

## **REFLEXIONES EN TORNO AL LIBRO DE FELIPE PEREDA, *UNA ARQUITECTURA ELOCUENTE***

PAULETTE GABAUDAN\*

RESUMEN: Este artículo es una respuesta al libro de Felipe Pereda *Una arquitectura elocuente*, a su vez, crítica del mío, *El mito imperial*. Se trata pues de un debate en torno a la iconografía renacentista de la Universidad de Salamanca, fachada y escalera. Después de presentar objeciones generales al método de Pereda: su utilización de las supuestas fechas de las esculturas, la limitación de sus fuentes a la biblioteca del Estudio, su tendencia a privar estos relieves de su significado, en contradicción con el título mismo del libro, paso a un análisis pormenorizado de su lectura, subrayando que, en ella, la escalera pierde su sentido global, sustituido por cuadritos inconexos. Aunque valoro más positivamente el estudio del conjunto de la fachada, no así lo referente al escudo imperial y al toisón. Esto me lleva a la discusión de la tercera parte, donde creo detectar en Pereda una voluntad de minimizar la indiscutible presencia del Emperador a favor de la reina Juana y del claustro universitario. Unas nuevas investigaciones, promovidas por la tesis de Pereda, me conducen a reafirmar mi primera lectura, la clave imperial.

ABSTRACT: This paper is an answer to Felipe Pereda's *Una arquitectura elocuente*, which is, in turn, the response to my book *El mito imperial*. So, it is a debate about the Renaissance icons in the façade and stairs of the Salamanca University main building. I object Pereda's method for his chronology of the sculptures, for limiting his sources to the internal ones in the University Library, for his refusal to focus on the reliefs meaning, contradicting the very title of his own book. I analyse in detail Pereda's interpretation, beginning with the stairs, which he almost deprives of signifying, limiting his study to isolated parts, without any connexion with the rest and the whole. Regarding the façade, I don't agree with his assesment of the imperial coat of arms with the Golden Fleece. Indeed, Pereda tries to minimize the clear presence of the Emperor in the façade, in favour of Queen Juana's and of the University staff. My new research, as a response to Pereda's, makes me reaffirm my former interpretation, the imperial key.

PALABRAS CLAVE: Universidad / iconografía / Pereda / crítica.

\* Universidad de Salamanca.

El libro de Pereda, publicado en 1998 por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de Carlos V, ha despertado en mí un especial interés por tratar un tema que me es muy querido y sobre el que he procurado yo también aportar mi punto de vista en un estudio titulado *El mito imperial* (Junta de Castilla y León, 1998). Nuestro tema común es la iconografía de la Universidad de Salamanca.

He valorado mucho la seriedad de su estudio, su rica documentación, su bibliografía muy extensa. Me ha resultado muy positiva la revisión y recopilación de los datos sobre la construcción del edificio, las referencias al arquitecto Juan de Álava, a los Libros de Cuentas de la Universidad, la comparación con los distintos colegios contemporáneos o posteriores, especialmente en la zona castellano-leonesa y la revisión de los fondos bibliográficos de la biblioteca universitaria en la época que precede a la obra magna.

Sin embargo, partiendo de mis propias investigaciones sobre el tema, también disiento parcialmente en algunos aspectos importantes que tocan al planteamiento mismo del estudio, y que pueden resumirse en tres: el hecho de someterse con excesiva rigidez a unas fechas incompletas o imprecisas, la visión hogareña que orienta la búsqueda de las fuentes escritas, y por fin una contradicción interna, ya que en principio el autor busca la elocuencia, es decir un mensaje, y en definitiva, casi siempre renuncia a él. Veamos estos tres puntos, antes de pasar a los detalles de la lectura, y a una valoración general de la visión histórica.

## 1. OBJECIONES AL MÉTODO

### 1.1. LAS FECHAS

Ya sé que nuestra investigación es frustrante en lo relativo a las fechas puesto que los datos faltan casi por completo. Pero los pocos que tenemos han de ser manejados con prudencia. Los libros de claustros desaparecen entre 1512 y 1526, justamente la época que nos ocupa. Pero, ¿qué se sabe de la edificación antes de que desaparecieran? Siguiendo a Beltrán de Heredia, que es nuestra mejor fuente<sup>1</sup>, se detectan en el desarrollo de la construcción lentitud y vacilaciones. Hacia 1506, se concreta la necesidad de una nueva biblioteca, ya que la anterior, sobre la capilla, resulta insuficiente y, además, se quiere alzar el techo de la dicha capilla. Pero ¿dónde ubicar la nueva sala? En la planta baja existente, suprimiendo aulas (“generales”, como se dice entonces), o construyendo un primer piso encima de un ala del edificio? Finalmente prevalece esta opción. En 1509 el rector Manso decide construir la biblioteca sobre los “generales” del ala oeste. Alzar una nueva planta presenta problemas arquitectónicos bastante serios, que se resolverían poco a poco, no sin dificultad (por ejemplo en 1526 y 1528 habrá que añadir ventanas

---

1 BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente. *Cartulario de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ed. Universidad, 1970, II, págs. 214-216.

para quitar peso, a pesar de lo cual, la bóveda se derrumbará en 1664). A partir de ahí, la primera tarea sería afianzar las bases, reforzando los generales. Sabemos que por san Lucas, 18 de octubre de 1511, por fin éstos estaban terminados, y que en 1511-12 las obras alcanzaban el primer piso; lo cual es concordante: se supone que hasta entonces habían trabajado sobre todo en la planta baja. En el 12 también se percatan de la necesidad de una escalera; la empiezan a construir, para luego cambiarla de sitio. Hasta aquí la información de Beltrán de Heredia.

¿Qué se puede deducir en cuanto a la decoración de la escalera? Una escalera, en esta fase de la construcción, constaría esencialmente de los peldaños. La barandilla, en todos los edificios, se construye al final, cuando los albañiles han terminado gran parte de la obra y la mayoría de las veces no se decora. Por consiguiente, nadie nos autoriza a decir que la decoración de la escalera es de 1512. No tenemos datos, pero es forzosamente más tardía, sobre todo teniendo en cuenta el ritmo lento del conjunto de la obra. No podemos pues apoyarnos sobre una fecha desconocida, como hace Pereda (págs. 117-18), para rechazar un emblema, el del Toisón, sobre el que volveré luego, y que sí tiene fecha *a quo*. El razonamiento debería invertirse: a partir de este dato cierto, revisar la fecha de la decoración.

