

DOCUMENTO HISTÓRICO Y EXALTACIÓN SIMBÓLICA EN UN GRABADO DE ENEA VICO: *EL EJÉRCITO DEL EMPERADOR CARLOS V CRUZANDO EL ELBA CERCA DE MÜHLBERG*

José Julio GARCÍA ARRANZ

Resumen

La estampa denominada «El ejército del Emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg», diseñada por E. Vico y grabada por G. B. Mantuano en 1551, fue una de las imágenes que se destinaron a la exaltación de la trascendente victoria que el emperador Carlos V obtuvo frente a los príncipes protestantes de la Liga de Smakalda en 1547. Para conmemorar este triunfo militar, Vico recurrió a un sistema representativo dual en el que se emplean, de forma complementaria, la narración «realista» del acontecimiento y la expresión alegórica y emblemática de las principales virtudes que propiciaron un éxito de tan importante alcance. En el presente artículo vamos a estudiar en profundidad esa doble vertiente, la de documento histórico y la de construcción simbólica –esta última, apenas analizada hasta la fecha pese a la amplia popularidad del grabado–, para comprender el modo en que ambas vías, perfectamente integradas, contribuyeron a dotar al hecho y a sus responsables –los vencedores– de un aura mítica y heroica parangonable a la de los grandes personajes de la Antigüedad clásica.

Palabras clave: Enea Vico, Carlos V, Batalla de Mühlberg, alegoría, emblema.

Abstract

The plate known as «The Army of Emperor Charles V Crossing the Elba near Mühlberg», drawn by E. Vico and engraved by G. B. Mantuano in 1551, was one of the many images intended to extoll the defeat of the Protestant princes belonging to the Smakalda League by the Emperor Charles V in 1547. In order to commemorate this military triumph, Vico used a dual representative system in which the «realistic» narration of the event, on the one hand, and the allegorical, emblematic expression of the main virtues leading to such a transcendental success, on the other, are complementarily combined. The focus of the present paper will be an in-depth study of those two aspects of the plate, both as an historical document and as a symbolic creation –the latter having received hardly any attention in spite of the popularity of the engraving– in order to reach a deeper understanding of the way which both aspects, being so perfectly entrenched into each other, contributed to endowing the event and its main characters –the victors– with a mythical aura comparable to those of the great protagonists of classical antiquity.

Keywords: Enea Vico, Charles V, Battle of Mühlberg, Allegory, Emblem.

Pocas veces una estampa de la época moderna ha sabido simultanear de forma tan estrecha la exactitud descriptiva de un determinado acontecimiento histórico, y

la exaltación alegórica y emblemática de las importantes consecuencias que tuvo ese episodio. El grabado denominado «El ejército del Emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg», conocido también como «El paso del Elba en la batalla de Mühlberg en 1547»¹ (Fig. 1), diseñado por Enea Vico² y grabado por Giovanni Battista Mantuano³ (estampa calcográfica, 530/550 × 370/380 mm según los ejemplares examinados, 1551)⁴, recrea uno de los momentos culminantes de la decisiva batalla que las tropas imperiales mantuvieron con el ejército del elector de Sajonia tres años antes en las proximidades de la mencionada localidad alemana. Pero, al mismo tiempo, el grabado introduce elementos alegóricos y emblemáticos –algunos de ellos insertados en el propio campo de batalla– destinados a proclamar las principales virtudes y cualidades que condujeron al emperador –y sus generales– a una victoria inapelable.

Ya Fernando Checa Cremades ha incidido en el «doble carácter de visión a la vez directa y mitificada del hecho» a través de un sistema dual, la crónica «realista» y la acumulación complementaria de alegorías y jeroglíficos que nos propone el grabado⁵. Para la dimensión narrativa de la imagen se recurrió, como el propio Checa señala, a crónicas coetáneas, en especial la muy detallada de Luis de Ávila y Zúñiga⁶, cuyo pormenorizado relato sobre el paso del Elba aportó abundante in-

¹ La inscripción con que se encabeza la estampa es IMP. CAROLI. V. ALBIS APVD MILBVRGUM FELICISSIMO NVMINE TRAIECTIO.

² AVCTOR. AENEAS VICVS PARM SCVLP.Q. ANNO HVM. SAL. MDLI CVM PRIVILEGIO. Enea Vico fue un numismático, arqueólogo y grabador nacido en Parma en 1523; activo en Florencia, y posteriormente en Venecia y Roma al servicio de destacados mecenas, grabó algunas obras de Miguel Ángel y diferentes retratos de Carlos V y Enrique II. Falleció en Ferrara en 1567. *Vid.* al respecto GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (ed.), *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria, Ediciones Ephialte/Patrimonio Nacional, 1995, tomo IX, p. 127.

³ Monograma I.B.M.

⁴ Sobre las reproducciones y referencias bibliográficas de la estampa, puede consultarse GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (ed.), *op. cit.*, tomo IX, p. 131, 5 (4287), o CHECA CREMADES, F. (dir.) y BARTOLOMÉ FRANCIA, B. (coord.), *Carolus* (Catálogo de la exposición del Museo de Santa Cruz de Toledo), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 492, cat. 281.

⁵ CHECA CREMADES, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, pp. 126-127; «*Christianitas afflicta*. La batalla de Mühlberg y la lucha contra los protestantes», en *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones El Viso, 1999, p. 258.

⁶ ÁVILA Y ZÚNIGA, L. de, *Comentario de la Guerra de Alemania hecha de Carlo V*, Zaragoza, Miguel Capila, 1551; hemos consultado la edición de ROSELL, C. (dir.), «Comentarios de la Guerra de Alemania hecha por Carlos V... en el año de 1546 y 1547», en *Historiadores de sucesos particulares*, I, col. Biblioteca de Autores Españoles, XXI, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1924, libro primero, en especial pp. 439-44. Comendador mayor de la orden de Alcántara y personaje de confianza de Carlos V, fue el extremeño Luis de Ávila –bajo la estrecha supervisión de aquél– relator de los sucesos de la campaña de Alemania, crónica que, pese a su evidente parcialidad, muy pronto se convirtió en fuente de enorme importancia para la reconstrucción histórica de aquellos acontecimientos; su texto sirvió de inspiración a la imagen del emperador trazada por Tiziano Vecellio o Enea Vico, y fue precisamente esta repercusión iconográfica la que contribuyó al éxito y difusión del libro, con numerosas ediciones y traducciones. *Vid.* CHECA CREMADES, F. (dir.) y BARTOLOMÉ FRANCIA, B. (coord.), *op. cit.*, p. 494, cat. 284.



FIG. 1. «El ejército del Emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg» (Enea Vico/ G. B. Mantuano). Madrid, Biblioteca Nacional, Estampas Inv. 40.933.

formación, incluidos detalles anecdóticos, para la recreación visual que ofrece Vico. En cuanto a la irrupción simbólica, especialmente eficaz en la exaltación heroica y mitificación del suceso, el dibujante acude a formulaciones icónicas como la personificación alegórica y la divisa o emblema, que resultarán tan comunes en el imaginario moderno, y que en estos momentos –mediados del siglo XVI– se encuentran en pleno proceso de codificación. En consecuencia, el análisis de la estampa debe necesariamente abarcar esta doble dimensión: dedicaremos la primera parte del presente trabajo a valorar la imagen como documento gráfico que recrea el escenario y describe algunos de los acontecimientos decisivos del episodio; en un segundo apartado, profundizaremos en el ropaje alegórico y simbólico con el que se invisibilizó el suceso para mayor gloria de los vencedores.

1. EL GRABADO COMO RECREACIÓN DOCUMENTAL DEL ACONTECIMIENTO HISTÓRICO

Precedentes histórico-militares de la batalla

La batalla de Mühlberg constituyó el episodio crucial del enfrentamiento que Carlos V mantuvo con los príncipes y ciudades de Alemania que, en 1531, se habían agrupado en la liga de Smakalda, alianza de naturaleza religioso-política creada para defender al luteranismo frente a las posiciones del emperador en la Dieta de Augsburgo de 1530⁷. Esta escisión sorprendió a Carlos V en Ratisbona, con sólo un millar de hombres de escolta, prácticamente aislado en territorio enemigo. Se apresura a decretar la movilización de fuerzas de todos sus dominios, entre ellas, los veteranos de los tercios españoles, bien entrenados en las campañas previas de Italia y Francia, los numerosos efectivos de infantería pesada alemana –lansquenets–, y la aportación de las ciudades aliadas italianas. Pero, en tanto llegan tales apoyos, tiene que ganar tiempo y sustraerse a los ataques de sus adversarios. Será el duque de Alba, en funciones de jefe del ejército imperial, quien lo consiga en su brillante campaña del Danubio: casi sin hombres, pero amparado por una población austríaca y alemana meridional firmemente católica, maniobra con cautela, rehusando siempre el enfrentamiento directo y ocupando sucesivas posiciones fácilmente defendibles. De esta forma, logra sostenerse mientras los refuerzos van incorporándose al ejército carolino.

