiguas tradiciones. Es el espíritu de la Orden de los Caballeros del Toisón de Oro, esa última institución espiritual romántica-feudal, que se mantuvo inalterado en la corte de Bruselas hasta los años juveniles de Carlos V”.

Von Einem 1960, pp. 9 y ss., llama la atención sobre la imagen dedicatoria borgoñona como posible tercera raíz del retrato de cuerpo entero, junto a la efigie sepulcral y a los santos en pie de los paneles laterales de retablos. Müller-Hofstede 1967, pp. 33-96, y especialmente en p. 42, ve al “caballero borgoñón” en el retrato de Carlos V con la espada en alto de Tizano.

Véase también nota 96.

⁴ Heinz 1963, p. 104, y 1976, pp. 17-21.

⁵ Froning 1973, pp. 18 y 12-22; Campbell 1990, p. 44.

⁶ Schramm Nueva edición 1983, p. 26.

⁷ También en la bibliografía más reciente persiste la opinión de que el retrato no se libera de su relación religiosa hasta el Siglo XVI. Véase Checa 1987, p. 88.

⁸ Reg. Lat. 124, folio 4v; compárese Keller 1970, p. 57.

⁹ Delbrück 1933, p. 237.

¹⁰ Keller 1970, p. 57.

¹¹ MS Lat. 1, folio 423

¹² Cod. Lat. 14000, folio 5v.

¹³ Keller 1970, p. 53

¹⁴ Cod. Lat. 4453, folio 24r

¹⁵ Clm. 4456. Folio 11v.

¹⁶ Cito aquí dos ejemplos de Keller, 1970, pp. 57 ss., Figs. 2a y 4b, aunque allí se , emplean en un contexto diferente.

¹⁷ Vat. Lat. 2001, folio 1r.

¹⁸ Véase Hofmann 1982

¹⁹ MS-1652-6, folio 26, Hoffmann 1982, p. 135

²⁰ Nickel 1929, p. 228; Hoffmann 1982

²¹ No. Inventario Ma 856-860. Pintado por Jörg Breu, actualizado y, considerablemente modernizado en 1601 por Johann Herzog .

²² Hanse, 1a: Catálogo de Exposición “Herbst des Mittelalters”, 1970, p. 132.

²³ Véase Froning 1973, pp. 16 ss., nota 33; Wyss 1957, pp. 73 y sgts.

²⁴ Ms. Fr. 12559, folio 125; compárese con Loonis 1938, reimpresión 1966.

²⁵ Wyss 1957, Tabla 20.

²⁶ Jenkins 1947 no diferencia entre el “retrato de gobernante” y el “retrato de clase”, y habla del “state portrait” del Siglo XVI, negando una relación con modelos anteriores de la Edad Media: “... Nor is there anything to indicate that the medieval works cited above (manuscritos medievales) played a part in forming the new tradition. The sixteenth century state portrait emerged from the field of secular panel portraiture.” (p. 7). En cuanto al formato de cuerpo entero lo cree derivado de los cuadros de santos o figuras del ámbito religioso (p. 9).

²⁷ Royal 16 G VI, folio 17v.

²⁸ Grosse Heidelberger Liederhandschrift: el Rey Wenzel de Bohemia, folio 10r; Wolfram von Eschenbach, folio 149v; Otto vom Turne, folio 194r; Tannhäuser, folio 264r; Bernger von Horheim, folio 178r; el de Kurenberg, folio 63r. Compárese con Clausberg 1978, Walther 1988.

²⁹ MS. Latin 10.484, folio 12

³⁰ Compárese Kusche, La Antigua Galería del Pardo I, 1991

³¹ Fábrica de Tapices de Tournai; compárese con Heinz 1963, pp. 66 ss.

³² Fábrica de Tapices de Arras; compárese con Heinz 1963, pp. 56 ss.

³³ Véase Campbell 1990, pp. 41-44, "Portrait Series".

³⁴ Datos y referencias bibliográficas sobre estos cuadros en Froning p. 32, nota 116.

³⁵ Helbig 1941, p. 13, lo compara con el estilo de Memling.

³⁶ MS. Fr. 2329, folio 419.

³⁷ Véase G. K. v. Acker 1968, p. 95.

³⁸ Cod. Vindob. 2549.

³⁹ Fábrica de Tapices de París.

⁴⁰ British Museum, MS Harley 6199; La Haya, Bibliothèque Royale. Otros libros ilustrados de la orden son posteriores : en 1537, con retratos de cuerpo entero de Simon Bening (Bruselas, Bibliothèque Royale, y Madrid, Instituto Valencia de Don Juan); a mediados del Siglo XVI, con retratos de cuerpo entero (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Depósito de la Orden del Toisón de Oro, Hs. 5; Viena, Staatsarchiv, Cod. 2606). Véase al respecto el catálogo de la exposición "La Toison d'Or", Brujas 1962.

⁴¹ Compárese Froning 1973, pp. 13, 19, 57.

⁴² Cod. 2533, folios 9v, 10v.

⁴³ Hist. Quart 141. Referencias bibliográficas: G. Ehrmann 1979, 1982, p. 123; V. Stromer 1968, p. 99.

⁴⁴ El ejemplar del manuscrito que se encuentra en el Landesmuseum del Tirol "Ferdinandeum" también contiene dibujos, dos de ellos se hallan en la Bibliothèque Nationale en París; pero todos estos han sido copiados de los del ejemplar de Stuttgart.

⁴⁵ En ambos números están borradas las últimas cifras, y en las primeras un rasgo ascendente parece un 7 o un 9. Ehrmann deduce de esto y de otros indicios en el texto que los dibujos y el texto original se realizaron al mismo tiempo, a partir de 1470. Yo pienso que los números se corrigieron porque se comprendió que la fecha aproximada de realización de los modelos originales era lo importante para el lector y no la de las copias.

⁴⁶ Sin embargo, Ladislao ciertamente no está representado con la espada en alto para la acolada, como supone v. Stromer, 1968, p. 99, sino tan sólo en una de las posturas habituales del retrato de cuerpo entero.

⁴⁷ Dice allí: "no era su aspecto de fiesta ni en su frente brillaba la alegría... Cubrió su frente con un bonete y no quiso quitarse el capúz" (Sánchez Cantón 1948, p. 82, Fig. 69). La cara melancólica de Enrique IV llamaba por lo tanto la atención: se había calado el bonete sobre la frente y no se le pudo convencer de que se quitase el manto durante la ceremonia de la boda. El dibujo de Ehingen, que coincide completamente con esta descripción, pudo realmente haberse tomado de una obra realizada en 1440 con motivo de la boda; o esta forma de retratar al Rey se siguió usando para cualquier retrato suyo que Ehingen copiara en 1445, cuando estuvo ante Granada. La vestimenta, que Ehrmann y v. Stromer consideran no usual para esta época, en este momento era por cierto corriente en España (véase Ehrmann 1982, pp. 125 y siguientes).

⁴⁸ Véase Lafuente Ferrari 1941, N° 93.

⁴⁹ Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2597; Ehrmann 1982, p. 126.

⁵⁰ Ehrmann 1982, p. 126.

⁵¹ Descrito y parcialmente reproducido por Remy du Puy, "La triumpante et solemnelle Entrée", 1515 (Viena, Österreichische Nationalbibliothek), editado por Anglo 1975. Véase también Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Vol. III, 1443, 1459, 1496; Anglo 1975

⁵² Panofsky 1934, pp. 117 y sgts.; Phaneus 1980.

⁵³ Grosse Heidelberger Handschrift, folio 258v.

⁵⁴ Véase nota 83.

⁵⁵ Catálogo de la exposición "Die Welt im Umbruch", 1980, p. 217, N° 152 con figura. Véase también Habich 1911, p. 213.

⁵⁶ N° 98 del inventario.

⁵⁷ Véase Onghena 1952

⁵⁸ Heinz 1976, N° 21 del catálogo.

⁵⁹ Froning 1973, p. 36, demuestra que se trata de retratos de boda; pero no estoy de acuerdo de que se trate de un tipo especial de retrato, son retratos de representación normales, como otros muchos que se pintaron en ocasión de una boda.

⁶⁰ Catálogo 1986, N° 63

⁶¹ Véase nota 59.

⁶² Catálogo 1986, N° 326.

⁶³ Froning 1973, pp. 36 - 58, ve en estos retratos de cuerpo entero de Cranach y de Wertinger "casos aislados" derivados de retratos de donantes/fundadores, que no tuvieron consecuencias. En mi opinión, la influencia de Cranach se mezcla en Alemania con la de Seisenegger y Tiziano como diré más adelante. El "Ritter Christoph" de Wertinger influye en el arte de Augsburgo, véase también más adelante.

⁶⁴ Feuchtmayer, en Thieme-Becker, pp. 425-431; Ehret 1976.

⁶⁵ Thieme-Becker 1920; Meyer 1892, pp. 26 y siguientes; Poensgen 1956; Ruperto Carola 1950, p. 141; Ehret 1976; Catálogo de la Exposición "Bayern, Kunst und Kultur" 1972, Nos. 587 y 588; Catálogo de la Exposición "475 Jahre Fürstentum Pfalz-Neuburg" 1980; Stierhof 1980.

⁶⁶ Otto 1964, N° 65 del catálogo.

⁶⁷ Baldass 1913-1914, 1923, pp. 266-277; Otto 1964.

⁶⁸ Desconozco si este cuadro ya se ha identificado como Luis de Hungría. El parecido con sus retratos de Strigel de 1515 y con el retrato de familia de Maximiliano es evidente.

La tabla de San Vito debe ser de tres o cuatro años después a juzgar por los rasgos más maduros, decir de alrededor de 1518.

⁶⁹ Catálogo de la Exposición “Maximilian I.”, Viena 1959; Laschitzer 1888, VII, pp. 1-200; Bruck 1948.

⁷⁰ Laschitzer 1888, VIII.

⁷¹ Schultz 1888, VI; Musber 1955/56; Appuhn 1979.

⁷² Laschitzer 1886, IV, pp. 70-288, V, pp. 117-262.

⁷³ Chmelarz 1886, IV.

⁷⁴ Véase fig. 11.

⁷⁵ Véase figs. 59-63.

⁷⁶ Véase fig. 42.

⁷⁷ Véase fig. 52.

⁷⁸ Véase figs. 56-58.

⁷⁹ Löcher 1980, p. 23; Wilhelm 1983, pp. 76, 78 y sgts. , p. 130.

⁸⁰ Véase Lieb 1952, 1958; Baldass 1930, 1932; Löcher 1967, 1980.

⁸¹ Fink publicó en 1963 por primera vez los Libros de Trajes de Mathäus Schwarz, añadiéndoles un comentario detallado.

⁸²Referencias bibliográficas, Fink 1963; Catálogo “Städtische Kunstsammlungen Augsburg” II, 1976, p. 25.

⁸³ Fink 1963, p. 98

⁸⁴ Schmidt 1958, p. 381; Waterhouse 1962, pp. 1 y sgts; Pope-Hennessy 1966, pp. 191 y sgts., Froning 1973, pp. 40 ss.

⁸⁵ Véase Dimier 1924.

⁸⁶ Baldass 1930, p. 395, 1932, p. 177; Feuchtmayr 1938/39, pp. 78 y sgts. ; Löcher 1967, p. 43; Köhler 1969, pp. 6-11; Löcher 1969, pp. 11-15; Löcher 1981, pp. 134-150.

⁸⁷ Baldass 1940, p. 225; Löcher 1967, p. 60.

⁸⁸ Campbell 1990, p. 56, señala que existe documentación sobre un retrato de cuerpo entero de Borso d’Este de 1471 y de uno de Alessandro Sforza de antes de 1473.

⁸⁹ Véanse los catálogos de la exposición “Moroni” 1979 y de la exposición “Moretto” 1988.

⁹⁰ Según Butazzi, Catálogo de la Exposición “Moretto” 1988, p. 25.

⁹¹ No veo la diferencia iconográfica que establece H. Froning (1973, pp. 52, 57) entre el retrato de cuerpo entero burgués y el “retrato de gobernante”. Tal como yo lo entiendo, no se trata de “retrato de gobernante o soberano” (“Herrscherbildnis”), sino de retratos de la clase noble en general. En los retratos que cita se trata de diferencias de calidad.

⁹² Compárese con Löcher 1962, nro. 76 del catálogo.

⁹³ Compárese con pp... 54, 55, 45.

⁹⁴ Del problema de la prioridad de Tiziano o de Seisenegger respecto al retrato de cuerpo entero de Carlos V con el perro se han ocupado principalmente: Glück 1927, p. 168; v. Holst 1930, p. 61; Rathe 1936, p. 464; Nordenfalk 1947-48, p. 320; v. Einem 1960; Löcher 1962, pp. 34 y sgts. ; Cloulas 1964, pp. 213 y sgts., Pope-Hennessy 1966, p. 171; Müller-Hofstede 1967, pp. 42 y sgts. ; Panofsky 1969, Excursus IV; Wethey 1971, II, p. 21, N° 20 del catálogo; Froning 1973, pp. 59 y sgts. Panofsky resume la discusión en "Tizian und Seisenegger": una vez que Glück 1927 (Original y Copia) señaló que el retrato de Carlos V de Jakob Seisenegger fechado en 1532 necesariamente había precedido al retrato del Emperador de Tiziano, porque éste no se había encontrado con el Emperador hasta 1533 en Bolonia, los investigadores siguientes se adherieron casi unánimemente a esta opinión. Sólo Nordenfalk y Cloulas intentaron demostrar que Seisenegger trabajó apoyándose en Tiziano.

A la edición española de este trabajo hay que añadirle a esta bibliografía los trabajos recientes de Checa y Ferino, partidarios también de que el original es de Tiziano. Véase para ello mi trabajo "Carlos V con el perro ¿Original o Copia?" AEA, en prensa, donde demuestro a través de la presentación de los cuatro retratos del Emperador anteriores al del perro (hoy conocidos perfectamente por el hallazgo de los originales del primer retrato -Palma de Mallorca, Palacio de la Almudaima- y del tercero -Castillo de Osby Marqués de Southhampton- y por copias y documentos de los demás) que efectivamente el original es de Seisenegger y la copia de Tiziano.

⁹⁵ Löcher 1962, p. 39: "Seisenegger erst gibt dem nordischen Standporträt, dem vollfigurigen Fürstenbild seine gültige Ausprägung, in der er die aus dem höfischen Auftrag sich ergebenden Anforderungen mit den Mitteln der oberitalienischen, venezianischen Malerei bewältigt."

⁹⁶ Löcher 1962, pp. 88 y, nos. 35, 37, 38, 39 y 40 del catálogo; Birk 1864, pp. 70 ss.

⁹⁷ Löcher 1962, p. 33, señala que el motivo del perro se encuentra ya en el "Weißkunig", en la escena "wie der junge Weisskunig malen lernet".

⁹⁸ Respecto a los conceptos "Retrato de Representación de cuerpo entero de los Habsburgos" y "Retrato de Clase" (Standesbildnis) compárese con las notas 3 y 26. Véase también Checa 1987, p. 44, que en su obra "Carlos V y la Imagen del Héroe en el Renacimiento" aunque es consciente de la importancia de la tradición caballeresca, considera este retrato como el resultado de las nuevas influencias italianas: "constituye una cumbre del retratismo clasicista... Estamos quizá por primera vez ante lo que puede denominarse retrato de aparato, manifestación que encontrará en Italia sus mejores ejemplos".

⁹⁹ No coincido con el resultado de Froning (1973, pp. 78, 13 ss.), "...La evolución del retrato de cuerpo entero no parece depender de un artista o del arte de una región, sino del deseo y de la personalidad del comitente (Carlos V) " Die Entwicklung des Ganzfigurenporträts geht offenbar nicht auf die Leistung eines Künstlers oder einer Kunstlandschaft, als vielmehr auf den Wunsch und die Persönlichkeit des Auftraggebers (Karl V.) zurück".

Sin el entorno artístico de Augsburgo, sin la asimilación por Seisenegger del tipo de retrato allí existente, el retrato de Carlos V no se hubiera pintado. Tampoco existe una relación directa, como Froning supone, con los retratos de los miembros de la Orden del Toisón de Oro. Estos personajes, con sus amplios ropajes, no eran adecuados como mode-

los. Sí existía, sin embargo, una influencia indirecta a través de los grabados de Maximiliano, a los que todos los retratos de cuerpo entero de Augsburgo deben mucho. Ahora, como ya se dijo, las representaciones del Toisón de Oro y los grabados de Maximiliano tienen ambos su origen en la misma tradición caballeresca–cortesana–familiar.

¹⁰⁰ D. Custos y W. Kilian Fuggerorum et Fuggerarum Imagines, 1618

¹⁰¹ Froning 1973, p. 55, opina que este motivo aparece por primera vez en retratos de damas de Antonio Moro.

¹⁰² Müller-Hofstede 1967, pp. 38 y sgts., demuestra de forma convincente que la copia de Rubens (Yorkshire, Inglaterra, Colección Privada) se basa en el primer retrato del Emperador de Tiziano. También Wethey 1971, II, L3, considera que el retrato en armadura y con espada es el primer retrato del Emperador de Tiziano.

¹⁰³ N° 5618 del inventario; compárese con Heinz y Schütz 1976, N° 21 del Catálogo.

¹⁰⁴ En el Inventario de Felipe II (Sánchez Cantón 1959, II, 367, 402) consta una serie de retratos en miniatura de Felipe el Bueno, Carlos el Temerario y Felipe el Hermoso, así como árboles genealógicos con retratos, que posiblemente proceden de la posesión de Carlos V.

¹⁰⁵ Compárese con Müller-Hofstede y Wethey, Op. Cit.

¹⁰⁶ Publicado por Gronau 1904, Suplemento 13.

¹⁰⁷ Wethey 1971, II, p. 21, nota 87, N° 20 del catálogo.

¹⁰⁸ Wethey 1971, II, p. 21, nota 88.

¹⁰⁹ Wethey 1971, II, p. 38, L3, L4; Cloulas 1964, pp. 219-220.

¹¹⁰ Véase, nota 126.

¹¹¹ Compárese, para lo dicho en pp. 64-68, mi artículo en prensa del AEA: «Carlos V y el perro» y véase la «Introducción» del presente trabajo. Aparte de los retratos para la familia imperial, se conservan los siguientes retratos de cuerpo entero de Tiziano: el llamado Diego de Mendoza posterior a 1532 (Florenia, Palazzo Pitti); Francesco Maria della Rovere c. 1536 (Florenia, Uffizi); Guidobaldo II della Rovere y su hijo (en paradero desconocido); el Cardenal Madruzzo 1552 (São Paulo, Museo de Arte); Giovanni Acquaviva, Duque de Atri 1552 (Kassel, Gemäldegalerie).

¹¹² Otto 1964, Catalogo, No. 64

¹¹³ Ejemplares en formato tres cuartos de Carlos V con el bastón de mando: Detmold, Colección W. Goepel (Rubens); Escorial, Salón de Audiencias (Pantoja de la Cruz); Augsburgo, Colección Fugger-Babenhausen; Mantua, Palacio Ducal; Cracovia, Museo Czartoryski; Innsbruck, Castillo de Ambras; Nueva York, Edward Fowls; Barcelona, Palacio de Justicia; Londres, Palacio de St. James; Valencia, Seminario del Corpus Christi; Viena, Nationalbibliothek.

Ejemplares de cuerpo entero de Carlos V con el bastón de mando: Escorial, Biblioteca (Pantoja de la Cruz); Toledo, Museo de Santa Cruz (Pantoja de la Cruz); Sevilla, Colección Duque del Infantado.

¹¹⁴ Los siguientes autores aceptan que Tiziano pintó un retrato del Emperador con el bastón de mando en formato de cuerpo entero: Justi 1889, p. 184; Beinert 1946, pp. 14 y sgts. ; Burchard 1950, N° 26. Los siguientes autores consideran que la versión original se limitaba a un retrato en formato de tres cuartos: Fischel 1924, p. 326; Suida 1033, p. 46; Tietze 1936, p. 170; Müller-Hofstede 1967, p. 58. Wethey 1971, II, p. 38, Nos de catálogo L4 y L5, piensa que Tiziano pintó dos retratos con el bastón de mando en formato de tres cuartos, uno de ellos en Bolonia en 1530 o 1533 y una repetición en Augsburgo en 1548. Braúnfels 1956, p. 196, tiene tanto el tipo de cuerpo entero como el de formato de tres cuartos como trabajos de taller basados en el retrato sedente de Augsburgo. Otto 1964, N° 65 del catálogo.

¹¹⁵ Kusche 1964, pp. 98 y sgts. Véase también nota 114; Kusche, *La Antigua Galería de Retratos del Pardo II*, 1991.

¹¹⁶ Sánchez Cantón 1959, II, p. 248, N° 4109 (p. 319).

¹¹⁷ Zarco del Valle 1888, p. 236

¹¹⁸ Sánchez Cantón 1934, p. 69.

¹¹⁹ Argote de Molina 1582, en Simón Díaz 1964, p. 118.

¹²⁰ El orden de los retratos en la Galería del Pardo resultó de la comparación de los distintos inventarios del Pardo. Los resultados los he utilizado en mi trabajo sobre la reconstrucción de la Galería del Pardo en 1991.

¹²¹ Justi 1889, p. 181, considera que el cuadro de Yuste era el retrato con la espada, aunque no existe ninguna base para esta suposición. En el inventario de Carlos V sólo consta: “un retrato del emperador en tela, armado, fecho de mano de Tiziano” (Pinchart 1856, p. 229).

¹²² Pinchart 1856, p. 140, Inventario de María de Hungría, N° 17: “El retrato del emperador Carlos V, nuestro señor, en lienzo, armado con un bastón hecho por Ticiano.”. Los retratos cuyo formato no se menciona expresamente son de formato tres cuartos. Compárese con Sánchez Cantón 1959, p. 405, N° 5249 (p. 489).

¹²³ Sánchez Cantón 1959, II, p. 405, p. 489, N° 5249.

¹²⁴ Me uno a la opinión de Müller-Hofstede 1967, p. 50. La copia de este retrato para Doña Juana en las Descalzas Reales tiene 99 cm de altura.

¹²⁵ Compárese con la nota 114.

¹²⁶ Véase Beinert 1946, p. 11. Él deduce de esto que Amberger habría copiado la figura de medio cuerpo del Emperador del retrato ecuestre que acababa de restaurar. Müller-Hofstede 1967, p. 52, opina por el contrario que Amberger hizo una copia basada en un retrato de Tiziano en formato de tres cuartos y preparó además un boceto de ese mismo retrato de tres cuartos, con el fin de poderlo pintar en formato mayor o menor.

¹²⁷ Kusche 1964, pp. 97 ss.

¹²⁸ Compárese con la nota 117.

¹²⁹ Müller-Hofstede 1967, p. 47, nota 67, considera que el retrato de Rubens es una copia del retrato de tres cuartos de Tiziano, sin entrar en mayor detalle respecto a la falta de la tira inferior.

¹³⁰ Los dos cuadros estaban colgados en marcos dorados junto a los dos altares laterales en la Iglesia Antigua (Francisco de los Santos). El retrato de Felipe II sería también una copia de uno de Tiziano, ya que Antonio Ponz, que los vio todavía en 1733, señala “dos excelentes retratos de más de medio cuerpo de Carlos V ya en su última edad, y Felipe II aún joven, armados de hierro, que pintó con excelencia Pantoja de la Cruz.” El pintor modificó el retrato del Emperador para que hiciera de pareja con el de Felipe II: desplazó la ventana hacia la izquierda para que no se encontrara entre las dos figuras, separó el yelmo del cuerpo del Emperador en concordancia con el retrato de Felipe, y añadió un pretil para que correspondiera con el bufete transversal del retrato de Felipe II.

¹³¹ Kusche 1964, p. 97.

¹³² Ya en mi trabajo “Juan Pantoja de la Cruz”, 1964, pp. 98 y sgts., supuse que la copia de cuerpo entero de Pantoja se basaba en un original de cuerpo entero de Tiziano, que Pantoja no había agrandado un retrato tres cuartos de Tiziano. Me parecía y me parece todavía imposible que Pantoja hubiese podido pintar un retrato en pie de esta calidad. En sus propios retratos de figuras en pie, las piernas y la actitud de la parte inferior del cuerpo tienen un aspecto débil e inestable. Los datos de Madrazo, Catálogo del Prado 1872, p. 507, sobre una anotación de un retrato de Tiziano en el inventario de Felipe II, me parecían confirmar mi opinión. Aunque en el inventario de Felipe II publicado en 1959 por Sánchez Cantón no consta ningún retrato de cuerpo entero del Emperador, supuse que Madrazo podía haber visto esta anotación en alguno de los inventarios paralelos tan frecuentes en los archivos españoles, y tanto más porque la ubicación del cuadro por Madrazo en la “galería de afuera” falta en el inventario de Sánchez Cantón. No he podido aclarar hasta hoy a qué inventario se refería Madrazo. En cualquier caso me parece que los comentarios de Madrazo se ven confirmados por el fragmento de las piernas, que sí consta en el inventario de Felipe II, Sánchez Cantón (II, p. 248, N° 4109, p. 319, que en aquel momento yo aún no había tenido en cuenta.

Müller-Hofstede en 1967, nota 103 a-c, no le convenció mi opinión de 1964 sobre la existencia de un retrato de cuerpo entero del Emperador con el bastón de mando. Reconozco que todavía no estaba suficientemente fundamentada. Espero haber podido contestar ahora a sus objeciones con los razonamientos arriba expuestos.

¹³³ Compárese con Froning 1973, p. 24.

¹³⁴ Froning 1973, p. 28, que desconoce la existencia de un retrato de cuerpo entero de Carlos V, concede al retrato de Felipe II la categoría de ejemplo y modelo que ante todo tuvo el retrato de Carlos V.

¹³⁵ Compárese con Kusche 1991.

¹³⁶ Compárese con Froning 1973, pp. 48 ss.

¹³⁷ Compárese con Kusche 1991.

¹³⁸ Respecto a los retratos de la Emperatriz, véase la siguiente bibliografía: Gronau 1903, p. 281; Fischer 1906, pp. 87 ss.; Roblot-Delondre 1909; Roblot-Delondre 1913, pp. 50-64; Allende Salazar y Sánchez Cantón 1919, p. 35; Pelzer 1925, p. 45.; Glück 1933, pp. 183 ss.; Scharf 1935, pp. 259-262; Tietze 1936, p. 172; Suida 1946, I, pp. 148-149;

Beroqui 1946, pp. 61 ss.; Bialostocki 1954, pp. 109 ss.; Löcher 1962, pp. 60 ss.; Müller-Hofstede 1967, pp. 71 ss.; Panofsky 1969, pp. 184 y ss.; Wethey 1971, II, p. 37, N° 53, L 4, L 20; Heinz 1976, p. 207.

¹³⁹ Wethey 1971, L20, N° 53.

¹⁴⁰ Inventario de Carlos V, 1558, Archivo de Simancas, Contaduría Mayor, 1ª época, Legajo 1145, folio 2, publicado por Gachard 1855, II, pp. 90 ss., y por Pinchart 1856, p. 226

¹⁴¹ Versión abreviada del inventario de María de Hungría de 1555-1558, Archivo de Simancas, Contaduría Mayor, 1ª época, Legajo 1017, publicado en Revista de Archivos VII, 1877, pp. 250-252; Beer 1891, 8436, CLXIII.

¹⁴² Inventario de María de Hungría de 1555-58, Archivo de Simancas, Contaduría Mayor, 1ª época, Legajo 1093, publicado por Pinchart 1856, pp. 127 ss. Beer 1691, XCV, considera que este inventario es sólo una versión abreviada del anterior, y por eso no lo publica. Pasa por alto que la lista de cuadros es mucho más detallada, es decir, que apunta todos los nombres de los artistas.

¹⁴³ Wethey 1971, L4

¹⁴⁴ Panofsky 1969, p. 186.

¹⁴⁵ Pérez Pastor 1914, XI, p. 364.

¹⁴⁶ Inv. N° 3990; versión de medio cuerpo en Ambras, Inv.N° 8116. Existe una variante de cuerpo entero en los depósitos de la Gemäldegalerie, Inv. n° 3426 .

¹⁴⁷ Compárese con Fischer 1906, pp. 87 ss.; Glück 1933, p. 203; Bialostocki 1954, pp. 109 ss.; Löcher1962, pp. 60, 105.

¹⁴⁸ Compárese con Plon 1887, pp. 19, 40, 45, 285; Gillmann-Proske 1956, p. 4.

¹⁴⁹ Plon 1887, p. 19.

¹⁵⁰ Löcher 1962, pp. 60, 105; Heinz/Schütz 1976, p. 207, N° 176.78.

¹⁵¹ Bernis 1962, Figs. 120, 121.

¹⁵² Véase Kusche, La Antigua Galería del Pardo II, 1991.

¹⁵³ Véase J.K.S.A.K. XI, p. XLVII, n° 6408, 6443; Glück 1934, pp. 192 ss.; Wethey 1971, pp. 202 ss.

¹⁵⁴ Sobre Sofonisba Anguissola, véase Kusche 1990.

¹⁵⁵ Fuentes bibliográficas para Antonio Moro: Pinchart 1881; V. Loga 1908, Cuaderno 3; Hymanns 1910; Marlier 1934; de Vries 1934; Friedländer 1936; Frerichs o. J. (alrededor de 1946); Woodall 1989.

¹⁵⁶ Hoy, en esta edición española puedo añadir dos nombres más: Rolan Mois y Jorge de la Rua -Jooris van der Straaten - .

¹⁵⁷ F. Klauner 1961, p. 25, habla de la “presencia mágica” en los retratos de los Reyes, refiriéndose particularmente a la escuela de retratos española del Siglo XVI en contraste a los retratos de Tiziano y Moro.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS:

- A.D.E. Archivo Documental Español, Real Academia de la Historia.
A.E.A. Archivo Español de Arte.
J.K.P.K. Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen.
J.K.S. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien.
J.K.S.A.K. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.
M.k.k.Z. Mitteilungen der kaiserlich-königlichen Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y COLECCIONES:

- Le Siècle de Bourgogne; Bruselas 1951
Maximilian I, Viena 1959
La Toison d'Or, Brujas 1962
Herbst des Mittelalters. Colonia 1970
Bayern, Kunst und Kultur, Munich 1972
Katalog der Städtischen Kunstsammlungen in Augsburg II, Augsburg 1976
Giovanni Battista Moroni, Catalogo della Mostra, Bergamo 1979
475 Jahre Fürstentum Pfalz-Neuburg, Schloß Grunau bei Neuburg an der Donau 1980
Die Welt im Umbruch, Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Vol. 2, Augsburg 1980, Vol. 3, Augsburg 1981
Colección Thyssen-Bornemisza, Lugano 1986
Alessandro Bonvicino il Moretto, Catalogo della Mostra, Brescia - Bologna 1988

INVENTARIOS

- Inventario de María de Hungría de 1555-58. Archivo de Simancas, Contaduría Mayor, 1ª época, Legajo 1093. Publicado por Pinchart 1856, pp. 127-146; Beer 1891, p. XCV

- Inventario de María de Hungría de 1555-58. Archivo de Simancas, Contaduría Mayor, 1ª época, Legajo 1017. Publicado en: Revista de Archivos VII, 1877, pp. 250-252; Beer 1891, 8436, p. CLXIII
- Inventario de Carlos V de 1556. Archivo de Simancas, Contaduría Mayor, 1ª época, Legajo 1145, folio 2. Publicado por Gachard 1855, II, p. 90 y siguientes, y por Pinchart 1856, pp. 225-239
- Inventario del Palacio de Caza del Pardo, 1564. Archivo de Palacio, Madrid, Inventario de la Casa del Pardo. Publicado por Sánchez Cantón 1934, pp. 69 y siguientes
- Inventario de Felipe II de 1560. Archivo de Palacio, Madrid, Inventarios Reales. Publicado por Sánchez Cantón 1959

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- Acker, G. K., "Ikonographische beschouvingen in verband met de 16e eeuwige gegraveerde portretten der Graven von Flanderen", Oud Holland, Vol. 83, 1968
- Allende Salazar, J., y Sánchez Cantón, F. J. Retratos del Museo del Prado, Madrid 1919
- Anglo, S., editado por Remy du Puy. La tryumphante et solemnelle entrée de Monsieur prince de hespagnes en sa ville de Bruges, Bruselas (1515) 1975
- Argote de Molina. "Descripción del Bosque y Casa Real del Pardo", Libro de la Montería, Sevilla 1582, en J. S. Díaz, Fuentes para la Historia de Madrid y su Provincia, Vol. I. Madrid 1964
- Baldass, L. v., "Die Bildnisse des Kaisers Maximilians", J.K.S.A.K. XXXI, Viena 1913-1914, pp. 247-277
- Baldass, L. v., Der Künstlerkreis Kaisers Maximilians, Viena 1923
- Baldass, L. v., "Studien zur Augsburger Portraitmalerei III, Christoph Amberger als Bildnismaler", Pantheon IX, 1932
- Baldass, L. v., "Zur Bildniskunst der Dürerschule II, Die Bildniskunst des Jörg Pensz und Barthel Beham", Pantheon XXVI, 1940
- Beer, R., "Akten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General de Simancas", J.K.S.A.K., Vol. XII, Viena 1891, pp. XCI-CCIV
- Begni Redona, P. V. Alessandro Bonvicino detto il Moretto, Brescia 1988.
- Beinert, B. "Carlos V en Mühlberg de Ticiano, Una carta desconocida del pintor alemán Christoph Amberger", A.E.A. XIX, 1946, pp. 11 y siguientes.
- Bernis, C., Indumentaria española en tiempos de Carlos V, Madrid 1962.
- Beroqui, P., Ticiano en el Museo del Prado, Madrid 1946

- Bialostocki, J., "The Empress Isabella – Titian and Guillerme Scots", Oud Holland, Vol. 69, 1954
- Birk, E., "Jakob Seisenegger, Hofmaler Kaiser Ferdinands I.", M.k.k.Z., Vol. IX, Viena 1864, pp. 70 y siguientes
- Braunfels, W. "Tizians Augsburger Kaiserbildnisse, kunstgeschichtliche Studien für H. Kaufmann", Berlín 1956
- Burchard, L., A Loan Exhibition of Works by Peter Paul Rubens, Londres 1950
- Campbell, L. Renaissance Portraits, European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, New Haven y Londres 1990
- Checa Cremades, F., Carlos V y la Imagen del Héroe en el Renacimiento, Madrid 1987
- Checa Cremades, F., Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600, Madrid 1988
- Chmelarz, E. "Die Ehrenforte Kaiser Maximilians I.". En: J.K.S.A.K. IV, Viena 1886
- Clausberg, K. Die Manessische Liederhandschrift, Colonia 1978
- Cloulas, A., "Charles Quint et le Titien, Les premiers Portraits d'Apparat", L'Information d'Histoire de l'Art, IX, N° 5, París 1964
- Custos, D. L., y Kilian, W., Fuggerorum et Fuggerarum Imagines, Augsburgo 1668
- Delbrück, R., Spätantike Kaiserporträts, Leipzig 1933
- Dimier, L., Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle I, II, Paris 1824
- Durrieu, P., La Miniature Flamande, París, Bruselas 1927
- Dvorák, M., Spanische Bilder einer oesterreichischen Ahnengalerie, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Kaiser- und Königlichen Zentralkommission, Cuaderno I, Viena 1907
- Ehret, G., Hans Wertinger, ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgothik zur Renaissance, Munich 1976
- Ehrmann, G., "Georg von Ehingen, Reisen nach der Ritterschaft", Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Göppingen 1979
- Ehrmann, G., "Die Fürstenbilder in den Handschriften der Autobiographie Georgs von Ehingen", Literatur und Bildende Kunst im Tiroler Mittelalter, Germanistische Reihe, Vol. 15, pp. 123-140, Innsbruck 1982
- Einem, H. v., "Karl V. und Tizian, Karl V"., en der Kaiser und seine Zeit, Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, N° 92, pp. 9 ss., Colonia-Graz 1960

- Feuchtmayer, K., "Christoph Amberger und Jörg Herman", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F. XIII, p. 78, Munich 1938
- Fink, A. *Die Schwarzschen Trachtenbücher*, Berlín 1963
- Fischel, O., *Tizian, Klassiker der Kunst*, 5ª edición, Berlín, Leipzig 1924
- Fischel, O., "Die Bildnisse Kaiser Karls V. und der Kaiserin Isabella", *Jahresbericht des städtischen Museums Carolino-Augusteum*, pp. 84 ss., Salzburgo 1906
- Frerichs, L. J. C., *Antonio Moro*, Amsterdam s. a. (1946)
- Friedländer, M. J., *Anthonis Mor und seine Zeitgenossen*, Leiden 1936
- Froning, H., "Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenporträts in der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts, Tesis Doctoral, Würzburg 1973
- Gachard, L. P., "Retraite et mort de Charles-Quint au monastère de Yuste", *Revue Universelle des Arts* II, pp. 90-93, Bruselas 1855
- Gillmann-Proske, B., "Pompeo Leoni, Work in Marble and Alabaster in Relation to Spanish Sculpture", *Hispanic Notes and Monographs*, The Hispanic Society of America, Nueva York 1956
- Glück, G., "Original und Kopie", *Festschrift für Julius von Schlosser*, pp. 233 ss., Viena, Zurich, Leipzig 1927
- Glück, G., "Bildnisse aus dem Hause Habsburg I, Kaiserin Isabella", *J.K.S.*, N.F., Vol. VII, pp. 183-210, Viena 1933
- Glück, G., "Bildnisse aus dem Hause Habsburg II, Königin Maria von Ungarn", *J.K.S.*, N.F., Vol. VIII, pp. 173-196, Viena 1934
- Glück, G., "Bildnisse aus dem Hause Habsburg III, Kaiser Karl V.", *J.K.S.*, N.F., Vol. VII, pp. 165-178, Viena 1937
- Gronau, G., "Titians Portrait of the Empress Isabella", *The Burlington Magazine* II, pp. 281-285, 1903
- Gronau, G., "Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino", *J.K.P.K.* XXV, Suplemento, pp. 1-33, Berlín 1904
- Habich, G., "Der Augsburger Geschlechtertanz von 1522", *J.K.P.K.*, Vol. 32, Cuaderno 5, pp. 213-235, 1911
- Hauser, A., *Der Manierismus*, Munich 1964
- Hauser, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Munich 1953; Edición Especial, Munich 1967
- Heinz, D., *Europäische Wandteppiche*, Braunschweig 1963
- Heinz, G., "Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblandes", *J.K.S.*, N.F., Vol. XXIII, pp.99-224, 1963

- Heinz, G., y Schütz, K., “Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800” (Catálogo de la Galería de Pinturas del Palacio Ambras), Viena 1976.
- Helbig, J., “Meesterwerken van de Glasschilderkunst”, Amberes, Utrecht 1941
- Hoffmann, P., “Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegiums”. Tesis doctoral. En: Bonner Historische Forschungen, Vol. 47, Bonn 1982
- Holst, N. v., “Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus”. En: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Cuaderno 273, Estrasburgo 1930
- Hymans, H., Antonio Moro, son Œuvre et son Temps, Bruselas 1910
- Jenkins, M., The State Portrait, its Origin and Evolution, Nueva York 1947
- Justi, C., “Verzeichnis der früher in Spanien befindlichen jetzt verschollenen oder ins Ausland gekommenen Gemälde Tizians”, J.P.K.S. II, pp. 181-186 ss., Berlín 1889
- Keller, H., “Das Nachleben des Antiken Bildnisses, von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart”, Friburgo-Basilea-Viena 1970
- Köhler, W. H., “Zu Ambergers Bildnis Karls V.”. En: Berliner Museen, N.F., XIX, Cuaderno 1, pp. 6-11. Berlín 1969
- Kusche, M., Juan Pantoja de la Cruz, Madrid 1964
- Kusche, M., “Sofonisba Anguissola en España. Retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa”, A.E.A. 248, 1989
- Kusche, M., “La Antigua Galería de Retratos del Pardo I: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros” A.E.A. 253, 1991; II. “Su reconstrucción pictórica”, A.E.A. 255, 1991; III Su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola” A.E.A 257, 1992, pp.1-36
- Kusche, M., “Zeremoniell und Individuum, Alonso Sánchez Coello, Hofmaler Philipps II.”, Vision der Wirklichkeit, Die Spanische Malerei der Neuzeit”. Munich 1991
- Kusche, M., Retratos y Retratadores, Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys. Madrid, 2003
- Kusche, M., “Carlos V con el perro, ¿original o copia?”, en prensa. AEA, 2004
- Laschitzer, S., “Die Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwäherschaft des Kaisers Maximilians I.”, J.K.S.A.K. VII, pp. 80 ss., Viena 1886
- Laschitzer, S., “Die Genealogie des Kaisers Maximilians”. J.K.S.A.K. VII, p. 117, Viena 1888

- Laschitzer, S., "Der Theuerdank", J.K.S.A.K. VIII, Viena 1888
- Lieb, N., "Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgothik und der Renaissance", Vol. I, Munich 1952; Vol. II, Munich 1958
- Löcher, K., "Jakob Seisenegger, Hofmaler Kaiser Ferdinands I.", Berlín-Munich 1962
- Loonis, R., "Arthurian Legends in Medieval Art", Nueva York 1938, Reimpresión 1966
- Loonis, R., "Altdeutsche Bildnisse im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck", Alte und Moderne Kunst, Cuaderno 84, pp. 18 ss., 1966
- Loonis, R., "Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts" Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg IV, pp. 31-84, 1967
- Loonis, R., "Ambergers Bildnis Kaiser Karls V., Repliken und Kopien", Berliner Museen, N.F. XIX, Cuaderno 1, pp. 11-13, Berlín 1969
- Loonis, R., Die Malerei in Augsburg 1530-1550, Catálogo de la exposición Die Welt im Umbruch, II, pp. 7-30, Augsburg 1980
- Loga, V., "Anthonis Mor als Hofmaler Karls V. und Philipp II", J.K.S.A.K., Vol. 27, pp. 90-123, Viena 1907/09
- Mayer, M., Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses, Munich-Leipzig 1892
- Musper, T., Kaiser Maximilians I. Weißkunig, 2 Vols., Stuttgart 1955/56
- Müller-Hofstede, J., "Rubens und Tizian", Münchner Jahrbuch der bildenden Künste, 3^a Serie, Vol. XVIII, pp. 33-96, 1967
- Nickel, H. L., Mittelalterliche Wandmalereien in der DDR, Leipzig 1979
- Nordenfalk, C., "Tizians Darstellung des Schauens", Nationalmuseum Arsbook 1947/48
- Oberhammer, V., Die Broncestandbilder des Maximilangrabmals in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck 1935
- Ongheana, M. J., De Iconografie van Philips de Schöne, Bruselas 1952
- Otto, G., Bernhard Strigel, Berlín 1964
- Panofsky, E., "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", The Burlington Magazine LXIV, pp. 117 ss., 1934
- Panofsky, E., Early Netherlandish Painting, Cambridge (Mass.) 1953
- Panofsky, E., Problems in Titian, mostly iconographic, Nueva York 1969
- Pächt, O., Illuminierter Handschriften der Oesterreichischen Nationalbibliothek, Flämische Schule, Vols. I y II. Viena 1883

- Peltzer, C. A., "Tizian in Augsburg", *Das Schwäbische Museum*, II, pp. 31-45. 1925
- Pérez Pastor, C. "Noticias y Documentos Relativos a la Historia y Literatura Españolas II", *Memorias de la Real Academia Española*, XI, Madrid 1914
- Phaneus, E., *Hubert und Jan van Eyck*, Königstein 1980
- Pinchart, A., "Tableaux et Sculptures de Marie de Hongrie", *Revue Universelle des Arts*, III, pp. 127-146, Bruselas 1856
- Pinchart, A., "Tableaux et Sculptures de Charles V", *Revue Universelle des Arts*, III, pp. 225-239, Bruselas 1856
- Pinchart, A., "Anthonis Mor", *Archives des Arts, Sciences et Lettres*, Gante 1881
- Pinder, W., "Zur Physiognomik des Manierismus", *Festschrift für Ludwig Klages*, 1932
- Plon, E., *Leone Leoni et Pompeo Leoni*, París 1887
- Poensgen, G., "Ottheinrich Pfalzgraf von Neuburg", *Centenario, Ruperto Carola, Volumen especial*, Heidelberg 1956
- Pope-Hennessy, J., *The Portrait in the Renaissance*, Nueva York 1966
- Rathe, K., "Tizian", *Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Vol. XXX, p. 464, 1936
- Rave, P. O., "Bildnis", *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Vol. II. Stuttgart 1948
- Ring, G., *Beiträge zur Geschichte der Niederländischen Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig 1913
- Ring, G., "Matthias Gerung", *Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Vol. XIII, p. 487, 1920
- Roblot-Delondre, L., "Le Portrait d'Isabelle de Portugal, épouse de Charles V", *Gazette des Beaux Arts*, 4^a Serie, I, París 1909
- Roblot-Delondre, L., *Portraits d'Infantes*, París-Bruselas 1913
- Sánchez Cantón, F. J., "Inventario del Palacio del Pardo", *A.E.A.*, 28, pp. 69 ss., enero-abril 1934
- Sánchez Cantón, F. J., *Inventario de Felipe II*, A.D.E., Vols. X, XI, Madrid 1959
- Scharf, A., "Rubens' Portrait of Charles V and Isabella", *The Burlington Magazine* LXV, 1935
- Schmidt, H. A., *Hans Holbein der Jüngere*, Basilea 1958
- Schramm, P. E., *Die deutschen Kaiser und Könige in den Bildern ihrer Zeit*, Munich 1962

- Schramm, P. E., y Mütherich, F., *Die Deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, Munich 1983
- Schulz, A., “Der Weißkunig”, *J.K.S.A.K.* VI, 1888
- Stierhof, H., *Die Wittelsbacher und die bildende Kunst*, Munich 1980
- Stromer, W. v., “Die Bildnisse des Ehingen und des Peter Strohmair und Georg von Ehingens Reisen nach der Ritterschaft”, *Zeitschrift für Waffen- und Kostümkunde*, 27, p. 95, Munich 1968
- Suida, W., *Tizian*, Zurich-Leipzig 1933
- Suida, W., “Tizian Portraits, Originals and Reconstructions”, *Gazette des Beaux Arts*, 6^a Serie, XXIX, pp. 139-152, 1946
- Tietze, H., *Tizians Leben und Werk*, Viena 1936
- Viaud, J., *Les Grandes Chroniques de France*, París 1928
- Volk, P., *Führer durch die Schausammlung des Bayerischen Nationalmuseums*, Munich 1985
- Vries, A. B. de, *Het Noord-Nederlansk Portret in de tweede helft van de 16. eeuw*, Amsterdam 1934
- Walther, I. F., y Siebert, G., *Codex Manesse*, Francfort 1988
- Waterhouse, E., *Painting in Britain 1530-1720*, Londres 1962
- Wescher, P., “Das höfische Bildnis von Philipp dem Guten bis Carl V.”, *Pantheon XXIII*, Munich 1941
- Wethey, H. E., *Titian*, 3 Vols., Vol. II, “The Portraits”, Londres 1971
- Wilhelm, J., “Augsburger Wandmalerei, Schriftenreihe des Stedtarchives Augsburg, Bd. 29, Augsburg 1983
- Winkler, F., *Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts (o. O.)*, 1925
- Woodall, J., *The Portraiture of Anthonis Mor*, Tesis Doctoral, Londres 1989.
- Wyss, R. L., “Die Neun Helden, eine ikonographische Studie”, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 17, p. 73, 1957
- Zarco del Valle, M. R., “Unveröffentlichte Beiträge der Kunstbestrebungen Karls V. und Philipp II. mit besonderer Berücksichtigung Tizians”, *J.K.S.A.K.*, Vol. VII. Viena 1888