En lo relativo a los Libros de Cuentas, los que tenemos se sitúan entre 1518 y 1524. A partir del 20 se menciona en ellos unas *entalladuras*, sin más. Hay muchas que hacer por esas fechas en el edificio universitario, y Pereda afirma sin vacilar: “No puede ser sino de la fachada... La decoración de la escalera y de los relieves del corredor alto se habían comenzado de diez a ocho años antes” (pág. 73)<sup>2</sup>. ¿Cómo lo sabe si no hay documento que lo acredite? Esas entalladuras pueden corresponder perfectamente a los antepechos del claustro y de la escalera, sin contar otras entalladuras en el friso alto y tal vez más. En el 26 en los Libros de Claustros hablan de obras, y Pereda supone que son las Escuelas Menores. Es posible, pero no hay pruebas. Podría ser también la fachada. En realidad, se sabe muy poco. En otro momento (pág. 197) Pereda admite que su construcción pudo durar todavía hasta 1526 por la Venus tal vez inspirada en la Eva de la Capilla Dorada de la catedral, e incluso hasta 1528 (pág. 150). Estoy plenamente de acuerdo con estas fechas. Pero, en definitiva, a falta de otra documentación fehaciente, son, en mi opinión, las propias alegorías las que nos pueden ofrecer las pistas más fiables. En realidad el único dato válido es el que nos da el arquitecto Juan de Álava, cuando habla de la *fachada rica* del Estudio en 1528.

Las demás hipótesis de Pereda son tan endebles que él mismo aporta un texto, muy interesante, aunque no se pueda tomar como indiscutible, que echaría abajo todo el edificio de conjeturas: se trata de una tradición, sin duda popular, referida por el predicador que ofició las exequias del rey Felipe IV en Salamanca y que dice: *La fachada que costeó la magestad de la Señora Reyna doña Juana, para dejarnos escrito en piedra su nombre*<sup>3</sup>. Volveré sobre la autoridad que podía tener la reina Juana en esas decisiones. Pero si se admite, aunque sea con prudentes reservas,

2 Pondré las frases de Pereda entre comillas, y las demás citas en cursiva.

que la reina Juana costeó la fachada, el gasto no puede figurar en los Libros de Cuentas de la Universidad, con lo cual las afirmaciones anteriores de Pereda se derrumban.

## 1.2. LA CONCEPCIÓN HOGAREÑA DE LAS FUENTES

Con este título me refiero a la aportación de los profesores salmantinos a la iconografía, (pág. 251, págs. 258-74). El autor ha buscado con esmero la bibliografía producida por los propios profesores de la casa, es decir los libros que figuraban en los anaqueles de la biblioteca, ha estudiado su pensamiento y el mensaje que nos han dejado, con la pretensión de encontrarlos ilustrados en los relieves del edificio. Tarea muy interesante, pero que no puede llegar a ser exclusiva. Entre los puntales más sólidos figuran el Tostado, que, según Pereda, infunde su pensamiento misógino en la escalera (págs. 122-27), y el Rey Sabio, que recoge las leyendas medievales sobre Hércules (pág. 242). Estas últimas fuentes son decisivas, porque de ellas saca Pereda su explicación de las conchas como representación de Hércules y su familia, versión sobre la que volveré ulteriormente<sup>4</sup>.

Pero, ateniéndonos a estas mismas fuentes, si las gráficas vienen casi siempre de fuera, como lo reconoce el autor, ¿por qué las bibliográficas tenían que ser exclusivamente limitadas a la biblioteca salmantina de 1520? Por ejemplo, *El sueño de Polifilo*, que es fuente indiscutible de prácticamente todos los enigmas, no estaba en Salamanca (pág. 298). El Van Meckenem, que aporta, sin discusión alguna, dos tramos de la escalera, tampoco. Para Trajano Pereda tiene que recurrir a Andreas Fulvio, que tampoco estaba en los fondos propios (pág. 278). El Hércules Borg-hese que habría servido de modelo porque era conocido desde 1500, lo era por el *Codex Escorialensis*, que no estaba en Salamanca (pág. 195-6). La opinión de Pereda es que, o circulaban otros dibujos por España, o que el artista procedía de un taller genovés, o incluso que había estado en Roma. Sugerencia muy de tener en cuenta. Pienso en efecto que, si bien no es posible que cada escultor hubiera estado en Roma, en cambio el organizador del programa, debió apoyarse en un conocimiento amplio y directo del mundo antiguo.

En resumen, si hay que admitir fuentes foráneas para los dibujos, habrá que admitirlas también para los textos, lo cual nos lleva a una interpretación de las alegorías diferente y mucho más abierta. El imperio carolino, época en la que indiscutiblemente fue tallada la fachada, abrió España a múltiples influencias; era un

---

3 ROYS, Francisco de. *Pyra real que erigió... la Universidad de Salamanca en las inmortales cenizas de la gloriosa memoria de su Rey y señor Felipe IV el grande*. Salamanca, 1666, citado por DÁVILA FERNÁNDEZ, M. Pilar. *Los sermones y el arte*. Valladolid, 1980, pág. 175, y PEREDA, pág. 227.

4 Cita repetidas veces a Marineo Sículo, a Nebrija sólo de pasada porque ya se había ido en la época que interesa, a Arias Barbosa y a Hernán Núñez el Pinciano para el medallón de los Reyes Católicos (pág. 219), a G. Reich para el motivo de Amicitia (págs. 120-21), a López de Vivero o Palacios Rubios, para los medallones que rodean a las estatuas (págs. 261-273, 284-88), a Pérez de Oliva, rápidamente eliminado, a Luis de Lucena, etc.

mundo a la medida de Europa y más aún, universal. Antes ya, los Reyes Católicos habían sido príncipes abiertos, Fernando vuelto hacia el Mediterráneo, implicado en toda la política de Oriente; Isabel, la soberana europea que se lanzó a la gran empresa ultramarina; y, en cuanto al arte, su afición a los pintores flamencos demuestra que no estaba limitada, culturalmente tampoco, a sus fronteras. La figura de Hércules, tomado como origen de la dinastía y modelo político en la historiografía de esta época, según lo demuestra Robert Tate, va a la par con esta aspiración hacia lo universal<sup>5</sup>.

### 1.3. ¿ELOCUENCIA O DECORACIÓN?

Si Pereda titula su libro *Una arquitectura elocuente*, es porque piensa que estas piedras nos hablan, transmiten un mensaje, reposan sobre una ideología que el estudio se propone desvelar. Sin embargo en la introducción y en la conclusión me chocan dos frases. Se lee (pág. 13): “Admitir que la obra de arte pertenece a un código social en el que se integra en tanto que signo, hace posible entender que la incorporación de la fachada al discurso político dominante en la España de Carlos V pudo engullir su significado y filtrar su sentido originario. En otras palabras, hemos estado leyendo la fachada de 1520-25 de acuerdo al discurso político estabilizado en 1550, un anacronismo”.

Como, en la segunda parte del párrafo, me siento aludida aunque no se me nombre, empezaré por este punto y me permitiré recordar ciertos hechos históricos. En 1550, a pesar del reciente triunfo de Mühlberg, brillantemente orquestado, sobre todo gracias al magnífico cuadro de Ticiano, el Imperio se está muriendo: las derrotas suceden al triunfo, la unidad familiar se resquebraja, Fernando ya no apoya a Carlos, se vislumbra la necesidad de dividir la herencia, justamente lo contrario de la concepción del Imperio como unidad, y, como se podía prever, no hay acuerdo sobre esta división. Por colmo de desgracia, en 1551, el Emperador viejo, enfermo y sin dinero, tiene que huir precipitadamente de Innsbruck en medio del frío y la nieve para no ser apresado<sup>6</sup>. Su preocupación no es ya el Imperio romano modélico, sino Lutero y sus demás enemigos coaligados. Muy diferente era la situación en 1520-25 cuando el porvenir se vislumbraba cargado de esperanzas. No olvidemos que la ideología imperial existía ya antes de que apareciera Carlos V. Era una vieja aspiración medieval, reflejada por Dante entre otros, y que entonces se hizo realidad<sup>7</sup>. La idea imperial la tenía bien clara Gattinara, cuando, el 12 de julio de 1519, unos días después de la coronación de Aquisgrán, escribía al Emperador: *Sire, ya que a vos Dios os ha dado esta merced gigantesca, colocándoos*

5 Cuando España se repliega sobre sí misma, Hércules es el ladrón de los rebaños de Gerión; en cambio, con los Reyes Católicos, Hércules es el héroe. TATE, R. B., *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*. Madrid: Gredos, 1970, págs. 15-18, 25-6 y 209.

6 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Carlos V, el César y el hombre*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999, págs. 740-52.

7 YATES, Frances. Charles Quint et l'idée d'Empire. En *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Colloque de 1958. Paris: CNRS, 1975.

sobre todos los reyes y príncipes de la cristiandad, en un poder que basta ahora sólo ha poseído vuestro antecesor Carlos el Magno, estáis en camino de la monarquía mundial, para reunir a la cristiandad bajo un solo pastor<sup>8</sup>. Y Gattinara no era el único. Fueron los años de los sueños dorados, la elección, Aquisgrán, el retorno triunfal a España, Pavía, la boda, y Bolonia en lontananza. A la luz de estos datos creo sinceramente que el anacronismo no es mío.

Pero más difícil de entender resulta el principio del párrafo: “Admitir que la obra de arte pertenece a un código en el que se integra en tanto que signo”. Parece que es precisamente lo que Pereda se resiste a admitir. Esta sospecha queda confirmada por otra afirmación de su conclusión (pág. 295), donde critica la actitud que “predetermina el significado de las obras de arte, privilegiando un lenguaje externo al de la imagen ... El resultado es que la imagen resulta redundante, se limita a re-presentar algún significado que ya estaba elaborado en la sociedad”.

En efecto, así es. Toda idea de programa se asienta sobre esta concepción. Las palabras de Pereda corresponden exactamente a la definición que Panofsky da de la iconología, ese sentido simbólico, más allá de la simple iconografía, por el cual una representación gráfica expresa una sensibilidad colectiva. Pero, no es sólo que lo piense Panofsky, es que en esas épocas y hasta aproximadamente el siglo XVIII, es la concepción misma del arte: está al servicio de una idea, se amolda a un programa. Y por eso mismo es elocuente. En estas frases de Pereda es donde me parece percibir una contradicción interna, pues este recelo ante la ideología está reñido con la promesa del título. El resultado de esta dicotomía es que, a pesar de varias interpretaciones satisfactorias o por lo menos interesantes, demasiadas veces se repiten frases como “no significa nada” o “es decorativo”, caso del personaje velado de la fachada o de los dos que rodean las águilas, por ejemplo. Este proceder, a mi modo de ver, tiene algo de huida ante la dificultad. En el mismo sentido, resulta también sorprendente que la ilustración de la cubierta sea un simple grotesco “decorativo”, en ningún momento objeto de comentario.

## 2. LA LECTURA DE *UNA ARQUITECTURA ELOCUENTE*

Pasando ahora de lo general a los detalles concretos, seguiré la lectura que hace Pereda de las distintas iconografías, empezando como él a partir de la escalera.

### 2.1. LA ESCALERA

Comentando la interpretación hecha por Luis Cortés en *Ad summum coeli*, Pereda habla de “sus distintos niveles de interpretación, no todos los cuales son igualmente ciertos” (pág. 79). Después de leerlo, diríase más bien que Cortés no acierta nunca.

---

8 BRANDI, Karl. *Carlos V*, versión española. Madrid: Editora Nacional, 1943, pág. 96.

### 2.1.1. *Las tres cabezas y el peregrino*

Así, a propósito de las tres cabezas, dice: “No creemos que esta pilastra oculte significado alguno”, porque no tienen, según dice, nada que ver con la prudencia de Panofsky (pág. 98). En este caso su repetición ¿no resulta algo extraña?, sobre todo teniendo en cuenta que en la pilastra siguiente no es propiamente repetición sino complemento: son tres cabezas de animales, lobo, león y perro, como las que figuran en el cuadro de Ticiano *El buen consejo*, debajo de las tres cabezas humanas.

Hablando luego del peregrino, lo considera un tópico y una reminiscencia medieval; después de largas disquisiciones fruto de una abundante erudición, lo relaciona con el cerebro, la mnemotecnia, etc., dejando de lado la escalera (págs. 80-94). Y sin embargo, en mi opinión, el peregrino es un elemento clave: alzando los ojos hacia arriba, hacia su meta, da sentido a su caminar, y por su mirada unifica las escenas, que se convierten en las etapas de su recorrido. Gracias a él las alegorías de la escalera convergen hacia un único sentido. Por su presencia, además, el peregrino permite que, incluso si no hubiera escalera, este sentido sea ascensional, ya que la peregrinación supone siempre una superación espiritual, que la diferencia en su esencia de la simple excursión

### 2.1.2. *La danza morisca*

En la danza morisca, el simple hecho de que el loco haya perdido sus orejas al pasar del grabado a la piedra, conduce a Pereda a afirmar que “tal figura no tenía significado alguno para quienes tallaron la escalera” (pág. 96), y, por deducción, la danza morisca pierde el suyo. Se llega incluso a identificar al loco con el peregrino. Personalmente observo que, cuando, en los enigmas, el cantero se ha equivocado y ha puesto la divisa de una escena para la otra (enigma de la mujer con la tortuga y de los dos niños), el modelo de *Polifilo*, e incluso el mero sentido común, nos permite corregir. ¿Por qué no se ha de hacerlo aquí, si tenemos la clave en Van Meckenem?

### 2.1.3. *El segundo tramo*

Al abordar el segundo tramo, se puede leer literalmente: “Al perder el letrero, la escena ha perdido el sentido de las formas contrapuestas y son dos alegorías del poder de la lujuria sobre los hombres” (pág. 104). Pero, ¿para quién está perdido el sentido, para los contemporáneos o para nosotros? Precisando, vemos que la dificultad parece residir en la araña: en efecto, el texto del grabado dice *vermes*, mientras la talla tiene una araña, de donde se saca la conclusión de que el conjunto ya no significa nada. Pereda prescinde de otros muchos textos contemporáneos, citados por Cortés, que ofrecen como variantes *gusano*, *áspid*, y sobre todo *araña*, que yo misma he encontrado cinco veces, sólo en Guevara, expresando la misma idea de la filacteria. El tema es tan popular que se encuentra en un refrán,

recogido por Hernán Núñez en 1555, cuya lengua y ortografía lo sitúa como contemporáneo de la escalera y cuyo texto es muy próximo al texto latino: *Quánto çuga el abeja, miel torna, quánto el araña ponzoña*<sup>9</sup>. Esto demuestra precisamente hasta qué punto está vivo el pensamiento en la mente de los contemporáneos, que no se atienen a la forma porque hasta los iletrados conocen perfectamente la alegoría y la hacen suya, sin necesidad de filacterias. Y en cuanto a nosotros, puesto que se ha encontrado el letrero modelo, es fácil completar, como en el caso de las orejas del loco.

Por otra parte, si fueran escenas eróticas con valor equivalente, ¿cómo explicar la contraposición abeja/araña? Todo queda claro si lo vemos como un enfrentamiento entre el bien y el mal, que confirma la marcha ascendente. Una litografía que se presentó en la exposición *Carlos V* de Bonn 2000, ofrece una contraposición del bien y el mal representada, como aquí, por dos mujeres entre las que se debe elegir. Es la famosa alegoría de “Hércules en la encrucijada”, inspirada en los *Memorables* de Jenofonte, tan explotada en el Renacimiento y que el grabado popular sigue al pie de la letra. Entre una *Virtus*, descalza y harapienta y una *Voluptas*, ricamente ataviada, la mirada del héroe no deja duda sobre su virtuosa elección. Y este héroe es nada menos que Carolus, en una traslación de la alegoría al nuevo Hércules<sup>10</sup>. Me parece una buena ayuda para interpretar la escalera.

#### 2.1.4. *El último tramo*

Dejando el Eros cautivo, cuyo comentario es confuso, vamos al último tramo, donde Pereda ve una corrida de toros y unos cristianos disfrazados de moros, como se hacía en las fiestas. Que la primera escena es un rejoneo, es evidente. Que tal vez recuerda los que se organizaban en los doctorados, es algo muy posible. Pero eso no deja de ser el sentido literal y anecdótico. Es conveniente recordar aquí los cuatro sentidos de un símbolo en el siglo XVI: más allá del sentido aparente, literal, está el símbolo físico, el moral y el anagógico. El autor de la tesis, rechazando el símbolo moral, desecha incluso la orientación que le aportaban sus fuentes favoritas, el Tostado y Luis de Lucena, que “ponen a los toros como ejemplo del dominio de Cupido sobre el reino animal” (pág.117). Ellos hubieran coincidido muy probablemente con la interpretación de Luis Cortés. Para mí, la presencia de *Amicitia* indica claramente que se trata de una alegoría y no de un cuadro realista.

En cuanto al disfraz a lo moro, efectivamente, se llevaba. En las famosas fiestas de Moros y Cristianos, las que describe Lalaing por ejemplo, y que cita Pereda (pág. 115), todos eran cristianos, algunos disfrazados para una escenificación. No obstante, el disfraz cuadra todavía menos que el rejoneo con una alegoría tan

9 NÚÑEZ, Hernán. *Refranes o proverbios en romance*, ed. princeps, 1555. Reeditado en edición crítica por L. Combet, etc. Madrid: Guillermo Blázquez, 2001, t. I, pág. 204. La recogida es forzosamente posterior al refrán en varios años. Existen más variantes en Gonzalo Correas y en Rodríguez Marín I y II.

10 *Kaiser Karl. Macht und Ohnmacht Europas*, Exposición de Bonn, 2000 pág. 7.



espiritual como *Amicitia*, que, no lo olvidemos, es la meta del peregrino, una meta muy alta. De hecho Pereda desliga esta alegoría del tramo que la precede. Cada cuadro está visto independientemente del otro, y por eso mismo pierde su significado.

### 2.1.5. *Amicitia*

En lo tocante a *Amicitia* y las tres filacterias (pág. 119) me parece que el autor se crea un falso problema. El texto es triple, como las filacterias, aunque en una de las ediciones de Holcot no haya más que dos elementos (probablemente por olvido), ya que en la cultura de la época, a la que esta alegoría pertenece, el texto es triple, como nos lo confirma la adaptación al español que Guevara nos da de ella: *Ámanse en casa y fuera de casa* (prope/longe), *en prosperidad y adversidad* (ætas/hiems), *en ausencia y en presencia* (mors/vita). El comentario de Guevara está en total conformidad con la glosa de los textos antiguos<sup>11</sup>. En mi opinión de la palabra *amicus*, no se puede inferir tampoco nada excluyente, “un tipo de amor reservado de forma particular para los hombres” (pág.121), que luego desemboca en unas consideraciones misóginas. *Amicitia* tiene por el contrario un significado amplio, que León Hebreo, un contemporáneo, define muy bien. Es el amor de Dios hacia sus criaturas, el amor de los padres a sus hijos, el de los esposos que se quieren, y todo sentimiento que une a dos personas con el deseo del bien para la persona amada por encima de uno mismo: Amor y *Amicitia* son conceptos intercambiables<sup>12</sup>.

En cuanto a la ausencia de inscripciones, es tan sistemática que tiene que ser voluntaria. Aquí debe aplicarse la lección que nos da Erasmo, la de rehuir el camino fácil y vencer una dificultad<sup>13</sup>. Sobre el recurso a la mnemotecnia pedagógica que, según Pereda, podría justificar estas escenas, me parece que empequeñece la riqueza y la belleza de esta obra de arte.

### 2.1.6. *El Toisón*

Abordemos ahora el emblema del Toisón. Pereda niega su existencia porque no ha sabido leerlo. Un detalle lo delata: dice “pedernal” por “eslabón” (pág. 117), y ve un pedernal en forma de B, cuando es el eslabón, el hierro, el que tiene la forma de B, de Borgoña, sin necesidad de buscar alfabetos raros, y el pedernal es la piedra, redonda. El error se confirma cuando cita otra vez este emblema (pág. 235-6), en este caso en el reverso de una moneda, donde no se ve más que un eslabón, y él repite “pedernal”<sup>14</sup>. Esta moneda, algo extraña, lleva eslabón, cruz

11 GUEVARA, Antonio de. *Relox de príncipes*. CONFRES, 1994, lib. II, p.406.

12 HEBREO, León. *Dialoghi di amore*. Venecia, 1541, ed. espág. Austral, 1947, págs. 34-37 y 54-56.

13 Esta lección ha gozado de una gran popularidad: pensemos por ejemplo en el cuadro de Poussin, *Les bergers d'Arcadie*, que desarrolla el mismo tema, todavía vivo a muchos años de distancia.

14 Y curiosamente en el anverso tiene, en 1506, las armas de Navarra, que no se incorporaron al escudo hasta 1512, como lo dice muy bien Pereda, pág. 71.

de Borgoña y vellocino, pero no tiene ni pedernal, ni llamas. Es la primera vez, lo confieso, que tropiezo con un emblema tan incompleto, tan lejos de lo establecido en su creación por Felipe el Bueno, y de todos los que se pueden observar en Dijon, en el palacio de los Duques, en la catedral de Barcelona, en Granada, en Brujas, donde reposa el Temerario, en Gruyère, donde está depositada su capa, en Brou, en la tumba de la tía Margarita, en el collar de Maximiliano, en las armas de Carlos V, etc. El emblema de la escalera, completo, como todos, es rigurosamente igual en su forma al de Dijon; la piedra, de forma redondeada e irregular, –los estatutos, al describirla, decían “caillou”, guijarro–, está presente en los dos; las llamas son idénticas. Precisamente comparando con el de Dijon es como se pueden identificar claramente las llamas de la escalera. En cuanto al “aspa formada por dos ramas”, es exactamente como se define la cruz de Borgoña, *dos troncos de laurel con desiguales prominencias*, otra vez símbolo de fuego, ya que éste se produce frotándolas una contra otra. Este tipo particular de cruz de san Andrés, difundida en Borgoña a partir del siglo XIV, es el primer emblema creado por Juan sin Miedo, con la divisa *Uterque flarescit*, antes de que su hijo ideara el emblema definitivo del Toisón y fundara la Orden<sup>15</sup>. Por consiguiente, el dibujo de la escalera es, ineludiblemente, el emblema del Toisón. Y es una base de razonamiento mucho más fiable que unas fechas harto imprecisas, que por eso mismo tenemos que interpretar según el capricho de nuestra imaginación. El Toisón sí que es, en mi opinión, un detalle iconográfico indiscutible y que nos permite interpretar y fechar la escalera dentro de unos márgenes.

FIG. 1.—Emblema del Toisón en la escalera: cruz de Borgoña, llamas, pedernal y eslabón en forma de B.

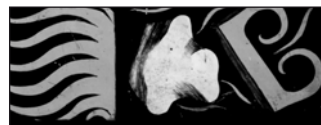


FIG. 2.—Vidriera en el palacio de los duques de Borgoña en Dijon (2.ª mitad del XV), llamas, pedernal y eslabón en forma de B.

En definitiva, y a modo de conclusión sobre la susodicha escalera, aunque el autor hable de “una gran alegoría”, unas palabras lo delatan, cuando dice “una imagería que va incorporando pequeñas alegorías para traducir elementos abstractos” (pág. 77). Varias veces he tenido que subrayar al final de los apartados “no tiene ningún significado”. Me da la impresión de que, abrumado por la erudición, el hermoso programa ascensional del peregrino se ve reducido a una serie de cuadritos inconexos, sin mucha riqueza interior. ¿Dónde se nos va entonces la elocuencia?

15 MÂLE, Emile. Histoire et légende de l'apôtre Saint André dans l'art. En *Revue des deux Mondes*, 5, 1955, París, págs. 412-20.

## 2.2. LOS ENIGMAS

No me detendré sobre los enigmas del claustro, ya que el autor sigue a Pilar Pedraza<sup>16</sup>, interesándose en ella más por el aspecto formal que por el moral o simbólico. Ahora bien, Pedraza no vio la perspectiva política, evidente en el enigma de Tifeo y Briareo dominados por el águila jupiteriana, ni tampoco en otros varios, donde, sin embargo, se hace presente. Pero sobre el asunto ya he ofrecido suficientes indicaciones en mi libro.

## 2.3. LA FACHADA

Pasemos ahora a la fachada. Ahí nos encontramos con un claro deseo de explicación por parte de Pereda, motivo por el que el estudio toma un giro mucho más positivo.

### 2.3.1. *El escudo*

Sin embargo en el nivel central, tratado en primer lugar, el empeño en querer eliminar, o soslayar la presencia del Emperador, conduce al autor a unas afirmaciones francamente sorprendentes. Leemos que “el escudo no es estrictamente el de Carlos” (pág. 235), que “se ha evitado todo mote o emblema personal del Emperador, a excepción del Toisón que se había vinculado a la monarquía española...” (pág. 238) y que “tan sólo dos elementos hacen referencia en todo el programa heráldico al Emperador” (pág. 236). Estos dos elementos son un globo diminuto que, según dice, se habría añadido después, y el águila bicéfala. Quiéralo o no, este águila bicéfala por sí sola hace ineludible al Emperador.

Pero ¿qué es lo que conduce a Pereda a rechazar el blasón, tan grande, tan central, tan afirmativo? Dice: “Es el escudo de Felipe y Juana” (pág. 235), y también “Es el de Carlos y su madre, de los reyes de España” (págs. 237-8) ¿De los reyes de España, con Austria y los estados borgoñones? Naturalmente que está incluido el escudo de Juana en el de Carlos, puesto que es su madre. Un escudo representa una genealogía y, a la par, unos territorios aportados en herencia por unos ilustres antepasados. Pero en el caso de Carlos V, ya que Felipe y Juana han tenido un papel diminuto en la historia, lo que figura en el escudo es la sangre y son los territorios de sus cuatro ilustres abuelos, Isabel (Castilla, León, más tarde Granada y América, incluida en Castilla), Fernando (Aragón y sus territorios italianos, y Navarra incorporada en 1512), Maximiliano (Austria y una puerta abierta hacia el Sacro Imperio), María (Borgoña, Flandes, Brabante, etc., y el Toisón). Eso es lo que dice este blasón, indiscutiblemente de Carlos V, este blasón que fascinó y asustó a sus contemporáneos por el inmenso poder que suponía, nunca reunido en una sola mano desde los tiempos del Imperio romano.

---

16 PEDRAZA, Pilar. La introducción del jeroglífico renacentista en España: Los “enigmas” de la Universidad de Salamanca. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 394, 1983.

### 2.3.2. *El Toisón*

Para más precisión el escudo está rodeado por el collar del Toisón. Y aquí también tendré que puntualizar. El Toisón no fue incorporado por Felipe el Hermoso a la Corona española, por más que así se pueda leer en algunos escritos y en el propio Pereda (pág. 235). Para mayor seguridad volvamos a los Estatutos: *La Toison d'Or ou recueil des statuts...* Cologne 1689, y a fuentes fehacientes: *La Toison d'Or; cinq siècles d'art et d'histoire*. Desde la fundación de la Orden se prevé que en caso de defunción del maestre de la misma, si el sucesor es menor de edad, el consejo asume el cargo, en espera de que el heredero del título alcance la edad exigida, quince años; en caso de que el maestre difunto no tenga hijo sino hija, su marido asumirá el cargo (capág. LXV). Así, al morir el Temerario (1477), Maximiliano, marido de su hija, fue maestre, hasta la mayoría de Felipe el Hermoso (1491). Al morir éste, un consejo asumió el cargo reservándolo para Carlos hasta 1515. Dos principios absolutos rigen esta sucesión: la exclusión de las mujeres –ya que se trata de una Orden militar–, y el principio de extraterritorialidad: lo que se llama la “soberanía”, es decir el cargo de maestre, no pertenece al Estado borgoñón, sino que pasa por vía hereditaria al jefe de la casa de Borgoña, que es el varón mayor de la dinastía.

Si la soberanía del cargo no pertenece al Estado borgoñón, menos aún al Estado español, como lo pretende Pereda. Y si Carlos tenía la soberanía ya reservada desde 1506, sin ser entonces rey de España, sino duque de Borgoña, es que el Toisón no estaba incorporado a la monarquía española. Carlos V, siguió siendo Duque de Borgoña, aunque Borgoña perteneciera a la Corona de Francia<sup>17</sup>. En el momento de la abdicación, Carlos renuncia a los Países Bajos y al título de duque de Borgoña en un acto singular, aparte de sus otras posesiones y abdicaciones, y lo hace en favor de su hijo Felipe que pasa a ser maestre de la Orden. Felipe III concede a su primo el Archiduque Alberto de Austria ser también Duque de Borgoña, *tant la Toison lui fut précieuse*, dicen los *Estatutos*. Pero, cuando un Borbón ocupa el trono de España, un conflicto grave enfrenta entonces a las dos monarquías. La casa de Austria reivindica el Toisón como descendiente directa del Temerario. La discusión se prolonga a lo largo de varios reinados, interviene el papa, finalmente, en tiempos de Carlos III, la Orden se divide en dos ramas y, para abreviar, hoy día conviven dos casas y dos maestros, Juan Carlos I y Oto de Habsburgo, este último sin tierra y sin monarquía, pero de la sangre del Temerario<sup>18</sup>. Todos estos datos avalan de modo indiscutible que el collar que rodea el escudo en la fachada

---

17 De hecho, desde la muerte del Temerario en 1477, de derecho a partir de un tratado con Francisco I de 1547.

18 *La Toison d'Or ou Recueil des Statuts*, Cologne, 1689. *La Toison d'Or, cinq siècles d'Art et d'histoire*, Exposition de Bruges, 1962, Introduction, págs. 27-33. PINEDO Y ZALAZAR, Julián. *Historia de la insignia Orden del Toisón de Oro*. Madrid: Imprenta Real, 1787, t. I, dice erróneamente que está vinculado a la monarquía española, influido por la lucha de su rey, Carlos III por la soberanía del Toisón, lucha que se zanjó entonces con la división en dos ramas. La enciclopedia Espasa lo repite luego, sin más razón.

es de Carlos, exclusivamente de él, de hecho y por los estatutos, y que el escudo rodeado por el collar es también y de modo exclusivo, de Carlos. En este punto tengo que disentir claramente del estudio de Pereda, ya que no se trata de una simple opinión, sino de hechos legislados.

### 2.3.3. *Plus Ultra*

Siguiendo la heráldica de la fachada en este nivel central, se ha subrayado la ausencia de las Columnas y del *Plus Ultra*, emblema que acostumbramos ver acompañando por todas partes al Emperador (pág. 235). Esta falta se ha valorado como un dato muy negativo para considerar la fachada como auténticamente imperial. Pues bien, según refiere Karl Brandi en su *Carlos V*, cuando Carlos fue elegido emperador en 1519, el ordenancista y escrupuloso canciller Gattinara dejó estipulado cuáles habrían de ser los títulos, armas, sellos y monedas del nuevo soberano. Algunos tendrían que figurar siempre, en todo el Imperio, como emblemas de unidad, otros serían propios de cada territorio, por respeto a sus tradiciones. Así convendrá poner como título general: *Don Carlos, Rey de Romanos, siempre Augusto, electo emperador romano*; y en España se deberá añadir *y Doña Juana, su madre, y el mismo Don Carlos, por la gracia de Dios, reyes de Castilla, etc.*

Como armas, *el águila bicéfala y el escudo al lado para todos. En cuanto al sello, uno grande imperial con el Emperador en majestad provisto del cetro y del globo con las armas imperiales a la derecha y las reales a la izquierda había de conservarse en la cancillería principal. Las monedas españolas debían de tener a un lado la imagen del rey con águila imperial y escudo, y en el reverso el retrato de su madre y las armas del país.* Esto lo recoge perfectamente el propio Pereda (pág. 237). Pero lo que me interesa y que no cita, es lo que Gattinara reservaba para el sello de Borgoña: *la cruz de San Andrés, y los elementos de la cadena de la Orden al lado de la divisa "Plus oultre", o sólo ésta con las columnas de Hércules* (Brandi. págs. 97-8).

Sobre este punto el estudio de Rosenthal dedicado a la creación de este emblema aporta valiosas aclaraciones. En efecto, este investigador recalca repetidas veces que las columnas con su divisa *Plus Oultre* tienen un origen y un significado propiamente borgoñón. Nacen, por obra de Luigi Marliano, como divisa de Carlos cuando éste tiene que presidir su primer capítulo del Toisón en Bruselas, en octubre de 1516, como era la costumbre de esta Orden, en la que cada maestre añadía a la divisa del Toisón, común a todos, una personal. En el origen, el *Plus Oultre*, en francés como las demás divisas de los maestros borgoñones, expresaba una idea caballeresca, y un proyecto de expansión hacia Oriente y Tierra Santa contra el Islam, según la tradición del Toisón. Sólo más tarde y progresivamente, según se fue valorando la importancia del descubrimiento de América y de la colonización española, hacia 1535 según Bataillon, fue símbolo de expansión al oeste; y finalmente *de expansión universal, hasta el final de la tierra*, como concluye Rosenthal<sup>19</sup>.

19 ROSENTHAL, Ernst. The invention of the columnar device of emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516. En *Journal of the Wartburg Institute*, XXXVI, 1973, especialmente pág. 209,

Al mismo tiempo, se iría afianzando el uso de las columnas y de su divisa en su forma latina, *Plus Ultra*, hasta llegar a ser el emblema inseparable del Imperio carolino. Lo cual demuestra que Carlos V se sintió Duque de Borgoña y caballero del Toisón hasta el final de su vida.

Pues bien, conociendo esos datos, no es de extrañar que Gattinara reservara el famoso emblema exclusivamente para Borgoña como cosa propiamente suya, y por consiguiente es bastante lógico también no encontrarlo en la fachada de Salamanca. Por el contrario en las Escuelas Menores, cuya terminación se sitúa hacia 1533, sí están las columnas: Gattinara había muerto en 1530, y las ideas habían evolucionado.

Volviendo a la configuración conjunta de este nivel, Pereda interpreta la disposición de los emblemas como una muestra de igualdad entre Carlos y su madre, los dos, reyes de España, que dejaría de lado la preeminencia del título imperial, prescrita por Gattinara (pág. 337), apreciación sorprendente ya que precisamente el orden de la fachada reproduce exactamente el que prescribía Gattinara y que Pereda acaba de citar: el águila imperial y el retrato del Emperador a la derecha, que es siempre el lugar preeminente en un programa, y a la izquierda, las armas reales o el águila de San Juan y el retrato de la reina. Así que, lejos de dejar adivinar, por algunos emblemas apenas perceptibles, una presencia más que discreta del Emperador, la fachada la afirma rotundamente, en una aplicación casi rigurosa de las normativas de la chancillería imperial.

#### 2.3.4. *Los medallones laterales*

Pues bien, esta misma ordenanza, permite encontrar una respuesta a la cuestión tan debatida de los medallones laterales. Pereda parecía aceptar, en un primer momento, que fuera, en efecto el César Carlos, tal como lo prevé el programa de Gattinara. Pero finalmente lo rechaza por una cuestión de barba, que, en la fecha atribuida arbitrariamente por él a la fachada, el soberano no llevaba. Creo poder avanzar que la llevaba en Sevilla en 1526, puesto que, en los azulejos fabricados en la Cartuja con ocasión de la boda, para adornar el lugar de la recepción, está retratada la pareja, y él lleva barba. Pero, por otro lado, no se puede ser tan escrupuloso con una fecha tan incierta como la de la fachada, y por este motivo, eliminar a Carlos, el Emperador reinante con sus armas, para después, una página más allá, retrasar la fecha, a fin de poder admitir la Eva de la Capilla Dorada de la catedral como posible modelo de la Venus. Se delata aquí cierta arbitrariedad en el uso de las fechas.

Personalmente me reafirmo en que este medallón representa a Carlos V, porque el atuendo que ostenta, *lemnisco* y *paludamentum* abrochado en el hombro derecho, es el de César o de Augusto y el del emperador Federico II, como lo decía ya en mi libro, *El mito imperial*. Pero es también el de Carlomagno y el de Carlos

---

211, págs. 218-23. Divisa de Felipe el Bueno: *Autre N'aray*, del Temerario, *Je l'ay emprins*, de Felipe el Hermoso *Qui voudra*. BATAILLON, Marcel.Plus Oultre. En *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Colloque, 1957, Paris: CNRS, 1975.

el Gordo (siglo IX), tales como los muestran las monedas que mi nueva investigación me ha permitido encontrar<sup>20</sup>. Se trata pues del traje distintivo de los emperadores del Sacro Imperio, según un prototipo que se repite a través de los siglos.

En cuanto a la posibilidad de que la mujer del medallón simétrico sea Juana, tal como el propio Pereda lo había propuesto en primera instancia para luego desecharlo, debo de admitir que es una posibilidad muy plausible. Si bien es cierto que existe una costumbre muy extendida de poner a los esposos de cada lado de una puerta, muchas veces con el carácter de donantes, y que la cara retratada en el medallón evoca más bien la Emperatriz, el caso de Carlos con su madre es atípico. Era ella la reina, y en los documentos figura siempre así, tal como lo indica Gattinara. En las monedas acabamos de ver que debe figurar Juana en el reverso. Dada la fidelidad de la fachada al programa del canciller, la reina Juana podría perfectamente encontrar su lugar en este medallón, a la izquierda de su hijo, situación de inferioridad equivalente al reverso de las monedas. Era una sugerencia de Pereda muy atendible, casi la única que me hubiera convencido. Pero finalmente renuncia a ella y ve una vez más en las figuras unos medallones decorativos.

### 2.3.5. *Las coronas*

Para terminar con el segundo nivel de la fachada, el autor encuentra también extraña la forma de las coronas que lleva el águila bicéfala en su doble cabeza en representación de la corona que ciñó Carlos V en Aquisgrán, antes de la imperial de oro de Bolonia (pág. 235) En el águila salmantina es una corona real, abierta, como las coronas reales medievales. Sobre este dato, objeto de contestación, Rosenthal, aun reconociendo que la corona de doble arco, que no aparece aquí, es la más frecuente, señala sin embargo una gran confusión en los tipos de coronas entre las dos coronaciones. Y como confirmación a este comentario, en una estatua de Lancelot Blondel de 1528, del Palacio de Justicia de Brujas, que Checa considera como representativa de la glorificación del Emperador, Carlos lleva una corona real tradicional<sup>21</sup>. Encontramos en el libro de Goltzius, *Los verdaderos retratos de todos los emperadores desde Julio César hasta Carlos V*, obra de 1540, que se inspira en su propia colección de monedas, el más variado surtido de coronas sobre cabezas imperiales del Sacro Imperio, reales como las de nuestras águilas salmantinas, mitradas, laureadas, en forma de diadema, cerradas como la imperial, variedad que se confirma en otras fuentes. En cuanto a la llamada de Carlomagno –corona del siglo X, a pesar de que Carlomagno fue coronado en 800–, no se parece a ninguna de las anteriores. Después de estos datos creo sinceramente que no se puede inferir nada decisivo a partir de la forma de las coronas.

---

20 Gabinete de medallas, Bibliothèque Nationale. Paris, citado por MAUROIS A. *Historia de Alemania*. Paris: Hachette; Ed. Barcelona: Blume, 1966, pág. 39.

21 CHECA CREMADES, Fernando. Kunst und Macht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Karl und die Kunst. En *Kaiser Karl V. Macht und Ohnmacht Europas*, Exposición de Bonn, 2000; ilustración pág. 37. ROSENTHAL. Nota 19, pág. 207.



### 2.3.6. *Las conchas*

Según Pereda las conchas “apoyan el escudo de España con los orígenes míticos de la monarquía española”. Sugerencia interesante. La propuesta se apoya en el personaje cuya cabeza va cubierta con la piel del león. Éste es, sin lugar a dudas, el atributo y el atuendo más representativo de Hércules, muy vinculado en efecto a la monarquía española. Para sus acompañantes en las conchas, se buscan entonces miembros de su familia, su hijo Hispán, su nieto Atlante, su nieta Liberia, personajes que la tradición medieval había creado para darse cartas de nobleza. El Rey Sabio ha tratado ampliamente el tema en *La general Historia*, y otros lo han repetido después, entre ellos el Tostado.

Aunque interesante, esta interpretación presenta para mí dos dificultades: primero, que Hércules está ya representado en la fachada, de cuerpo entero y en lugar preferente, por consiguiente sería repetitivo. Y por otra parte, estas figuras, medievales por su ideología, pero tan “a lo romano”, tan iguales en su atuendo a las de los medallones del último piso identificados como romanos por el autor, chocan como un anacronismo estilístico. No olvidemos en cambio que Hércules tuvo ardientes devotos entre los emperadores romanos, y que algunos adoptaron su vestuario y atributos para identificarse con él. Beaujeu señala un torso de Trajano con la piel del león en el Museo de las Termas. Hércules con sus atributos es tema recurrente en el reverso de sus monedas<sup>22</sup>. En cuanto a Cómodo, va vestido él mismo de Hércules y cubierto con la piel en varias estatuas y numerosas medallas, de cuerpo entero o con la cabeza sola: su paranoia lo llevó a creerse una suerte de reencarnación del héroe griego. Su busto, conocido desde siempre, hoy día expuesto en el Palacio dei Conservatori de Roma, y tan parecido a la figura de la fachada, nos invita a otra lectura, hercúlea también, pero “a lo romano”. Personalmente yo he identificado el medallón con Trajano, por ser el primero, en tanto que español, en rendir un culto tan marcado al semidiós, hacerlo figurar en sus monedas y vestirse con sus atributos. Y además, por ser un emperador hispano de los más representativos. Veo que Pereda también ha barajado el nombre de Trajano para uno de los medallones, aunque no se trate del mismo. En esto en el fondo coincidimos. