

A PROPÓSITO DEL *CARLOS V CON EL PERRO* DE TIZIANO

POR

MARIA KUSCHE

Dra. por la Universidad de Bonn

Ya desde principios del siglo xx los historiadores del arte han intentado determinar cual de los dos retratos del Emperador Carlos V con el perro —uno de Seisenegger, pintor de corte de Fernando de Austria, y el otro de Tiziano— es la copia y cual es el original. A partir de la tesis de Glück (1927) generalmente se daba la primacía a Seisenegger. Sin embargo en recientes publicaciones, basándose en unos estudios de rayos X, y sin tener en cuenta los cuatro retratos anteriores del Emperador, de Seisenegger, se ha refutado esta opinión y se ha considerado original el de Tiziano. En este trabajo se presentan y analizan los cuatro retratos del Emperador de Seisenegger anteriores al del perro, y también la documentación correspondiente. Se llega al resultado de que el original es el de Seisenegger y no el de Tiziano. No se trata pues en el retrato de Tiziano de un primer «retrato de aparato italiano», sino de la adopción del modelo milenario centroeuropeo del «Miles Christianus».

Palabras clave: Tiziano; Seisenegger; Retratos; Pintura alemana e italiana; siglo xvi.

Since the beginning of the 20th century, art historians have tried to establish which of the two portraits of the Emperor Charles V with a dog —one by Seisenegger, court painter to Ferdinand of Austria, and the other by Titian— is the original and which is the copy. Following Glück's thesis (1927) Seisenegger's portrait was generally thought to be the first one. Nevertheless, recent publications, based on X-ray studies, and not taking into consideration the four earlier portraits of the Emperor by Seisenegger, have challenged this view and declared Titian's portrait to be the original. In this study the author presents and analyzes the four portraits of the Emperor by Seisenegger prior to the portrait with a dog, as well as the corresponding documentation. The conclusion is that Seisenegger's and not Titian's portrait is the original. Consequently, Titian's portrait is not a first «retrato de aparato italiano,» but the adoption of the millennial Central European model of the «Miles Christianus».

Key words: Titian; Seisenegger; portraits; German and Italian painting; 16th century.

Unas de las piezas clave de las exposiciones «Carolus 2000» en Gante, Bonn, Viena y Toledo fueron los retratos de *Carlos V con el perro* de Tiziano (Madrid, Museo del Prado, óleo sobre lienzo, 192 × 111 cm, Fig. 1) y de Seisenegger (Viena, Kunsthistorisches Museum, óleo sobre lienzo 203,5 × 123 cm, Fig. 2). Llamaron la atención cómo los primeros retratos conocidos de gran representación de cuerpo entero del Emperador y su doble presencia revivía una antigua y muy singular discusión en el terreno de las atribuciones: ¿cuál es la copia y cuál el original? ¿Cómo solucionar esta cuestión?

Recordemos ante todo, las circunstancias de la creación de esta imagen:

El 13 de noviembre de 1532 llegó el Emperador a Bolonia donde permaneció hasta el 28

de febrero, excepto unos quince días en la primera mitad de diciembre, durante los que se encontraba en Mantua ¹.

También Seisenegger, según la fecha de su retrato en 1532, debió llegar a Bolonia todavía en este año, lo más tarde en diciembre. El pintor describe el retrato del Emperador hecho en Bolonia —el quinto retrato que hizo de él— anotándolo con el n.º 14 en la cuenta de los retratos pintados entre 1530 y 1535 para su señor, el Rey de Romanos, Fernando, el hermano de Carlos. Traduzco del alemán :

«14 Mas la majestad imperial romana que retraté en Bolonia, así como su majestad real todavía la tiene delante, en un ropón blanco plateado, forrado de piel de cebelina y con una cuera de cordobán que está acuchillada sobre el pecho y ribeteada con cordones dorados, con un jubón de raso blanco acuchillado, también ribeteado con cordones dorados, con calzas blancas de tela y zapatos de terciopelo acuchillado, una espada y un puñal dorado con una borla blanca al lado, en la cabeza un birrete de terciopelo negro con una plumita blanca, a su lado un gran perro de aguas inglés, de pie en una solería de mármol, detrás y al lado de él una cortina verde de tafetán. Pido por esto sólo 50 Gulden [florines] renanos» ².

Tiziano había tenido un primer encuentro con Carlos ya en 1530, también en Bolonia, durante los días de la coronación a Emperador. Con toda probabilidad, ya había pintado entonces un retrato del Emperador armado, seguramente el con la espada levantada en la mano, que se conserva en una copia de Rubens (Inglaterra, colección particular) ³, u otra más reducida ⁴, aunque otros sitúan este retrato en la segunda estancia en Bolonia. No parece haberle gustado mucho al Emperador; se contaba que le pagó sólo un ducado. Debieron cruzarse las ideas del Emperador y del pintor: Tiziano intentó hacer un retrato verdaderamente tradicional como pensaría que lo deseaba el Emperador, al estilo del retrato armado de su padre, Felipe el Hermoso, de 1494 por Bernhardt Striegel (Bremen, colección particular), o de su propio retrato como niño con la espada en alto (Innsbruck, Schloss Ambras) ⁵ y el Emperador, por su parte, habría acudido al italiano para obtener un retrato más moderno.

La segunda estancia de Tiziano en Bolonia fue mucho más fructífera. No hay certeza de que ya estuviese en 1532, pero parece probable. No sabemos cuándo exactamente pintó su retrato del Emperador con el perro. Ferrante Gonzaga, en una carta del 14 de enero de 1533 al duque Federico Gonzaga, le informa, que en esta fecha el pintor ya tenía terminado un retrato impresionante del Emperador, aunque no lo describe:

«... Titiano ha fato lo Imperatore tanto naturale que tutti questi lo vedeno da divino».