Cuando cuenta ya con tropas suficientes, Alba modifica su estrategia y toma la iniciativa. Con una serie de movimientos que amenazan envolver a los efectivos protestantes, les obliga una y otra vez a levantar el campo, en un acoso constante basado en pequeñas escaramuzas y golpes de mano. Por fin, el variopinto ejército enemigo, desalentado y minado por problemas internos entre sus jefes, acaba por

⁷ Para el desarrollo de la batalla y sus prolegómenos, hemos consultado la obra de ALBI DE LA CUESTA, J., *De Pavía a Rocroi. Los Tercios de infantería española en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Balkan Editores, 1999, pp. 22-25, con el complemento de la ya citada crónica de Ávila y Zúñiga. Sobre los particulares de este episodio puede consultarse igualmente MARTÍN ARRÚE, F., *Campañas del Duque de Alba*, Toledo, 1879; u OMAN, sir C., *A History of the Art of War in the XVI Century*, London, 1937.

disolverse. Carlos V no quiere desaprovechar la ocasión, y emprende de inmediato la campaña del Elba, buscando ahora dar el golpe de muerte a la Liga. La situación se ha invertido: son los imperiales quienes tienen la superioridad, y los que desean atacar a su principal adversario, el elector Juan Federico de Sajonia, antes de que éste, a su vez, acumule mayores fuerzas. Es la búsqueda de estos refuerzos lo que obliga al líder protestante a ceder terreno, hasta franquear el río Elba.

El paso del río Elba

Los sajones tomaron posiciones en la margen derecha, que fortifican con trincheras y armas pesadas, hasta cubrir los vados que se encuentran frente a la localidad de Mühlberg. Son 6.000 infantes y cerca de 3.000 caballos, con 21 piezas de artillería. Alba, por su parte, sabe que no puede dejar de atacar, aunque el río, ancho y caudaloso, sea un serio impedimento, y los protestantes cuenten con posiciones más elevadas, además del control de la villa cercada y el castillo; la orilla de los imperiales, por el contrario, se reducía a prados abiertos, con escaso arbolado que apenas proporciona algún refugio. El duque, a pesar de estos inconvenientes y de las dudas que empiezan a surgir entre los oficiales de su propio campo –se sospecha que tal arrebato de audacia pueda incurrir en temeridad–, no parece dispuesto a renunciar a las circunstancias favorables que la fortuna ha puesto en su mano: era hora de que la agresividad sustituyese a la prudencia que había prevalecido en su estrategia precedente.

En la madrugada del 24 de abril de 1547, tras un reconocimiento hecho personalmente, y aprovechando la espesa niebla, el comandante de la coalición imperial coloca en la orilla izquierda sus cañones y un millar de arcabuceros españoles del grupo de Álvaro de Sande, que inician una intensa descarga sobre la ribera contraria. Los sajones, agobiados por los disparos, lanzan embarcaciones Elba abajo con el fin de responder desde ellas a las armas imperiales; pero los soldados de los tercios, enardecidos por el fragor de la escaramuza, «entraron por el río muchos de ellos hasta los pechos», acribillando las barcas hasta aniquilar a sus ocupantes. Viendo que el enemigo empezaba a vacilar, Alba envía a la ribera del río otro millar de arcabuceros adicionales, bajo el mando del maestre de campo Pedro de Arce, con lo que consigue una intensidad de fuego abrumadora.

No obstante, pese a que se había logrado debilitar la capacidad de respuesta de las defensas enemigas, quedaba aún lo más difícil: cruzar el cauce del Elba, que en ese punto alcanzaba los 300 pasos de ancho. Son dos las posibles soluciones: la primera, la construcción de un puente de barcas, que Alba dispone amparado por el continuo tiroteo de arcabucería. Pero pronto se descubre que no se cuenta con suficiente número de piezas para alcanzar la orilla contraria. El problema se resuelve de forma inesperada cuando diez infantes de Arce se desnudan y se lanzan a las aguas heladas para abordar los segmentos de otro puente de barcas, ya existente con anterioridad en el lugar, que los protestantes habían desmontado e intentaban destruir o retirar por el río para evitar que los imperiales hiciesen uso de él. El lance es así descrito en el relato de Luis de Ávila:

«[...] y así, súbitamente se desnudaron diez arcabuceros españoles, y estos, dando con las espadas atravesadas en las bocas, llegaron á los dos tercios de puente que los enemigos llevaban el río abajo, porque el otro tercio quedaba el río arriba muy desamparado dellos. Estos arcabuceros llegaron á las barcas, tirándoles los enemigos muchos arcabuzos de la ribera, y las ganaron, matando á los que habían quedado dentro, y así las trujeron»⁸.

En segundo lugar, los atacantes aprovechan la existencia de un vado situado a unos centenares de metros de la localidad de Mühlberg aguas arriba, que un campesino, despechado a causa del robo de dos caballos por parte de las tropas protestantes, muestra a los hombres de Carlos V. Se plantea entonces un doble asalto: por el puente de barcas y por el tramo vadeable, lugar este último que emplean la caballería ligera y medio millar de jinetes húngaros; cada uno lleva en las ancas de su caballo a un arcabucero dispuesto a cubrir desde tierra el avance de los jinetes en el lado contrario. El resto de la caballería les sigue, mientras los infantes de Arce, entrando incluso en el agua, mantienen su fuego continuado para cubrirles. De esta forma se gana la orilla derecha, provocando el desconcierto entre las fuerzas defensoras y forzando una retirada desordenada. La persecución que emprenden los imperiales será implacable, y continuó, de acuerdo con las crónicas, hasta la práctica extinción del ejército enemigo y la captura del elector y el duque de Brunswick, que se cuentan entre los pocos cientos de supervivientes sajones.

Valor documental del grabado de Enea Vico

Los detalles esenciales de toda esta narración aparecen recreados en el grabado (Fig. 2): utilizando una perspectiva forzada que eleva la línea del horizonte, típico recurso para mostrar amplias panorámicas, *veduttas* de ciudades o campos de batalla, se condensan los momentos culminantes del enfrentamiento en torno al río Elba. Éste, representado con multitud de ondas y remolinos que patentizan la turbulencia de la corriente, divide verticalmente la imagen en dos partes. A la izquierda, las tropas protestantes aparecen atrincheradas junto a la orilla, con su artillería y armas ligeras, en las proximidades de la «villa cercada» y el castillo «que aunque no era tan fuerte que bastase para guardarse á sí, éralo para defender el río»⁹. Al otro lado los infantes españoles, expuestos al descubierto de las llanas «praderías» que se extienden por su ribera, disparan o cargan sus arcabuces sin descanso para compensar con su mayor potencia de fuego tan poco ventajosa posición. Se pone especial énfasis en el papel que desempeñaron las barcas en la batalla: junto al castillo, al pie de un molino ribereño, se observan los ya mencionados tres fragmentos del puente de barcazas que los soldados del elector habían desmontado para evitar el paso del enemigo, y «para llevarle consigo el río abajo con más facilidad». Dos de

⁸ ÁVILA Y ZÚNIGA, L. de, *op. cit.*, p. 440 de la *ed. cit.* Esta acción aparece reproducida con especial afán narrativo en una de las grandes composiciones murales al fresco que decoran la estancia superior de la torre del castillo de los duques de Alba, en Alba de Tormes (Salamanca), realizadas hacia 1550 por un tal Passini, y que ha sido titulada «El paso del río Elba».

⁹ ÁVILA Y ZÚNIGA, L. de, *op. cit.*, pp. 439-40 de la *ed. cit.*



FIG. 2. «El ejército del Emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg» (Enea Vico/ G. B. Mantuano). Detalle del medallón interior.

estos tramos han sido incendiados con el fin de asegurar su destrucción, en tanto el restante es ya arrastrado por la corriente. Por último, en el plano más inmediato al espectador, varios soldados españoles se desnudan y arrojan al agua ilustrando el inesperado asalto ya descrito a las embarcaciones enemigas. Algunos de estos infantes, portando espadas entre los dientes para nadar con más facilidad, han alcanzado ya las barcas y se disponen a abordarlas; muy cerca de ellos flota boca arriba, ahogado, el cadáver de un soldado, probablemente uno de los jinetes españoles armados que también se adentraron en la corriente para cubrir a los improvisados nadadores.

Al fondo del grabado se reconstruye el segundo frente de batalla. Pueden distinguirse, en las proximidades del vado, numerosas unidades de caballería, perfectamente formadas con sus estandartes al viento y las picas en alto. Algunas de ellas, las más alejadas del río, podrían constituir las banderas de infantes alemanes y los quinientos caballos que el emperador reservó para la defensa de su propio campo. El resto de los jinetes –la caballería ligera y los efectivos húngaros «llevando cada uno un arcabucero á las ancas del caballo», tal y como se refleja también en la estampa– cruzan el río o se disponen a hacerlo de forma un tanto aparatosa. El jinete que ya ha alcanzado la orilla opuesta, caracterizado por un casco empenachado, y se sitúa frente a un crucero de madera, puede ser el propio Carlos V encabezando a las tropas atacantes, tal y como nos lo describe el siguiente pasaje de Luis de Ávila:

«El Emperador, con mayor trote que podía sufrir gente de armas, seguía el camino que los enemigos llevaban, en el cual halló un crucifijo puesto, como suelen poner en los caminos, con un arcabuzazo por medio de los pechos. Esta fue una vista para el Emperador tan aborrecible, que no pudo disimular la ira que de una cosa tan fea se debía recibir, y mirando al cielo dijo: “Señor, si vos queréis, poderoso soís para vengar vuestras injurias”»¹⁰.

Pero la propuesta documental de la estampa no se reduce únicamente a la recreación gráfica de los lugares y acciones de tan crucial escaramuza militar. Nos ilustra al mismo tiempo sobre el equipamiento y las tácticas de lo que, a mediados del siglo XVI, puede definirse como un ejército moderno, cuyas raíces se hunden en los últimos decenios de la centuria anterior.

En efecto, como consecuencia de la superación de las estructuras militares medievales, se emprende en Europa la creación de ejércitos permanentes, en cuya concepción y organización influyeron en gran medida los principios constitutivos de la milicia romana. En España, ese tipo de ejército de carácter estable se configura a fines del siglo XV con motivo de las guerras entabladas con Francia por Fernando el Católico¹¹. Tras las victorias del Gran Capitán sobre los franceses en tierras ita-

¹⁰ ÁVILA Y ZÚÑIGA, L. de, *op. cit.*, p. 441 de la *ed. cit.*

¹¹ Fue este monarca quien, en 1496, organizó la Infantería en unidades tácticas, denominadas «compañías», que constaban de quinientos hombres. Sin embargo, estas agrupaciones no poseían suficiente capacidad de combate para operar aisladamente, por lo que más adelante se creó una unidad superior, denominada «cornelia», que constaba de veinte compañías y contaba, además, con elementos de caballería y de artillería.

lianas, las afortunadas campañas del cardenal Cisneros en África, y la elevación de Carlos V al trono imperial de Alemania, España se convierte en pieza fundamental de la dinámica geopolítica europea, determinada por la expansión del protestantismo en el norte y por la amenaza turca en el Mediterráneo. Para defender la unidad espiritual y política de Europa, el emperador Carlos convierte al ejército que le legara Cisneros en una formidable máquina de guerra, en la que la infantería, organizada en tercios, asombrará en adelante a Europa por su eficacia y disciplina¹².

Los primeros tercios, creados en Italia a propuesta del duque de Alba, fueron los de Lombardía, Sicilia y Nápoles. En su génesis es preciso tener en cuenta tanto la doctrina y la práctica militares del Gran Capitán –recogidas y asimiladas por sus oficiales y sucesores–, como la fusión del influjo de la antigüedad clásica con la tradición castrense forjada en los reinos españoles a lo largo de siglos de enfrentamiento con el Islam, y las transformaciones operadas en las tácticas de combate a consecuencia de la aparición y generalización de las armas de fuego portátiles¹³. En torno a los años 40 del quinientos el arcabuz ha obtenido el dominio definitivo de los campos de batalla, y los infantes castellanos son maestros reconocidos en el uso de esta temible arma. El grabado de Vico ratifica el predominio de la arcabucería en la guerra moderna, que ya se puso de manifiesto con anterioridad en la batalla de Pavía¹⁴.

Sin olvidar el papel jugado por la caballería una vez cruzado el Elba, fueron los arcabuceros de los tercios de Álvaro de Sande y Pedro de Arce, como ya se ha indicado, los que asumieron el peso principal de las operaciones militares: en primer lugar, alejaron al enemigo de la orilla contraria, a pesar de que se hallaba atrincherado y en posición dominante; a continuación tomaron las barcas de la improvisada manera que ya se ha señalado; finalmente, una parte de los infantes vadó el río con la caballería al tiempo que los demás protegían con su fuego la operación. Son estas razones las que han permitido calificar a esta batalla como «apoteosis definitiva» de la infantería española¹⁵; tal protagonismo podría estar reflejado en el primer término de la imagen de Vico, reservado a la presencia de aquélla, en tanto las acciones de la caballería quedan relegadas a un plano muy posterior.

El grabado nos informa de igual modo sobre la indumentaria ligera de estos arcabuceros, que van desprovistos de armadura para facilitar la rapidez de movimientos –más eficaz en el combate con este tipo de armas–, y sólo en algunos casos llevan la cabeza protegida por borgoñotas o morriones. Llama la atención la figura más inmediata a nosotros, por su borgoñota adornada con plumas –rojas y blancas en el caso de jefes y oficiales– y por lo que parece ser una cota de malla corta. Los in-

¹² Para estos aspectos hemos consultado el cuaderno de MONTUENGA, C., *El ejército de Carlos V. Los Tercios españoles*, Madrid, Ediciones Barreira, 1984, p. 3.

¹³ MONTUENGA, C., *Ibidem*.

¹⁴ ALBI DE LA CUESTA, J., *op. cit.*, pp. 18-22.

¹⁵ ALBI DE LA CUESTA, J., *op. cit.*, pp. 25 y 118-19.

fantes portan el nuevo modelo de mosquete largo, que se puso en práctica durante esta operación¹⁶.

2. LA EXALTACIÓN SIMBÓLICA DEL ACONTECIMIENTO

Resulta bien conocida la formación humanística de Enea Vico, artista y arqueólogo cuya profunda afición por el mundo de la Antigüedad resultó especialmente notable en los ámbitos de la medallística y la numismática; ello justifica sus series grabadas con efigies de emperadores y emperatrices romanos, que tanta repercusión tendrán en la iconografía renaciente coetánea. Tan marcado interés por las monedas antiguas podría explicar el recurso a las figuraciones alegóricas y divisas, tan frecuentes en los reversos de las piezas romanas, con las que el artista parmesano enmarcó y dotó de riqueza semántica –en ocasiones a través de complejos mensajes neoplatónicos¹⁷– a sus estampas de carácter propagandístico. Desarrolló así un eficaz mecanismo, que alcanzará especial trascendencia entre los grabadores del círculo de Rubens, o en la iconografía áulica en general –también en las estampas laudatorias barrocas de carácter religioso–, para poner de manifiesto mediante imágenes parlantes complementarias las principales virtudes atribuidas al suceso o personaje que protagonizan algunos de sus grabados¹⁸. No olvidemos que, de forma general, la iconografía y la etiqueta imperiales empezaron a derivar, una vez consumadas las victorias sobre la Liga de Smakalda en 1549, hacia unas expresiones cada vez más grandiosas y monumentalistas¹⁹.

Para el caso de la estampa que nos ocupa, Vico usa un esquema compositivo al que acudió con frecuencia por aquellas mismas fechas: un gran medallón elipsoidal de moldurado contorno, en cuyo interior se desarrolla el episodio bélico descrito más arriba, preside el centro de la imagen, ocupando prácticamente toda la superficie disponible. Alegorías y emblemas se distribuyen por las cuatro esquinas de la lámina, adaptándose al escaso espacio sobrante. Sin embargo, y ésta es una de las

¹⁶ MONTUENGA, C., *loc. cit.* Hemos de reseñar aquí que dos destacados conjuntos artísticos conservados en la actualidad, destinados igualmente a exaltar la victoria imperial, nos ilustran del mismo modo sobre algunos de los momentos estelares de la batalla: se trata de las ya citadas pinturas murales de la torre del castillo de los duques de Alba en Alba de Tormes (Salamanca), realizadas hacia 1550 por Passini –MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZCOZ, L., *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, Madrid, 1952–, o las anónimas del palacio de Óriz, en Navarra –c. 1550–, trasladadas al lienzo y actualmente conservadas en el Museo de Navarra en Pamplona –SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Las pinturas de Óriz y la guerra de Sajonia*, Pamplona, 1944–.

¹⁷ Recordemos, por ejemplo, otra estampa de Enea Vico, «Carlos V en 1550», en la que Fernando CHECA –*Carlos V y la imagen...*, *op. cit.*, pp. 182-84–, sirviéndose para su interpretación del opúsculo de Anton Francesco Doni que acompañó a la primera versión del grabado, descubre una composición rica en referencias a conceptos de tipo neoplatónico destinadas a armonizar la religión cristiana con el ideal de héroe clásico, en busca de una definición en términos iconográficos de la noción de «virtud heroica». Esta imagen formó pareja con la que ahora nos ocupa para conmemorar las victorias del emperador en la campaña de Alemania.

¹⁸ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (ed.), *op. cit.*, tomo IX, pp. 127-28.

¹⁹ CHECA CREMADES, F., «La imagen de...», *op. cit.*, p. 493.

singularidades del grabado, las formas simbólicas invaden también el interior de la elipse, casi confundiendo de forma natural con los restantes elementos descriptivos del campo de batalla²⁰. Parece a primera vista que el autor quiso otorgar un papel ligeramente diferente a las personificaciones «integradas» en la escena de combate con respecto a las relegadas al exterior del medallón. Las primeras van destinadas a representar la difusión y fama eterna de la victoria militar; las segundas, en cambio, a recalcar las principales virtudes que propiciaron el éxito en tan trascendente hecho de armas. La confirmación de este extremo requiere un análisis detallado de los distintos símbolos y sus componentes; comenzaremos el recorrido por las alegorías –primero, las incluidas en el interior del medallón; a continuación, las restantes–, para finalizar con los dos emblemas animalísticos de las esquinas inferiores.

Las formas alegóricas

Ocupando el tercio superior de la elipse central (Fig. 3), suspendidas en el ce-laje del campo de batalla sobre un lecho de nubes, aparecen dos personificaciones femeninas aladas vestidas con ampulosos y sutiles velos que permiten entrever parte de su anatomía. Tales alegorías han sido identificadas respectivamente con la Fama y con la Victoria en función de los atributos que portan. La primera de ellas, coronada con una guirnalda vegetal, se representa caminando mientras hace sonar la trompa que sostiene con la mano derecha –el «grito o renombre universal esparcido por las orejas de los hombres»²¹–, en tanto sostiene un haz de ramas de olivo con la mano izquierda –atributo, según Cesare Ripa, de la Buena Fama, pues la bondad de su fruto, la aceituna, es equiparable a la del hombre famoso por sus ilustres obras²²–. La segunda alegoría –también con tocado vegetal sobre la cabeza– camina tras la primera, mostrando de forma ostentosa las imágenes parlantes de los conceptos que la primera está difundiendo con tanta efusión: la victoria militar, mediante una corona de laurel o de hojas de olivo –tanto una como otra se entregaba desde la Antigüedad, según Ripa, a quienes hubiesen obtenido un importante triunfo en defensa de la patria²³–, y la eterna memoria que aquélla obtendrá en la posteridad, mediante una serpiente *ouroboros* –esto es, la imagen de un ofidio, ya sea basilisco o culebra, que muerde o traba su propia cola describiendo una figura circular²⁴–,

²⁰ En otras composiciones en las que Vico recurrirá a este mismo esquema, normalmente retratos –como los que en 1550 dedica a Carlos V y a Juan de Médicis–, el medallón elíptico quedará reservado en exclusiva a las efigies de los retratados. Tales medallones, de menor tamaño que el de la batalla de Mühlberg, aparecen enmarcados por una estructura arquitectónica clasicista sobre cuyos elementos se instalan las personificaciones y restantes elementos simbólicos.

²¹ RIPA, C., *Iconologia* (primera edición: Roma, Heredi di Gio. Gigliotti, 1593; primera edición ilustrada: Roma, Lepido Facii, 1603); hemos consultado la trad. de Juan y Yago BARJA, Madrid, Akal, 1987 (2 tomos), tomo I, p. 396.

²² RIPA, C., *op. cit.*; tomo I, p. 397 de la *trad. cit.*

²³ RIPA, C., *op. cit.*; tomo II, p. 400 de la *trad. cit.*

²⁴ Este motivo –«serpiente con la cola escondida debajo del cuerpo»– arranca de la *Hieroglyphica* de Horapolo –libro I, cap. 1, jeroglíficos 1 y 2–, y se implanta de forma sólida en emblemas y figura-

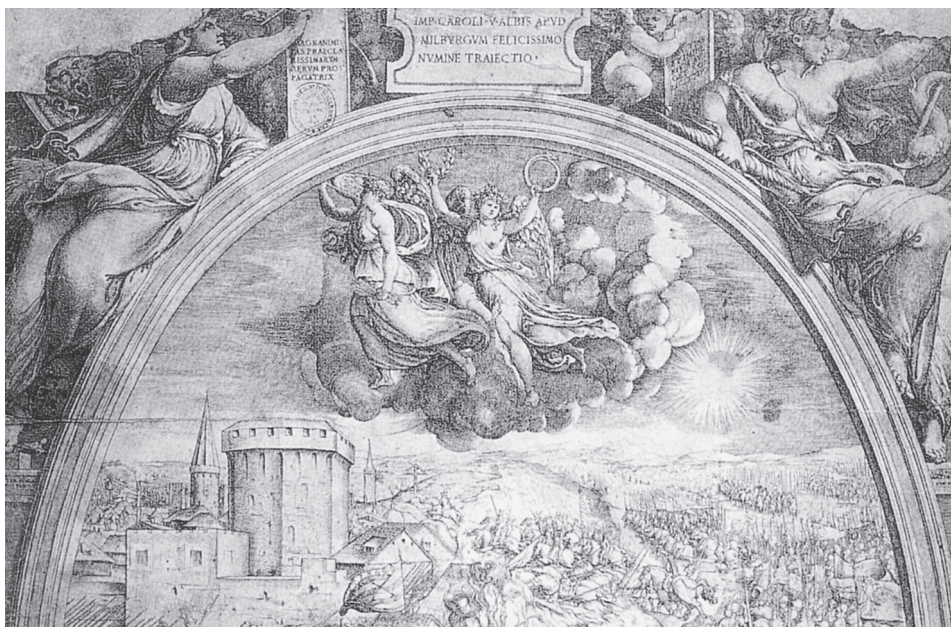


FIG. 3. «El ejército del Emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg» (Enea Vico/ G. B. Mantuano). Detalle del extremo superior.

atributo habitual, bien manteniendo su forma de reptil, bien reducida a una mera arandela o brazaletes, de la Eternidad²⁵.

Junto a las densas nubes que sirven de soporte a las dos figuras, brilla con especial intensidad un sol que, como muy bien señaló Checa²⁶, es, igual que los anteriores, un referente simbólico más que anticipa la victoria de los imperiales: según un testimonio de Alfonso de Ulloa²⁷, el sol –tal y como la tradición indica para otros episodios militares antiguos y medievales– retardó su curso natural hacia el ocaso en aquella histórica jornada, fenómeno que, según el autor, testimonia el apoyo de la voluntad divina a la causa del emperador Carlos²⁸.

ciones alegóricas alusivos a la Eternidad, como explica con detalle GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.^a en su edición de la obra, Madrid, Akal, 1991, pp. 43-48; este autor menciona, entre otros ejemplos, el grabado que ahora estamos analizando.

²⁵ RIPA, C., *op. cit.*; tomo I, p. 391 de la *trad. cit.* Ripa indica que «El círculo es símbolo de la Eternidad, porque no tiene ni principio ni fin, y también por ser la más perfecta de todas las figuras». Se ha indicado que la intrusión de personificaciones como la Fama y la Victoria en un momento en el que el resultado de la batalla es aún incierto aproxima la imagen a los grandes episodios de la épica clásica, tomando partido por una de las dos facciones en lucha. *Vid.* CHECA CREMADES, F. (dir.) y BARTOLOMÉ FRANCIA, B. (coord.), *op. cit.*, p. 492, cat. 281 (comentario de Matteo MANCINI).

²⁶ CHECA CREMADES, F., *Carlos V y...*, *op. cit.*, p. 259.

²⁷ ULLOA, A. de, *Vita dell'Imperatore Carlo V*, Venecia, 1566, fol. 229 v.

²⁸ LUIS DE ÁVILA Y ZÚÑIGA –*op. cit.*, p. 444 de la *ed. cit.*–, menos entusiasta, escribe al respecto: «Aquel día fué de harto calor, y el sol tenía un color que claramente parecía sangriento; y á los que lo

También resulta significativa la inclusión de otra personificación, la del río Elba, que adopta la tradicional caracterización grecolatina: se presenta como una divinidad acuática –personaje masculino desnudo, de marcada musculatura, con barbas y largos cabellos mojados–, que surge en medio de la agitada corriente en el primer plano de la estampa. Aparece en posición yacente, «mostrándose con ello su más propia característica de arrastrarse por tierra», y apoya su brazo izquierdo sobre una urna o cántaro –de la que se supone surge a modo de manantial la corriente de agua a la que encarna– con la inscripción ALBIS FL[umen]; a su lado crecen unos juncos. Tal iconografía, consolidada por Cesare Ripa²⁹ para representar a las corrientes fluviales más célebres desde la Antigüedad, retoma el modelo de personificación poética de raíz helénica que popularizó, entre otras, la célebre escultura del río Nilo conservada en los Museos Vaticanos. Ya Fernando Checa³⁰ indicó que la inclusión de esta figuración acuática no es meramente decorativa: el Elba tenía desde los tiempos del Imperio romano el carácter mítico de *limes* –«Este es el Albis tantas veces nombrado por los romanos, y tan pocas visto por ellos»³¹–, y Luis de Ávila, cuando describe la imagen del emperador cruzando el vado de Mühlberg, indica:

«Fué como la que escriben de Julio César cuando pasó el Rubicon, y dijo aquellas palabras tan señaladas; y sin duda ninguna cosa mas al propio no se podía representar á los ojos de los que allí estábamos, porque allí vimos á César que pasaba un río, él armado y con ejército armado, y que de la otra parte no había que tratar sino de vencer, y que el pasar del río había de ser con esta determinacion y con esta esperanza»³².

Otras dos personificaciones se ubican fuera del ámbito «narrativo» del medallón central, en los ángulos superiores de la lámina (Fig. 3). Su disposición –recostadas en su adecuación al espacio triangular que ocupan– recuerda a la de las alegorías que, desde los tiempos de los arcos de triunfo romanos, y con posterioridad en cualquier portada de inspiración clasicista, se sitúan en las enjutas del vano o puerta central. Las figuras de Vico han venido siendo identificadas a partir de las inscripciones «lapidarias» con que se acompañan. A la izquierda se encontraría la Magnanimidad propagadora de los hechos más preclaros –MAGNANIMITAS PRAECLARISSIMARVM RERVM PROPAGATRIX–; y, en el lado contrario, la Riqueza y la Soberanía como virtudes que se incrementan con los cuidados –DIVITIAS ET IMPERIVM AVGET SOILICITVDO–. Sin embargo, el análisis

miramos nos parecía verdaderamente que no estaba tan bajo como había de estar segun la hora que era. Fué tan notablemente mirado esto, y queda por opinion tan verdadera entre todos, que yo no lo osaria contradecir». La batalla de Mühlberg se extendió desde las 11 de la mañana hasta las 7 de la tarde.

²⁹ RIPA, C., *op. cit.*, tomo II, pp. 267 y ss. de la *trad. cit.*

³⁰ CHECA CREMADES, F., «*Christianitas afflicta....*», *op. cit.*, p. 259.

³¹ ÁVILA Y ZÚÑIGA, L. de, *op. cit.*, p. 439 de la *ed. cit.*

³² ÁVILA Y ZÚÑIGA, L. de, *op. cit.*, p. 441 de la *ed. cit.* Estas líneas, y las inmediatamente anteriores de la crónica de Zúñiga fueron, como se ha puesto de manifiesto en varios lugares, las que inspiraron directamente el celeberrimo retrato de Tiziano Vecellio titulado «Carlos V en Mühlberg» (1548, Museo del Prado).

detallado de estas figuraciones y sus símbolos parlantes nos permite proponer una interpretación diferente y más matizada.

La primera de estas alegorías ha sido encarnada en la diosa Palas Atenea o Minerva, caracterizada con los habituales yelmo empenachado y escudo con la cabeza de Gorgona; sus pies descansan sobre la calavera y los huesos de un cadáver. La figura de la diosa, antes que a la Magnanimidad, se asoció con frecuencia al concepto de Sabiduría en la literatura simbólica moderna. Cesare Ripa, por ejemplo, así lo entiende al considerar a esta divinidad «con mucho la más perfecta y no pudiendo errar ni equivocarse en ninguna cosa de cuantas comportan las potencias del hombre». Se encuentra armada con asta y armadura para «resistir con gran firmeza a las fuerzas exteriores, pues el hombre, fortificado en sí mismo, puede acudir y auxiliar a los más débiles e impotentes». El escudo con la cabeza de Medusa indica que «el Sabio debe apartar de su persona todos sus hábitos y costumbres perniciosas, y al mismo tiempo, enseñándolos y mostrándolos a los ignorantes, lograr que los rehúyan y se enmienden de sus faltas»³³. Con estas indicaciones Ripa no hace sino ratificar las propiedades que ya los antiguos griegos atribuyeron a Atenea: considerada como diosa de la razón y la actividad inteligente, preside las artes, la literatura, la filosofía y diversas prácticas artesanales; el ingenio que supo conjugar con su talante bélico explica que, del mismo modo, se venerara su efigie como amiga de la paz y patrona/protectora de diversas ciudades³⁴. Este de Vico no es el único caso de asociación de la figura de Minerva o Palas a la imagen del emperador: hacia 1546 Leon Leoni acuñó una medalla en cuyo anverso aparece el busto de Carlos V, cubierto con una pequeña gorra, y en el reverso la representación de Atenea con el lema SALUS PUBLICA –«Salvación o conservación pública»³⁵.

En consecuencia, la imagen de Minerva representa la Sabiduría³⁶ que, fundamentada en diversos conceptos a ella asociados –la Razón, el Consejo y la Prudencia³⁷–, permitió a Carlos V y sus tropas obtener la victoria en unas condiciones poco favorables. La diosa, que se apoya sobre los restos de un cadáver –pues ha logrado imponerse sobre la muerte–, se acompaña del águila –alusión a Júpiter, padre de la diosa, y por tanto «pájaro divino, el primero entre todos, tal como lo es la Majes-

³³ RIPA, C., *op. cit.*, pp. 281-82 de la *trad. cit.* También Pierio VALERIANO –*I Ieroglifici overo Commentarii delle occulte significationi de gl'Egittij*, Venetia, Gio. Battista Combi, 1625–, asocia esta diosa –ya sea Palas o Minerva– a la idea de Sabiduría, tanto al hablar de ella –lib. XXXVII, p. 485–, como de sus armas: el escudo –lib. XLII, p. 562– o la lanza –lib. XV, p. 201; lib. XLII, p. 557–, que representa «la fuerza de la sabiduría» o «la prontitud del ingenio».

³⁴ GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 60, voz «Atenea».

³⁵ CHECA CREMADES, F., «La imagen de...», *op. cit.*, p. 493.

³⁶ En otra estampa de Vico ya mencionada –«Carlos V en 1550»–, aparece también Minerva representando, en opinión de Checa, el tópico de «la sabiduría del príncipe», si bien, al aparecer la diosa totalmente desnuda, no se corresponde a una idea erasmista de la misma, sino a su imagen clásica y heroica, pues su desnudez es signo de *claritas* o verdad divina. *Vid.* CHECA CREMADES, F., «*Christianitas afflicta...*», *op. cit.*, p. 260.

³⁷ Pierio VALERIANO denomina también a Minerva «diosa del consejo y la prudencia» –*op. cit.*, lib. XX, p. 256–.

tad Cesárea»³⁸–, mientras escribe sobre una lápida con un cálamo para fijar de modo permanente la memoria del acontecimiento.

En cuanto a la segunda personificación, se trata de otra figura femenina alada, con sus pechos descubiertos, sujetando con su mano derecha el haz de rayos jupiterinos, y con la izquierda el conocido jeroglífico del delfín enroscado en torno a la caña de un ancla³⁹. El rayo de Júpiter es atributo de la Celeridad o Velocidad⁴⁰, de acuerdo con la observación de Pierio Valeriano⁴¹. En cuanto al ancla y el delfín, ambos entrelazados constituyen, si acudimos al repertorio de Ripa, alusiones a la Prudencia⁴², de acuerdo con el significado que se proporcionó a esta divisa con el lema *Festina lente* desde tiempos de los emperadores Octavio Augusto, Tito o Domiciano⁴³, para quienes constituía la marca del buen gobernante. El motivo experimentó una «revitalización» gracias a su inclusión entre los jeroglíficos pseudoegipcios de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna⁴⁴ –*Semper festina tarde*–, o su empleo como marca de impresor de Aldo Manuzio, aludiendo a la antítesis «rápido pero lentamente», o, en palabras de Pierio Valeriano, la «moderada celeridad»⁴⁵. En consecuencia, esta personificación está enunciando el necesario equilibrio entre precipitación y prudencia, sin duda alusión a la combinación de audacia y prevención que caracterizó la iniciativa de los imperiales durante la batalla de Mühlberg. Aquí Vico utiliza un habitual recurso retórico de contraposición –alegoría que muestra dos atributos que connotan conceptos opuestos– para proponer un moderado término medio⁴⁶.

³⁸ Tal es el comentario de Doni para el águila que aparece en la estampa «Carlos V en 1550». Vid. CHECA CREMADES, F., «*Christianitas afflicta...*», *op. cit.*, p. 261.

³⁹ La figura muestra, cruzado sobre su pecho, un correaje para sujetar algún instrumento o arma que cuelga a su espalda, y que no logramos identificar.

⁴⁰ RIPA, C., *op. cit.*, tomo I, p. 185 de la *trad. cit.*

⁴¹ VALERIANO, P., *op. cit.*, lib. XLIII, pp. 583-84.

⁴² RIPA, C., *op. cit.*, tomo II, pp. 234-36 de la *trad. cit.*

⁴³ Vid. VICO, E., *Omnium Caesarum verissimae imagines ex antiquis numismatis desumptae*, Venecia, 1554, en los capítulos dedicados a Octavio Augusto –p. 9, fig. 85–, Tito –p. 105, fig. 8– o Domiciano –p. 116, fig. 4 y p. 119, fig. 3–. Hemos consultado esta obra en el CD de *Studiolum*, versión 2000/2.

⁴⁴ Venecia, Aldo Manuzio, 1499.

⁴⁵ VALERIANO, P., *op. cit.*, lib XLV, p. 604. Sobre la trayectoria de este jeroglífico vid. VENTAYOL, S., «Áncora & delfín: su evolución a través del tiempo», en BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. (eds.), *Los días del alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Barcelona, Olañeta Editor/Edicions UIB/College of the Holy Cross, 2002, pp. 581-88.

⁴⁶ Un ave –¿águila? ¿ave de presa?– vuela hacia esta personificación, detalle que no se aprecia en la estampa que reproducimos de la Biblioteca Nacional a causa de su deterioro. La imposibilidad de identificar con precisión su especie no nos permite proponer una interpretación fundada de su presencia en la imagen. Tal vez refuerce la idea de velocidad que ya nos sugiere el rayo; o también, en caso de ser un águila, podría subrayar el mensaje de la inscripción adyacente: la riqueza –mujer de opulentas formas– y el imperio o soberanía –el águila y el rayo jupiterinos– se incrementan con los cuidados vigilantes –delfín y ancla–, si bien nosotros nos inclinamos más por la interpretación propuesta en las líneas precedentes. Es posible, por último, que aluda al ave que, según Luis de ÁVILA Y ZÚÑIGA –*op. cit.*, p. 444 de la *ed. cit.*– fue contemplada sobre el campo de batalla: «[...] y es que pasando la infantería española anduvo un águila volando mansamente, torneando sobre ella muy gran tiempo».

Las figuras emblemáticas

Ya en la guarnición simbólica de los arcos efímeros que fueron levantados con ocasión de la entrada triunfal de Carlos V en Amberes, en 1520, se generalizó el empleo de los jeroglíficos «pseudoegipcios humanistas» como formulación significativa de gran modernidad, fenómeno al que seguro que no fueron ajenas las recomendaciones de Erasmo de Rotterdam sobre el empleo de estas manifestaciones de la sabiduría hermética de los antiguos egipcios. Tales jeroglíficos modernos –codificados visualmente en obras como la *Hieroglyphica* de Horapolo⁴⁷ o la ya citada *Hypnerotomachia Poliphili* de Colonna–, o los emblemas y divisas –producto más elaborado teóricamente, fruto de la confluencia de aquel gusto neoplatónico por el lenguaje de los egipcios y otras corrientes culturales coetáneas, que se generaliza a partir del *Emblematum liber* de Andrea Alciato⁴⁸–, ya no abandonarán los distintos sistemas de representación de la imagen imperial⁴⁹. Ello explica la presencia de sendos emblemas o empresas en las esquinas inferiores de la estampa de Vico (Fig. 4), símbolos que, en nuestra opinión, sugieren una significación que reafirma el mensaje planteado mediante las alegorías arriba descritas.

En el extremo inferior izquierdo de la estampa aparece un motivo emblemático basado en un singular episodio animalístico: un ciervo corre llevando sobre su cornamenta un águila que picotea la cabeza del primero, junto al lema CAESARIS INVICTA VIRTUS. El fundamento de esta imagen se encuentra en un pasaje de la *Historia natural* de Plinio el Viejo:

«La primera y segunda generación (especies de águilas), no solamente hazen presa en los menores animales, pero también batallan con los ciervos, porque levantando mucho polvo con las alas, y sentándose encima de los cuernos del ciervo, las sacude sobre los ojos, y con las plumas le hierie el rostro, hasta que le haze despeñar por las rocas»⁵⁰.

Este relato, del que encontramos eco en algún texto bajomedieval, obtuvo una sensible proyección en la literatura de emblemas moderna⁵¹, que aparentemente toma el detalle del grabado de Enea Vico como punto de partida. Por ejemplo, en las *Devises heroïques* de Claude Paradin⁵² encontramos la imagen de un águila con las alas extendidas sobre el cráneo descarnado de un ciervo con gran cornamenta (Fig. 5), bajo un lema inspirado en el texto de Plinio –*Ardua deturbans, vis animosa*

⁴⁷ Primera edición: Venecia, Aldo Manuzio, 1505.

⁴⁸ Primera edición: Augsburgo, Henry Steyner, 1531.

⁴⁹ CHECA CREMADES, F., «La imagen de Carlos V», en Hugo Soly (dir.), *Carlos V 1500-1558 y su época*, Amberes/Trieste, Fonds Mercator/Fundación Academia de Yuste, 2000, pp. 477-78.

⁵⁰ PLINIO SEGUNDO, C., *Nat. hist.*, X, 17; la trad. es de Gerónimo de HUERTA, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, Madrid, Luis Sánchez, 1624, lib. X, cap. 4, p. 672.

⁵¹ Sobre los precedentes y ejemplos de este tópico emblemático, vid. nuestro trabajo GARCÍA ARRANZ, J. J., *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Badajoz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996, pp. 152-53.

⁵² PARADIN, C., *Devises Heroïques*, Lion, Ian de Tournes y Guil. Gazeau, 1557, p. 87.



FIG. 4. «El ejército del Emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg» (Enea Vico/ G. B. Mantuano). Detalle del extremo inferior.

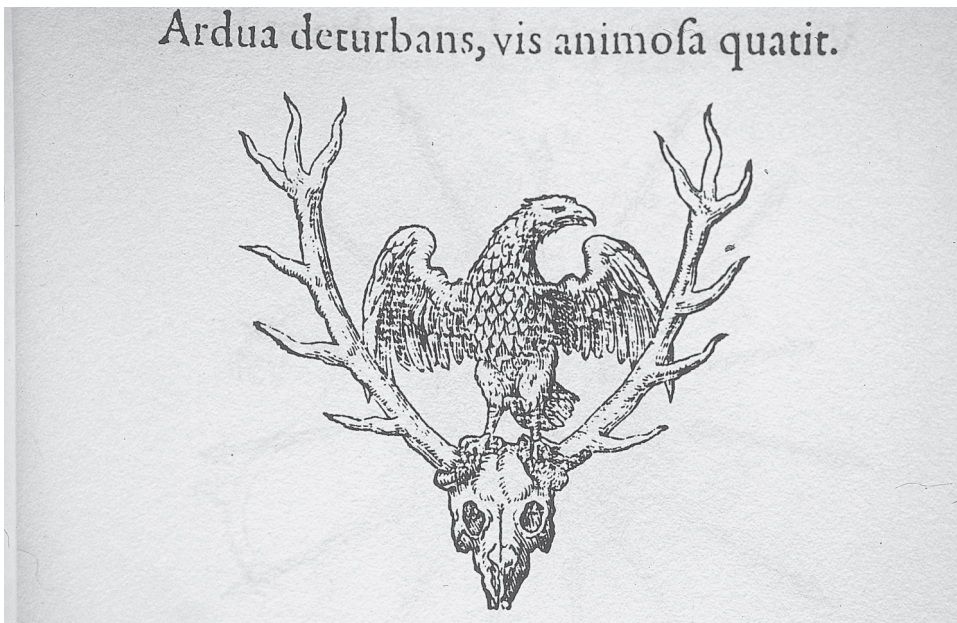


FIG. 5. Águila sobre la cabeza descarnada de un ciervo.
C. PARADIN, *Devises Heroïques*, Lion, 1557.

*quatit*⁵³–; en el correspondiente comentario se concluye que «Para llevar a cabo una cosa ardua, difícil y de gran magnitud, es lo principal la buena voluntad, el coraje y la diligencia».

La misma divisa de Paradín, con idéntico lema, aparece incluida en el capítulo dedicado al águila en el segundo libro de *Delle imprese* de Giulio Cesare Capaccio⁵⁴. El significado de la imagen –«la difícil empresa»– será también muy similar. De igual modo, el médico alemán Joachim Camerarius⁵⁵ escogió este motivo para incluirlo entre sus emblemas animalísticos, aunque lo plasma en una imagen de carácter menos jeroglífico y más narrativo que las anteriores, muy similar a la que proponía Vico: el águila aparece sobre la cornamenta, golpeando con el pico el rostro del venado, que, representado ahora de cuerpo entero, corre desenfrenadamente hacia el abismo (Fig. 6). La interpretación simbólica no varía mucho de los ejemplos anteriores: «No es hombre fuerte y diligente el que huye aterrado del trabajo, sino aquel cuyo ánimo se acrecienta en esa misma dificultad de las cosas [...]». En relación con ello se encuentran el epigrama –«Observa el modo en que el ave de Saturno atormenta al ciervo; ciertamente muestra que los hombres vigilantes confían al esfuerzo todas las cosas»–, y el mote del emblema: *Instanti victoria*⁵⁶.

El segundo motivo emblemático –ángulo inferior derecho de la estampa– está protagonizado por una figura extremadamente habitual en la tratadística simbólica del momento. Se trata de la grulla común, en actitud de sustentar un guijarro en una de sus patas alzadas; muy cerca de ella, tendido y enroscado en el suelo, se encuentra un zorro, que permanece encadenado al tronco de un árbol. El lema es SAECVRITAS PVBLICA.

La imagen descrita del ave fue uno de los símbolos animalísticos más célebres y difundidos en la Edad Moderna⁵⁷, gracias sin duda al talante extraordinariamente solidario para con los miembros de su comunidad y a la notable inteligencia que se atribuyen a la zancuda en los textos grecolatinos. No debe olvidarse, en el mismo sentido, el denso tratamiento alegórico que el motivo experimentó a lo largo de la Edad Media en virtud de su buena fama. Aristóteles⁵⁸, pero sobre todo Plinio, establecieron las bases del mito al afirmar que, cuando descansan en sus largos vuelos migratorios, estas aves

«Tienen de noche escuchas y centinelas, las cuales sustentan con un pie una piedra, para que si con el sueño la afloxan y se cae, muestre su indiligencia. Todas las demás duermen teniendo la cabeza cubierta debaxo del ala, quando sobre un pie,

⁵³ «Se precipita desde lo más alto el que se inquieta con el ataque valeroso».

⁵⁴ CAPACCIO, G. C., *Delle imprese* [...] *In tre libri diviso*, Napoli, Gio. Giacomo Carlino & Antonio Pace, 1592, lib. II, cap. 47, fols. 97 v. y 98 r.

⁵⁵ CAMERARIUS, J., *Symbolorum et Emblematum centuriae quatuor*, Moguntiae, Ludovici Bourgeat, 1677, centuria III, emblema 10, pp. 20-1.

⁵⁶ «La victoria por medio de la insistencia».

⁵⁷ Vid. al respecto GARCÍA ARRANZ, J. J., *op. cit.*, pp. 445 y ss.

⁵⁸ ARISTÓTELES, *Hist. an.*, IX, 10, 614 b.



FIG. 6. Águila luchando con un ciervo.

J. CAMERARIUS, *Symbolorum et Emblematum centuria quatuor, Monguntiae, 1667.*

quando sobre otro. El capitán teniendo levantado el cuello, mira lo que passa de lexos, y lo significa a las otras»⁵⁹.

Otros autores, como Plutarco de Queronea, Claudio Eliano o Julio Solino⁶⁰, recogen el relato en términos muy parecidos, sentando las bases para su alegorización cristiana. Basilio Magno o Ambrosio de Milán⁶¹ destacaron, entre otros singulares rasgos de la conducta de la grulla, el carácter vigilante en el cuidado de su comunidad. Tanto para estos autores, como para los que compusieron los bestiarios y enciclopedias moralizadas posteriores, las grullas que vigilan en la noche son espejo animalístico de la continua y estricta vigilancia que deben mantener los guardianes de las comunidades cristianas —clérigos, obispos, abades— ante las asechanzas del demonio y de los bienes temporales, para salvaguardar su seguridad. Estos escritos afianzaron a la grulla como símbolo de prudencia y vigilancia.

Una importante aportación de los manuscritos ilustrados del bestiario será la consolidación de una imagen de la grulla vigilante que tendrá una indudable proyección en la literatura de emblemas. En efecto, las iluminaciones de estos textos animalísticos medievales configuran la representación de la grulla-centinela, con la

⁵⁹ PLINIO SEGUNDO, C., *Nat. hist.*, X, 58-9; la trad. es de Gerónimo de HUERTA, *op. cit.*, lib. X, cap. 23, p. 721.

⁶⁰ PLUTARCO DE QUERONEA, *Soll. an.*, 10, 967 C; Claudio ELIANO, *De an.*, III, 13; Julio SOLINO, *Mem.*, cap. 14.

⁶¹ BASILIO MAGNO, *Hex.*, VIII, 5; AMBROSIO DE MILÁN, *Hex.*, V, 15.

pedra elevada en su pata, situada ante el resto de sus compañeras que duermen, bien con el cuello erguido, bien introduciendo la cabeza bajo el ala. El ave así descrita, acompañada de su bandada o preferiblemente sola, se convertirá en una de las plasmaciones gráficas más populares y difundidas de la idea de la Vigilancia durante los siglos posteriores.

El motivo ornitológico se consolida tanto en las colecciones de jeroglíficos⁶² como en los tratados italianos que sobre las empresas se realizaron en el siglo XVI. Debió ser un tema emblemático atractivo para numerosos caballeros y militares tanto por su significado como por su plasmación gráfica, por lo que aparece con frecuencia en las colecciones de divisas.

La encontramos, por ejemplo, en el *Dialogo dell'impresa* de Paolo Giovio (Fig. 7), –empresa para el estandarte del Duque de Amalfi, caballero del Reino de Nápoles, cuando fue nombrado capitán general de caballería en la Guerra del Piamonte, símbolo de la vigilancia que todo buen capitán debe mantener para no ser sorprendido por el enemigo⁶³–, o en la obra de Camillo Camilli –divisa personal del gentilhomme Pietro Melchore de Tonetti, para simbolizar a las personas que no se dejan vencer por las adversidades, y se mantienen vigilantes a la espera de tiempos mejores que permitan superar la opresión⁶⁴–. También Scipione Bargagli incluye en su obra el motivo acompañado del lema *Excubias tuetur* –«Velan los centinelas»–, significando la idea genérica de vigilancia prudente y segura⁶⁵.

Ya dijimos que la vigilante grulla se contrapone a la figura del zorro, perenne encarnación animalística de la astucia y el engaño gracias a la fama proporcionada por la fabulística –Esopo y Fedro– y los textos zoológicos antiguos⁶⁶, así como por su proceso de alegorización medieval; las tretas del animal, y en especial su capacidad para fingirse muerto y capturar a las aves carroñeras que acuden a picotear sus despojos, justifican su simbolismo en las distintas versiones del *Fisiólogo*, en los bestiarios, en la literatura popular medieval –en algunas representaciones de sillerías de coro aparece como predicador de sus víctimas, las gallinas–, o en los tex-

⁶² HORAPOLO –*op. cit.*, II, 94; p. 405 de la *ed. cit.*–, ya indicó que los egipcios representaban mediante una grulla vigilante al «hombre que se guarda de la maquinación de los enemigos», pues «[...] éstas se guardan, estando vigilantes por turno durante toda la noche». Para Pierio VALERIANO –*op. cit.*, lib. XVII, p. 224– la imagen de la grulla con la piedra en la pata con que ilustra su obra es jeroglífico de «La Guardia», y, más concretamente, del capitán de un ejército que vela para impedir las insidias del enemigo. Algo más adelante –pp. 224-25–, Valeriano vuelve a referirse a la grulla como símbolo de «La Prudencia».

⁶³ GIOVIO, P., *Dialogo dell'impresa militari et amorose*, Lyone, Guglielmo Rovillo, 1574, pp. 105-7. El lema es *Officium natura docet* –«La naturaleza nos enseña nuestra obligación»–.

⁶⁴ CAMILLI, C., *Imprese illustri di diversi*, Venetia, Francesco Ziletti, 1586. El lema es *Numquam decidet* –«Nunca decae»–.

⁶⁵ BARGAGLI, S., *Dell'impresa*, Venetia, Francesco de Franceschi, 1594. Conforme se aproxima el siglo XVII, esta imagen de la zancuda deja progresivamente de ser empresa personal para adquirir un más marcado carácter didáctico-moralizante.

⁶⁶ Pueden consultarse, entre otras referencias, ARISTÓTELES, *hist. an.* 580a; PLINIO, *nat. hist.* VIII, 103; Claudio ELLIANO, *de an.* IV, 39; VI, 24; XIII, 11; PLUTARCO DE QUERONEA, *soll. an.* 13; OPIANO, *hal.* II, 108; HORACIO, *epist.* I, 1, 73.



FIG. 7. Grulla sujetando un guijarro en su pata alzada.
P. GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, Lyone, 1574.

tos enciclopédicos a partir de Isidoro de Sevilla⁶⁷, como símbolo del engañador, del hipócrita o, en último extremo, del demonio como maestro de todas estas artes⁶⁸. Ello explica que, para Pierio Valeriano⁶⁹, el animal se proponga como jeroglífico de la «Astucia engañosa», de acuerdo con la autoridad de numerosas fuentes greco-latinas, o que, en el repertorio de alegorías de Ripa, aparezca como atributo de la Insidia⁷⁰, de la Astucia Engañosa⁷¹ o de la Corrupción en los Juicios⁷². Por tanto, pese a que el engaño/astucia (= zorro) permanece encadenado a un árbol y aparentemente vencido –situación comparable a la de los príncipes protestantes tras la derrota de la Liga–, la grulla no cesa en su perenne vigilancia para evitar cualquier traición o insidia de su astuto antagonista.

Bajo la grulla se observa también un abrojo militar –pequeña pieza metálica en forma de estrella, con cuatro púas o cuchillas abiertas en ángulos iguales, de modo que al caer al suelo siempre queda una hacia arriba; se diseminaban por el terreno

⁶⁷ ISIDORO DE SEVILLA, *Etim.* XII, 2, 29.

⁶⁸ Una buena síntesis de la trayectoria simbólica del zorro puede consultarse en MARIÑO FERRO, X. R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1996, pp. 445-46.

⁶⁹ VALERIANO, P., *op. cit.*, lib. XIII, pp. 167-68.

⁷⁰ RIPA, C., *op. cit.*; tomo I, p. 530 de la *trad. cit.*

⁷¹ RIPA, C., *op. cit.*, tomo I, p. 117 de la *trad. cit.*

⁷² RIPA, C., *op. cit.*, tomo I, p. 234 de la *trad. cit.*

con el fin de lastimar a los soldados o caballos del ejército enemigo⁷³-, elemento que, según Claude Paradin⁷⁴ (Fig. 8), representa a las personas maliciosas que son incapaces de no causar algún daño a aquellos que les siguen o frecuentan. Por tanto, incide en la necesidad de vigilia permanente ante cualquier conspiración imprevista que ya nos anunciaba el binomio grulla-zorro.

Por tanto, la conjunción de ambos emblemas animalísticos propone, de nuevo, la «prudente audacia», el término medio entre la valentía o el coraje que se acrecientan ante la dificultad, como nos enseña el águila luchando contra el poderoso ciervo con el lema «El valor invicto del César», y la permanente vigilancia ante las posibles insidias, que fomenta la constancia y reprime el ímpetu desenfrenado, de lo que constituye un excelente ejemplo la conducta de la grulla junto a la zorra amarrada, con la letra «Seguridad pública». La combinación de ambas virtudes –actitud preventiva inicial, que dio paso al arrojo y valentía con que los carolinos atravesaron el río Elba bajo el fuego enemigo– fue la que, de acuerdo con el relato de Luis de Ávila, proporcionó a las tropas de Carlos V un total triunfo sobre sus adversarios.

* * *

A modo de síntesis, se puede concluir que la estampa de Vico constituye una perfecta simbiosis entre lo descriptivo y lo significativo. La representación de la batalla se complementa de forma casi natural con las figuraciones alegóricas, y viceversa, en una completa expresión de la gloria del acontecimiento: a ello contribuyen tanto los esforzados hechos de las tropas imperiales, como las personificaciones y símbolos que nos explican los principales méritos que propiciaron el triunfo y su trascendencia. La narración de la elipse central describe con todo lujo de detalles las aportaciones tanto colectivas –la caballería cruzando el vado bajo la cobertura de los arcabuceros– como individuales –recordemos el protagonismo otorgado a los soldados que saltan desnudos al agua para abordar las embarcaciones enemigas– que condujeron a la total derrota del enemigo. Al mismo tiempo, en una vía paralela, las alegorías y emblemas nos recalcan que fue la Sabiduría del Emperador la que, con el consejo de sus oficiales –especialmente Alba– y la ayuda de Dios –al prolongar de forma antinatural las horas de luz solar–, supo encontrar una táctica en la que se aunaron Prudencia y Audacia para consumir una Victoria tan indiscutible que será difundida eternamente por la Fama.

Para expresar estas ideas, el autor del grabado recurre a unos ingredientes que conoce muy bien gracias a su formación como anticuario: divinidades clásicas, figuraciones y jeroglíficos que proceden de los reversos de las monedas antiguas, y emblemas basados en relatos animalísticos que están presentes en la literatura gre-

⁷³ Esta pieza no resulta visible en la estampa de la Biblioteca Nacional, deteriorada en su borde inferior.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 152. El lema de la divisa es *Quocunque ferar* –«A cualquier parte que sea llevado»–.

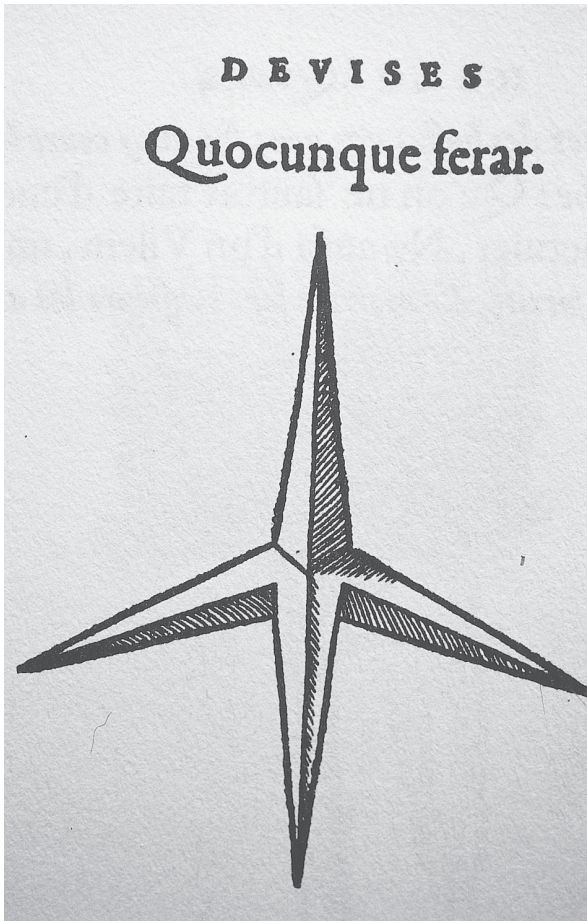


FIG. 8. *Abrojo militar.*
C. PARADIN, *Devises Heroïques*,
Lion, 1557.

colatina; el nuevo César cruza el río al frente de sus hombres rememorando o superando, tal y como sus cronistas se cuidaron muy bien de reseñar, conocidas hazañas de los grandes personajes del mundo romano. Todos estos elementos –ya se ha señalado muy acertadamente en otro lugar⁷⁵– contribuyeron a las grandes dosis de mitificación y heroización con que se revistió el proceso de construcción de la imagen imperial, y que se pusieron continuamente de manifiesto en el arte, la iconografía, la literatura y el ceremonial áulico que secundaron las andanzas de Carlos V hasta su retiro definitivo al monasterio de Yuste. Se están estableciendo, además, los principios de una retórica visual basada en la acumulación de alegorías y símbolos que se afianza gracias a las complejidades intelectualizadas del imaginario manierista, y que alcanzará su apogeo –y su consiguiente agotamiento por saturación– en los siglos del Barroco.

⁷⁵ Vid. CHECA CREMADES, F., «La imagen romana de Carlos V», en *Carlos V. La imagen del poder...*, *op. cit.*, pp. 113 y ss.