¹ Véase para estos datos y los siguientes. Wethey H. *Titian, The Portraits*, 1971, p. 21, p. 68

² Kreytzi F. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 1887, 2.ª parte, n.º 4481:

«14 Item mer di Römisch kais. maj. so ich zu Wononi abkonterfeet hah, wie dann di kgl. maj. den noch vor Augen hat, der in einem weissen silbernen Stuckh, mit zobl unterfuetert und in einem Cordovanischen lidrem goller, dasselb über dir prust herab zerschnitten und mit guldenen gewunden schniern verprämmt, in einem weissen zerschnittenen atlasen wamass, das auch mit guldenen schniern verprämmt, in weissen tuechen Hosen und samaten zerschnittenen schuhen, ain rapier und gulden tolch mit seiden tollen an der seiten, auf dem haubt ain schwarz samaten piret mit ainem weissen federlein, neben ime ain grosser englischer Wasserhund, steund auf ain marbalierten östrich und hinter und neben ime ain grüner taffanter furhang; beger darfur auch nur 50 gulden reinisch.»

³ Müller Hofstede J., «Rubens und Tizian, Das Bildnis Carls V.», *Münchener Jahrbuch der bildenden Künste*, 3. Folge, XVIII, Munich 1967, pp. 33-96.

⁴ Véase Ferino S., «Des Herrschers "Natürliches" Idealbild, Tizians Bildnisse Karls V.», en *Kaiser Karl V, Macht und Ohnmacht Europas*, Bonn 2000, p. 66

⁵ Kusche M., «Der Christliche Ritter und seine Dame», *Pantheon* XLIX, 1991, p. 15, fig. 48; p. 16, fig. 54.

Este retrato le debió satisfacer altamente al monarca. Se sabe que el día de su partida de Bolonia, el 28 de febrero, hizo entrega a Tiziano de *500 Scudi* y el 10 de mayo, desde Barcelona, le nombra caballero de la espuela de oro y lo llama su Apeles.

Para muchos investigadores no queda claro si Ferrante Gonzaga se refiere al retrato con el perro o a otro retrato hecho en esta misma ocasión. Vasari anota que Tiziano pintó en esta segunda estancia en Bolonia un retrato armado del Emperador, que posiblemente confunde con el de 1530.

La discusión sobre los dos retratos con el perro tuvo su comienzo en 1927 con el artículo de Gustav Glück «Original und Kopie»⁶. Glück, en un ensayo extraordinariamente elegante y divertido desde el punto de vista literario y no menos fundado —digno de ser releído—, llegó a la conclusión, en contra de la opinión al uso entonces, que el original tenía que ser de Seisenegger y la copia de Tiziano. Se basa, por un lado, en que Seisenegger había estado en Bolonia antes que Tiziano, y por otro, en que el pintor vienés en esta fecha ya tenía pintados cuatro retratos más del Emperador en pie —cuya documentación refiere— mientras Tiziano se estrenaba con este formato. Y por fin, y no menos importante, argumenta que un Tiziano bien podía mejorar a un Seisenegger, pero que Seisenegger, por su lado, no hubiese hecho una copia tan poco exacta, con cambios tan fundamentales en el rostro del Emperador, en el cuerpo del perro, en la cortina, etc.

Generalmente la tesis de Glück fue aceptada, aunque siempre hubo uno u otro argumento en contra.

En mi trabajo de 1991, «Der Christliche Ritter und seine Dame» sobre la evolución del retrato de representación de cuerpo entero, sigo la tesis de Glück y hago ver que Tiziano, al basarse en la obra de Seisenegger, retoma la antigua tradición del retrato de cuerpo entero del caballero cristiano medieval. Este retrato en pie, mostrando toda la figura, desde el final del siglo xv después del triunfo del retrato individual aislado, principalmente de busto, de procedencia burguesa, había ido cayendo en el olvido, también en las cortes. Sin embargo, había vuelto a resurgir al principio del xvi en las ricas ciudades alemanas, especialmente en Augsburgo —Augusta—, donde una burguesía poderosa se legitimaba dejándose retratar en el esquema del antiguo retrato aristocrático. Fue aquí, en Augsburgo, donde Seisenegger adoptó este antiguo-nuevo modelo a través de las representaciones de Renner, de Amberger, de Wertinger, de Schöpfer, etc., para sus cinco retratos del Emperador Carlos V, de los que el del perro es el último. Resumiendo, escribí entonces:

«Fue la distinguida seguridad y elegancia del antiguo retrato del caballero y cortesano, que, expresada en la forma magistral italiana de Tiziano, se aceptó en toda Europa como la quintesencia de un nuevo estilo cortesano»⁷.

En el momento actual, la discusión se ha avivado otra vez, ya antes de las exposiciones del Centenario, a raíz de la limpieza de ambos cuadros y del estudio radiográfico correspondiente. Este estudio mostró varios cambios en el de Tiziano: en el hombro del Emperador, en la cabeza del perro y en la posición de la pierna derecha. El ejemplar de Seisenegger apareció totalmente cuadriculado.

Checa, en contra de la tesis de Glück y su propia convicción, en su trabajo de 1987⁸, *Car-*

⁶ Glück G., «Original und Kopie», *Festschrift für Julius von Schlosser* 1927, pp. 224-242.

⁷ Kusche M., *Opus cit.*, *Pantheon* XLIX, 1991, pp. 4-35, p. 23.

«Es ist die vornehme Sicherheit und Eleganz des alten Ritter- und Höflingbildnisses, die in Tizians meisterhafter italienischer Form ausgedrückt, in ganz Europa als die Quintessenz eines neuen höfischen Stils aufgenommen wurde.»

⁸ Checa F., *Carlos V y la Imágen del Heroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.

los V y la imagen del Héroe en el Renacimiento, sacó la conclusión del estudio radiográfico del retrato de Tiziano del Prado que éste debía ser el original y el de Seisenegger la copia. Sin mencionar los cuatro retratos que Seisenegger ya había hecho de Carlos V anteriormente al del perro, y sin tener en cuenta el florecimiento de este formato en Augsburgo, dice en su libro de 1999, *Carlos V, la Imagen del Poder en el Renacimiento*:

«Sería Seisenegger el que copiaría a Tiziano y no al revés. El artista alemán, al copiar al maestro veneciano, insistiría con su técnica seca y dibujística, en los elementos accesorios, como suelos, cortinas etc. y adaptaría a su manera “del norte” el modelo de cuerpo entero de Tiziano. Una tipología retratística, con todo, absolutamente ajena a las costumbres de la pintura centroeuropea de esos años»⁹.

En el catálogo de la exposición *Kaiser Karl V, Macht und Ohnmacht Europas* en Bonn 2000, Checa en su ensayo «Kunst und Macht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Karl V. und die Kunst» [Arte y Poder en la primera mitad del siglo XVI: Carlos V y el Arte] repite su tesis sobre la autoría de Tiziano, pero rectifica su última —insostenible— afirmación, aunque sigue pensando que Tiziano es el que agrega la concepción del rostro. Traduzco del alemán:

«Se trata de un retrato de cuerpo entero, algo nuevo entre los retratos de Tiziano de Carlos V. Desde luego ya antes habían usado Seisenegger y otros pintores alemanes varias veces el formato de cuerpo entero. Pero sin duda, es cierto que le debemos al veneciano la propagación de este tipo, tanto con esta obra, como también con el pintado posteriormente del hijo del Emperador, del Príncipe Felipe.

La mirada que evade al espectador diagonalmente, la cabeza en posición trescuarto, la expresión pensativa, todo esto se une a una presentación del poder, típico del Renacimiento, sobrepasando prototipos de la Edad Media, de clara frontalidad o completamente de perfil, propios de los retratos del final de la Edad Media»¹⁰.

En el catálogo de la exposición equivalente, en Toledo, *Carolus*, unos meses después, aún en el 2000, en la ficha del retrato de Tiziano, Checa vuelve a repetir esta opinión:

«Estamos ante uno de los hitos esenciales en la creación de la imagen imperial de Carlos V, en el que Tiziano desarrollando un tipo muy practicado en el Norte por artistas como Lucas Cranach, Antonio Moro¹¹ y el mismo Seisenegger, lo eleva a unas cotas de calidad hasta entonces nunca vistas»¹².

A lo que hay que objetar que todos los retratos de cuerpo entero de Moro son muy posteriores, el primero de Maximiliano II como Príncipe, de 1550. Además Checa piensa incompre-

⁹ Checa 1999, p. 181. Esta tipología estaba floreciendo en Augsburgo y demás lugares alemanes; entre otros la utilizaron: Amberger, Wertinger, Schöpfer, Cranach etc. (M. Kusche M., Opus cit., *Pantheon* XLIX, 1991, pp. 4 -35).

¹⁰ Checa F. Cremades, *Kaiser Karl V, Macht und Ohnmacht Europas*, Bonn 2000, pp. 40:

«Es handelt sich um ein Ganzkörperbildnis, etwas Neues unter den Kaiserporträts Tizians. Allerdings hatten bereits zuvor Seisenegger und andere deutsche Maler das ganzfigurige Porträtschema verschiedene Male verwendet. Es ist aber zweifellos zutreffend, dass es der Venezianer ist, dem wir die Verbreitung dieses Porträttypus zu verdanken haben, sowohl mit diesem Werk, als auch mit den später von Prinz Philip, dem Sohn des Kaisers, gemalten. Der am Betrachter diagonal vorbeigehende Blick, die Dreiviertelansicht des Kopfes, der Ausdruck von nachdenklicher Versunkenheit bei Karl, all dies vereinigt sich zu einer majestätischen Präsentation von Macht, wie sie für die Renaissance typisch ist und die ähnliche Prototypen aus dem Mittelalter übertrifft, die entweder auf klarer Frontalität oder strenger Profildarstellung beruhen, wie sie bei den Bildnissen der Mächtigen gegen Ende des Mittelalters typisch sind».

¹¹ Los retratos de cuerpo entero de Moro son todos posteriores, el primero, de Maximiliano (II) de 1550.

¹² Cat. Exposición *Carolus*, Museo de Sta. Cruz, Toledo, nºs. 75, 76, p. 267

siblemente que se trata del segundo retrato de Seisenegger del Emperador y no del quinto como sería correcto.

En el mismo catálogo, ya citado, de la exposición de Bonn, Sylvia Ferino¹³, conservadora del Kunsthistorisches Museum de Viena, también retoma la cuestión en su ensayo «Des Herrschers Natürliches Idealbild: Tizians Bildnisse Karls V.», traducido posteriormente también para la Exposición *Carolus*¹⁴.

También se expresa en contra de los argumentos de Glück y cree que el retrato de Tiziano es el original. Los cambios en el retrato de Tiziano que muestra la radiografía, también los interpreta, igual que Checa, como un proceso de decisión del artista, como prueba de la autoría del veneciano. Agrega que el cuadriculado del retrato de Seisenegger debió servir para pasar el modelo del veneciano a su lienzo, y que muchos detalles del atuendo del Emperador en el lienzo de Seisenegger son menos convincentes que en el de Tiziano. Además le parece extraño que Seisenegger fuese a Bolonia para hacerle un nuevo retrato al Emperador, cuando hubiese tenido ocasión de hacerlo en Viena donde éste permaneció desde el 23 de septiembre hasta el 4 de octubre de 1532, antes de marchar a Italia¹⁵.

Ninguno de estos investigadores ni otros anteriores parecen sospechar que pudiera existir todavía alguno de los cuatro retratos anteriores del Emperador por Seisenegger o algún rastro de ellos que ayudase a zanjar la cuestión.

Estos cuatro retratos, anotados todos en la citada cuenta de Seisenegger al Rey Fernando de 1530-1535, con más o menos detalle, pueden reducirse a dos versiones: a la del retrato de Augsburgo de 1530, que fue repetido en 1532 con variaciones por el pintor en Ratisbona, y a la de Praga, donde en 1531/32 se hicieron según los documentos dos ejemplares casi iguales entre sí, original y réplica¹⁶.

Por mi parte, convencida de la primacía de Seisenegger, como el transmisor más importante del esquema centroeuropeo del retrato de cuerpo entero cortesano, ya hace tiempo que me llamó la atención un retrato de Carlos V, anónimo, hasta ahora, en El Escorial (hoy en Palma de Mallorca, Palacio de la Almudaina, óleo sobre lienzo, 205 × 127,5 cm, Fig. 3.)

Carmen García Frías en su reciente ensayo «La Retratística de la Casa de Austria en el Monasterio del Escorial, reconstrucción pictórica de las series de retratos» lo cree copia del taller de Seisenegger:

«claramente inspirado en el retrato original de Seisenegger de 1532»

y explica que fue colocado primero en la Librería Alta, donde se encontraba en 1594¹⁷ y después en la Celda Prioral Alta «como sala de estar y de acogida de la máxima autoridad del Monasterio, el prior de la orden Jerónima», haciendo pareja con el de Felipe II, llamado de «San Quintín», como resulta de la descripción de Sigüenza en 1605, ambos como parte de una futura serie de retratos de los Reyes de España¹⁸.

Efectivamente, el retrato tiene toda la composición y el rostro muy parecidos al retrato con el perro de Viena, aunque muestra al Emperador algo más joven, falta el perro, y la mano iz-

¹³ Ferino S., «Des Herrschers "Natürliches" Idealbild, Tizians Bildnisse Karls V», *Kaiser Karl V, Macht und Ohnmacht Europas*, Bonn 2000, pp. 68-70.

¹⁴ Cat. Exposición *Carolus*, Museo de Sta. Cruz, Toledo, pp. 67-79.

¹⁵ Véase nota 29.

¹⁶ Kreydzi F., *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 1887, 2.^a parte 4481: 2,4, 5/6, 10, 14.

¹⁷ Véase García Frías, C., *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, El Escorial 2001, pp.401-402, nota 12: Almela, J. A. «Descripción del la Octava Maravilla del Mundo», 1594, publ. por Andrés G., DH. M. VI, 1962, p. 61.

¹⁸ García-Frías, C., *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, El Escorial 2001, pp. 401-402.

quiera está colocada en la espada. El Emperador (según Bernis) lleva un sayo, es decir un traje con faldas, y un ropón francés con mangas cortas que deja ver el sayo, todo en negro, adornado con cordones dorados, con su toisón pendiendo de una cadena de oro y en la cabeza un birrete negro de terciopelo. El negro contrasta con el blanco del forro de lobo cerval del ropón, que, igual que en el retrato de Viena, se abre cayendo sobre los hombros. El Emperador lleva ajustado al cuello un riquísimo gorjal de oro y piedras preciosas y en la mano derecha muestra, muy visible, sin una borla que lo disimule, un puñal dorado. A su lado derecho cuelga una cortina y el recorte de la habitación muestra una solería «en perspectiva» como en el del perro. Aunque varía el traje y los accesorios, está compuesto, pues, de los mismos elementos básicos que conocemos del retrato de Viena, pero, no puede ser copia de éste: el retrato del Escorial consta en el Libro de Entregas en 1584 y se describe

«Carlos V vestido de negro con un capotillo de lobos cerbales a la edad de treinta años».

Como Carlos V nació en 1500, es, pues, un retrato de 1530, dos años antes del de Viena. En 1530 Seisenegger pintó durante la Dieta de Augsburgo su primer retrato del Emperador. De este retrato no existe una descripción propiamente dicha en la cuenta al Rey Fernando, pero este primer retrato del Emperador aparece indirectamente, incluido en el nº 2:

«2. Mas en la mencionada dieta, su majestad real me habia ordenado de retratar a sus cuatro reales hijos..... como tuve encargado también otro trabajo, el de retratar a su imperial majestad, igualmente por orden de su real majestad, y como se debían hacer inmediatamente [los retratos de los hijos de Fernando], contraté a otros maestros y oficiales...»¹⁹.

El pintor se disculpa, pues, de haberse retrasado con los retratos de los Archiduques por lo ocupado que había estado con el retrato del Emperador, pero ni lo describe, ni reclama ninguna cantidad por él, como hace en todos los demás trabajos anotados. Por lo que se puede deducir que este retrato fue cedido por Fernando al Emperador y pasó directamente a éste. Y más sabiendo que una réplica, anotada en la misma lista con el número 10, fue pintada durante la estancia de Fernando en Ratisbona, sin duda, porque Fernando también desearía tener para sí un ejemplar de este primer retrato de su hermano por Seisenegger. Esta réplica tampoco está descrita en extenso en la cuenta, pero al mencionarla Seisenegger anota un detalle importante: se diferenciaba del original por llevar el Emperador un paño o tela dorada tejida «sobre» sí :

«10. Mas en Ratisbona he retratado otra vez a la imperial majestad por orden de su real majestad, en la misma medida y tamaño como lo hice en Augusta, y además sobre su majestad una tela dorada tejida con bellas flores; y pido por él 50 guldos»²⁰.

Este detalle nos ayuda a recuperar esta réplica por medio de copias.

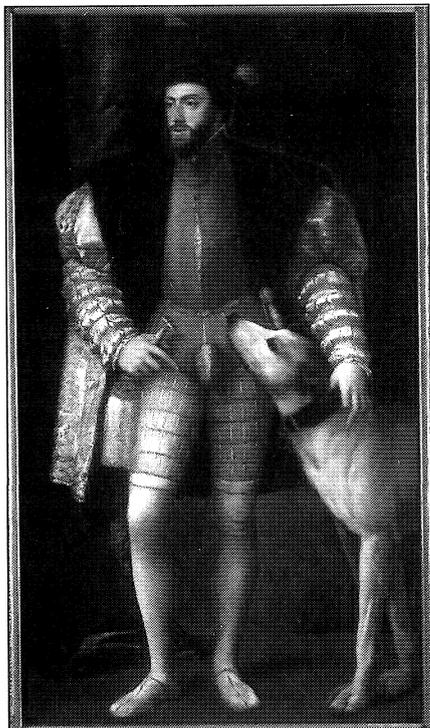
Existe un grabado de Barthel Beham de 1531 (Fig. 4) que se basa en un retrato similar al del Escorial, pero diferenciándose de éste por llevar el Emperador «sobre sí» su ropón, su «so-

¹⁹ Kreydzi, F., *Opus cit.* 1887, 2.^a parte, 4481: 2.

«2 Item mer in obengezaigten reichstag hat mit die kgl. maj. seine vier klg. Kinder....abzukonterfeten befohlen....und nachdem ich sonst mit ander arbeit, auch aus efeh kgl. maj. , mit abkonterfehug kais. maj. beladen gewest, habe ich ..., nachdem sie eilents haben sollen verfertigt werden (die Kinderbildnisse) andere maister und gesellen aufgenommen.»

²⁰ Kreydzi, F., *Op. cit.* 1887, 2.^a parte, 4481: 10.

«10 Item zu Regensburghab ich die kais. maj. aus befelh kgl. maj. abermals in aller maß und gröss, wie ich zuvor sein maj. zu Augspurg abkonterfet hab, und dazue über sein maj. ain gulden tuech, mit schönen gewarchten pluemen wolgeziert gemacht; beger dafür 50 gulden reinisch.»



1



2

Fig. 1. 1532-33, Tiziano, Madrid , Museo del Prado.
 Fig. 2. 1532, J. Seisenegger, Viena, Kunsthistorisches Museum.



3



6

Fig. 3. 1530, J. Seisenegger, Palma de Mallorca, Palacio de la Almunia, antes Monasterio del Escorial
 Fig. 6. 1531/32, Marqués de Northampton, Castle Ashby.

AEA, LXXVII, 2004, 307, pp. 267 a 280

bretodo», que está forrado de una rica tela tejida con flores, visible al abrirse y doblarse el ropón como un gran cuello. Este forro de brocado reemplaza al forro de lince o lobos cervales que se ve en el retrato del Escorial. Beham debió de hacer, pues, el grabado según la réplica hecha en Ratisbona, y en vez de influenciar Beham con el rostro del grabado al retrato de Bolonia de Seisenegger, como se ha pensado hasta ahora, el rostro del Emperador de Seisenegger del retrato de Ratisbona fué el que influenció a Beham. El sobretodo forrado del mismo brocado florido se ve también en un retrato del Emperador en el Castillo de Burghausen de 1535²¹ (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, óleo sobre tabla 42 × 34 cm, Fig. 5), donde se le aprecia aún mejor; este retrato de busto tiene el mismo recorte que el grabado de Beham, y puede ser original de Beham o de Seisenegger, siguiendo el retrato de Ratisbona.

El hecho de que Beham copió la réplica de Ratisbona y no el original de Augsburgo confirma que éste ya no se encontraba en Alemania, que el Emperador se lo habría llevado o a los Países Bajos o directamente a España. No parece que llegara posteriormente, en 1558, a España, con las restantes posesiones de cuadros del Emperador, ya que en el Inventario hecho en esta fecha no figura.

Sumando todos los indicios, no puede haber duda de que el retrato del Escorial (Fig. 3) debe ser el mismo retrato de Augsburgo que ya había desaparecido en 1531 de Alemania. Repetimos: primero, coincide en todo con la réplica del retrato de Augsburgo —menos con el forro del ropón que la distinguía de éste—; segundo, se le puede fechar en 1530 en la misma fecha que fue pintado el retrato de Augsburgo; tercero, en El Escorial se era consciente de que se trataba de un retrato importante y se colgó en un lugar preferente junto a uno de los retratos preferidos del mismo Felipe II; cuarto, y principalmente, aunque está en muy mal estado, y por lo visto por esta razón no existen fotos nuevas de él, deja en todo sentir la mano de Seisenegger.

La perdiz, en el primer plano a la izquierda, posiblemente fue añadida después, o por el mismo Seisenegger o por otro pintor. Esta perdiz, que no es ni la sigla del artista, ni ningún emblema especial del Emperador, adquiere un sentido relacionándola con el momento histórico de la ejecución del retrato. Era el animal idóneo para simbolizar el proceso que Carlos V tenía la esperanza de poner en marcha en Augsburgo: frenar y solucionar el problema del creciente protestantismo, de reconducir las nuevas creencias cristianas de forma que se volvieran a reunir con la Madre Iglesia Católica Romana. En los *Bestiarios*, muy populares entonces, procedentes del antiguo *Physiologus*, la perdiz fue tenida por un pájaro que roba los huevos de nidos ajenos y los empolla, pero milagrosamente al nacer los pollitos escuchan la voz de su verdadera madre y vuelven con ella:

«Así el diablo intenta apresar a los hombres, pero estos siguen la voz de Cristo, la voz de la Iglesia Madre»²².

Se comprende, que este primer retrato de cuerpo entero le gustase al Emperador, aunque hoy, comparado con los del perro, nos parezca algo tosco y rígido. La figura en pie de Carlos, realizada por el gran cuello de piel blanca, contrastando con el negro del resto del atuendo, con el oro de los cordoncillos, el rico gorjal, con la cortina como señal de su rango, y bajo él el mármol del suelo, adquiere una importancia y majestad que ningún retrato de medio cuerpo le

²¹ Este ejemplo lo presenta Matthews, P. G., «Jakob Seisenegggers Portraits of Charles V», en *Burlington Magazine*, febrero 2001, pp. 86-90, llegando a esta misma conclusión, así como también advierte que el grabado de Beham dependía de Seisenegger y no a la inversa.

²² La simbología animal se fue propagando por el *Physiologus*, manuscrito procedente del II-IV siglo d. C. Fue muy popular durante la Edad Media y también, en forma ilustrada, durante el Humanismo, muy especialmente el *Physiologus ilustrado de Esmyrna*, del siglo XI, siendo a su vez la fuente para multitud de *Bestiarios*. Véase *Erklärendes Wörterbuch zur Christlichen Kunst*, Hanau 1985, pp. 286-88.

había podido dar. Tanto gustó, que, como se dijo, fue repetido, con variaciones, todavía cuatro veces.

Pero no sólo hemos recuperado con esto el primer retrato de Seisenegger del Emperador de 1530 y sabemos algo sobre su réplica de Ratisbona, sino también ha aparecido hace poco la versión de Praga de 1532, similar o parecida a la de Praga de 1531.

Matthews, en su interesantísimo trabajo reciente sobre los retratos de Seisenegger del Emperador «Jacob Seisenegger's Portraits of Charles V»²³, publicado también como reacción a los artículos del Centenario, presenta un magnífico cuadro del Emperador, hoy en la Colección del Marqués de Northampton (Castillo de Ashby) (Fig. 6), también de procedencia española; al mismo tiempo que muestra el mencionado retrato del Castillo de Burghausen, pero sin identificarlo como reflejo del de Ratisbona.

Este retrato de Ashby, de medidas muy grandes (222 × 111 cm) con toda razón Matthews lo cree de Seisenegger o copia de Seisenegger, después de compararlo con sus obras de esta época. Según la descripción del retrato de Praga en la mencionada cuenta de Seisenegger y las demás anotaciones sobre la réplica de éste, lo identifica con el segundo retrato de Praga, identificación que va de acuerdo con la fecha que lleva el retrato.

La inscripción del retrato dice:

CAROLUS. QUINTUS. IMPERATOR. ROMANORUM.
 REX. HISPANIE. ETC. ET ATIS. TRIGINTADUO. ANNORUM.
 ANNO. MILLESIMO. INGENTSIMO. TRICESIMO.
 SECUNDO

El retrato se terminó, pues, en 1532. Ya que el de Praga se hizo en 1531, se trata efectivamente de la réplica que Fernando le encargó a Seisenegger —sin duda para el Emperador— réplica que, según la mencionada cuenta, era igual o muy parecido a éste.

«4. Mas en Praga la majestad real me ordenó retratar a la majestad imperial en toda su estatura justa y completa en un lienzo, al óleo; al que hice en un ropón español negro con una capa, forrado en raso negro, la ropa y la capa ribeteados por arriba y abajo con cordones dorados, con esto [lleva] un sayo de terciopelo negro, también adornado por todo con cordones dorados, al lado una espada dorada y un puñal dorado con una borla de seda negra y botones dorados. Encima de la cabeza un birrete negro, el cuerpo con calzas negras de paño y zapatos negros de terciopelo, toda la figura de su majestad puesta en una solería de perspectiva y en una cámara. Aunque por todo el cuidado y trabajo que he tenido merecería más, lo pondré en lo menos posible y pido sólo 49 Gulden [florines]²⁴.

En el próximo párrafo de la cuenta dice:

«5. Cuando llegué a Su Majestad y vió la pintura me mandó volver y me ordenó que hiciese en Praga otro de cuerpo entero, igual que el retrato de su Majestad Imperial descrito arriba.»

²³ Matthews, P.G., «Jakob Seisenegggers Portraits of Charles V», en *Burlington Magazine*, febrero 2001, pp. 86-90

²⁴ Kreydzi, F., *Op. cit.*, 1887, 2.ª parte, 4481, 4, 6. La descripción en la cuenta al Rey Fernando de las obras hechas para él de 1530-1535 dice:

«4 Item zu Prag hat mir die kgl. maj., kais. maj. in seiner rechten ganzen und volkhomlichen gross auf ain tuech von ölfarben abzukonterfeyen befolhen, den ich in ainem spanischen schwarzen manti mit ainer capen, mit schwarzem atlas unterzogen, die capen, auch den mantel, mit gulden gewunden schnuren, oben herab und unden hinumb verprämt, dazue in ainem schwarzen samaten wapenrockh, auch mit guldenen schniern allenthalben um und um verprämt, an der saiten ain gulden rapier, dazue ain gulden tolch, mit schwarzen seiden tolln und gulden khnöpfen gemacht. Auf dem haubt ain schwarz sametes piret, an dem leib in schwarzen tuechen hosen und schwarzen samaten Schuhen; das ganze corpus seiner maj. gestellet auf ain perspektivischen estrich in ain gehais. Wie wol ich auf solchen vleiss und mue, so ich gehabt, vil ain merers verdient, so will ich doch auf das wenigst di sach seczen und beger nur 48 gulden rheinisch.»

«6. Item , cumpliendo la real orden arriba mencionada, he copiado la Majestad Imperial y pido lo mismo que por el de arriba, 48 Gulden»²⁵.

Queda, pues, claro que el ejemplar del Castillo de Ashby efectivamente es la réplica de 1532 del primer retrato de Praga de 1531. Este retrato, como ya advierte Matthews, no pudo hacerse «al natural». El Emperador estuvo ausente de Alemania —en los Países Bajos— entre noviembre del 1530 y enero del 1532. El pintor estuvo experimentando a base del dibujo del Emperador hecho en Augsburgo y presentó esta nueva versión.

Sobre la procedencia del retrato parece que, como advierte Matthews, hay alguna confusión por parte de los propietarios que lo creen proveniente del Escorial, confundiéndolo con el retrato arriba mencionado hoy en Mallorca que hasta poco se encontraba en el Monasterio. Lo que sí parece cierto es que llegó a Inglaterra como un regalo real en tiempos de Isabel II, a cambio de un crédito del Banco Barrings, pasando el retrato de esta familia por parentesco a la familia Northampton.

Matthews, por su parte, cree posible que el retrato sea idéntico al que se encontraba según el inventario de 1600 en la Contaduría del Alcázar, opinión que parece muy acertada ya que junto a toda una serie de retratos de Seisenegger se enlista un retrato del Emperador que sobresale por sus extraordinarias medidas, algo mayores todavía de las que hoy tiene el ligeramente recortado de Ashby:

«Otro retrato entero del Emperador Carlos quinto, con la mano puesta en un puñal dorado, tiene de alto tres baras y de ancho bara y tercia. Tasado en trescientos reales»²⁶.

Los demás retratos de familia, que se hallaban en la Contaduría, o Carlos V se los encargó al pintor, o su hermano se los envió²⁷: uno de su hermano Fernando, vestido de negro, al temple, otro de su mujer, Ana de Hungría, con ropa y gorra negra, también al temple, otro de ella, vestida de colorado, uno de tres hijos de Fernando: dos niñas y un niño y otro también de dos hijos de éste, de una niña y un niño²⁸.

Al ser convincentemente el retrato de Ashby el segundo retrato de Praga que Seisenegger hizo para el Emperador, nos preguntamos si quedan rastros del primer retrato que hizo en Praga, el que se quedó el Rey Fernando. Efectivamente, también de éste nos podemos hacer una idea por un busto de 1535 hoy en Munich (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, óleo sobre tabla, 42 × 34 cm, Fig. 7), que se cree de mano de Beham o de Seisenegger y que Matthews presenta como posible copia de alguno de los retratos del Emperador de Seisenegger.

El rostro es casi idéntico al de Ashby pero no el traje. En vez de la capa española lleva un ropón como en el retrato de 1530, esta vez no forrado en piel blanca sino forrado en piel oscura. Parece pues bastante posible que este retrato, que por el traje está más cerca del retrato de 1530, sea una copia del primer retrato de Praga, del que permaneció en Alemania. Seisenegger habría cambiado al Emperador de vestimenta en el segundo retrato de Praga que Fernando había encargado para su hermano, pintándolo como «Rex Hispaniae».

²⁵ «5...Als ich zu kgl. mj. khömen und das gemel besehen, hat mich sein maj. widerumben abgefertigt und befolhen, in aller gestalt, wie obangezeigt kais. maj. contrafetur ist, ainen zu Prag zu machen; ...» «6...Item auf obangezeigten kgl. bevelh hab ich kais. maj. also abconterfet und beger auch soviel als von den obern, 48 gulden.»

²⁶ Sánchez Cantón, F.J. , *Inventarios Reales II*, ADE. Real Academia de la Historia. XI, 1959, p. 243, n.º 4066.

²⁷ Véase Löcher, K., *Jakob Seisenegger*, Linz 1962, p. 84, 8, p. 86, 23; F. J. Sánchez Cantón, F. J., *Opus cit.*, 1959, p. 242, Nos. 4.057, 4.058, 4.059, 4.060, 4.061

²⁸ Posiblemente hubo confusión en el género de los niños ya que los varones entonces también llevaban coronas de flores, según los documentos vieneses se trataba de un retrato de un grupo de niñas y otro un grupo de niños. Véase Löcher, K., *Opus. cit.*, p. 95, nos. 72, 73.



4

Fig. 4. 1531, B. Beham según Seisenegger 1530 / 31.



5

Fig. 5. 1535, Copia del retrato de 1530 / 31, J. Seisenegger o B. Beham, Burg, Burghausen.



7

Fig. 7. Copia del retrato de 1531, B. Beham o J. Seisenegger, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, Munich.

AEA, LXXVII, 2004, 307, pp. 267 a 280

El Emperador seguramente no tuvo ocasión de ver este curioso retrato vestido a la española y sin tusón hasta 1532, cuando estuvo en Viena, poco más de una semana, entre septiembre y octubre, listo para marchar a Bolonia²⁹. Seguramente entonces debió decidir cuál de las dos concepciones quería ver como base de un próximo retrato, esta vez «al natural», que habría de hacerle Seisenegger en Bolonia, con más tiempo y a la vista de los Príncipes italianos.

El conocimiento de los retratos de Seisenegger de Augsburgo, de Ratisbona y de Praga, aparte de hacernos ver su propio mérito, nos dan la posibilidad de comprender mejor a este retrato de Bolonia, el del perro, el quinto retrato del Emperador (Fig. 1). Al compararlo con los precedentes se aclara lo que Seisenegger tomó de ellos, lo que corrigió, y lo que fueron las innovaciones.

Ya el hecho de que el Emperador escogiera el primer tipo, el de Augsburgo, revela sus preferencias. Hoy la versión de Praga existente nos parezca tal vez más imponente por su vestidura negra «a la española» y su formato extremadamente alto (originalmente 270 × 120 cm), como de un ciclo de frescos, con su figura levemente inclinada, como entrando en la estancia para recibir en audiencia. Pero el Emperador, aunque, como vimos, aceptó este retrato y se le envió a España, para un retrato nuevo y «al natural» ni querría verse retratado principalmente como *Rex Hispaniae*, ni le gustaría —consciente o inconscientemente— ese inicio de acción en la figura, como en retratos en escenas del siglo anterior, y tampoco le convencería una arquitectura regia, «en perspectiva», recién aprendida y demasiado pesada. La versión de Augusta, con un tamaño discreto, normal (205 × 127,5 cm), con vestidura más internacional y en este sentido naturalmente con Tusón, con una postura sosegada, frontal, compacta, debió corresponder más a lo que esperaba de un retrato de representación. En una palabra, el de Augusta tuvo que parecerle al Emperador un retrato más equilibrado, más moderno, menos anticuado y pomposo.

Seisenegger debió comprender que el Emperador deseaba un retrato aún más puesto al día y en el nuevo retrato se esforzó en cumplir este deseo.

Conservó la concepción básica del rostro del retrato de Augsburgo, aunque caracterizándolo más. En la figura y la postura también se basó en el retrato de Augsburgo, pero intentando darle más soltura, volviendo a un claro contraposto. Ante todo sustituyó el traje oscuro con el sayo nórdico por la vestimenta moderna, elegante, de calzas estrechas que ahora llevaba el Emperador, acentuando el brillo del raso y del damasco blanco. Suprimió toda la noción de arquitectura y le dió más importancia al cortinaje que borra el límite de la estancia, hizo el fondo de la pared menos duro, y cambió la solería muy monótona de los retratos anteriores por una más lujosa y hasta asimétrica; y al ver el gran can que el Emperador llevaba consigo, decidió incluirlo en el retrato, para darle más vida, así como ya se había hecho en los grabados del Emperador Maximiliano.

Tiziano, por su parte, sin saber nada del camino artístico que Seisenegger había recorrido ya, tendría una doble reacción al ver el retrato de Seisenegger (Fig. 2).

Sin duda comprendió las posibilidades que este formato de cuerpo entero con esta postura noble —que no había practicado, y que no podía conocer en esta forma nórdica— conllevaba para el retrato de un gran monarca. También aceptó la concepción básica del rostro, de perfil trescuartos, con la mirada perdida, la expresión pensativa, que seguía usándose en Augsburgo, aunque en los retratos que él, Tiziano, acababa de hacer, había preferido la mirada directa al expectador, inclusive en su primer retrato del Emperador con la espada levantada.

Por otro lado, le parecerían inaceptables la técnica dibujística y no pictórica de Seiseneg-

²⁹ Silvia Ferino se pregunta si es que Seisenegger hizo el retrato, porqué no lo hizo en esta ocasión, a lo que habría que contestar, que para el Emperador, al estar tan poco tiempo en Viena, no sería el momento adecuado para posar y menos no habiendo ningún inconveniente para que el pintor le acompañase a la espera de momentos más relajados en Bolonia.

ger, la falta de sensualidad en los tejidos, el colorido duro sin luminosidad, una estancia definida por la solería. Tampoco le debió convencer la postura demasiado rígida del Emperador, ni la importancia del cuerpo del perro ni la posición de su cabeza, como se observa por los titubeos visibles en la radiografía. Pero ante todo quiso cambiar el rostro demasiado realista del Emperador, con los ojos adormilados, y con el prognatismo demasiado visible. Y así, probaba, cambiaba, agregaba, seguramente sin pensarlo mucho. En el proceso de reproducir lo para él reproducible, fue llenando con su propia concepción el marco dado, creando con su retrato el modelo para las futuras generaciones de retratos de representación (Fig. 1).

A pesar de toda admiración por este maravilloso retrato de Tiziano, al existir los precedentes tan claros de los retratos anteriores de Seisenegger, no hay más remedio que reconocer, que Seisenegger, aunque hoy nos resulte extraño frente a la eminente figura de Tiziano, fue el primero de los dos pintores que ejecutó el retrato del Emperador con el perro, y que Tiziano fue influenciado no sólo de una manera general por los retratos alemanes y los de Seisenegger, como repite Checa, sino que en este caso siguió muy concretamente al pintor de cámara austríaco. Con esto adoptó a través de Seisenegger el esquema centroeuropeo del retrato de cuerpo entero cortesano, como ya indiqué en mi trabajo de 1991 sobre el esquema cortesano del Caballero Cristiano y su Dama³⁰.

Seguramente tengamos hoy una idea errónea de la posición y reputación de ambos pintores, que debemos revisar.

Seisenegger entonces era considerado como un gran pintor. Anteriormente, justo en la primavera del 1532, en Ratisbona, Carlos V, a través de su secretario Francisco de los Cobos, le había ofrecido vivienda libre, según escogiese, en Bruselas, Lovaina o Amberes, más doscientos ducados anuales de gajes. El Duque de Alba, paralelamente, le había hecho al pintor una propuesta igual, prometiéndole además mantener a su familia. Principes, Cardenales y hasta el Papa deseaban sus servicios. Pero Seisenegger decidió quedarse en Viena, no sin advertirle a su Señor, el Rey de Romanos Fernando, que lo hacía con la firme esperanza de que Su Majestad proveería todo lo necesario para él y su familia³¹.

Tal vez Fernando quiso aliviar la decepción de su hermano, mandándole Seisenegger a Bolonia y posiblemente también con la idea de que el ambiente artístico italiano pudiese ser beneficioso para su pintor y que a su vez, su pintor de cámara luciera su propio arte. Es decir, en Bolonia no apareció el pintor vienés como un pintor humilde frente al gran artista Tiziano. Era Tiziano cuya posición ante el Emperador aún estaba sin afianzar, aunque los grandes señores italianos ya sabían de más qué genio le recomendaban a Carlos.

La coincidencia de ambos artistas en Bolonia originó seguramente cierta tensión, sabían que estaban en competencia.

Al llegar Tiziano a Bolonia el retrato de Seisenegger probablemente ya estaría casi terminado, habiéndole podido hacer el artista con rapidez, pasando el dibujo básico que traía del de Augsburgo al lienzo por medio del cuadriculado.

Tiziano, al seguir el retrato o por orden del Emperador, o por propia iniciativa —viendo que el Emperador gustaba del tipo de este retrato— recogió el guante del desafío de una forma muy singular: copiando, pero a su manera, con su genio y su técnica.

El hecho de copiar, de reproducir, no estaba en absoluto mal visto. La relación entre original y copia era bien diferente de lo que se nos presenta hoy. Una copia o una réplica no tenía un sentido negativo, ni entre los retratistas, a los que se le pedían tantos ejemplares de un mis-

³⁰ Kusche, M., «Der Christliche Ritter und seine Dame», *Pantheon* XLIX, 1991, pp. 21-29.

³¹ Löcher, K., *Opus cit.*, Linz, 1962, p. 10.

mo retrato, ni tampoco entre sus clientes, que deseaban ejemplares de retratos existentes; se miraba más la calidad de un retrato, que su originalidad.

Además, sabía Tiziano que ésta copia sería diferente.

Salió tan glorioso de esta hazaña que no puede haber duda de que a ella se debe la satisfacción del Emperador y el júbilo de Ferrante Gonzaga:

«... Titiano ha fato lo Imperatore tanto naturale que tutti questi lo vedeno da divino».

No hay ninguna necesidad de buscar otro retrato que el veneciano hubiese hecho en Bolonia, como pensaron Cloulas y Wethey³²; y menos, siguiendo a Vasari, un retrato armado, la completa negación del concepto: «¡tan natural!».

Esta vez Tiziano comprendió lo que el Emperador quería: un retrato tradicional de cuerpo entero, como los de sus antepasados, pero con toda la soltura, el brillo técnico, la sensibilidad, de un retrato moderno italiano. Con esta mezcla perfecta entre lo medieval y lo renacentista Tiziano le retrataría desde ahora en adelante.

En cuanto a Seisenegger, aún siendo ya Tiziano el «Apeles» del Emperador, éste siguió estimando en mucho al pintor de cámara de su hermano, recurriendo a él para que retratase a su familia. En 1538/39 Seisenegger vino por primera vez a España, donde retrató a los tres Infantes en grupo y posiblemente hizo un retrato de la Emperatriz Isabel. Del segundo viaje sólo se sabe que se efectuó antes de 1545³³. Valdría la pena de investigar sobre estos viajes y las obras efectuadas.

Con el hallazgo de las versiones anteriores al retrato de Bolonia del Emperador por Seisenegger (Fig. 2), se aclara, pues, una cuestión que tanto tiempo ha intrigado a los investigadores: sabemos ahora con seguridad cual fué la copia y cual el original del retrato con el perro. Y sacamos con esto también la consecuencia para la iconografía del retrato de representación de cuerpo entero: el retrato de Tiziano no fue un primer «retrato de aparato», italiano, del Emperador, si no la italianización de un tipo muy antiguo. Lo primero no mengua nuestra admiración por el retrato de Tiziano y lo segundo lleva a una visión más equilibrada, menos «romana» de las predilecciones artísticas del Emperador.

³² Cloulas 1964, pp.219-220; Wethey 1971, II, p. 38.

³³ Löcher, K., *Opus cit.*, Linz 1962, p. 11.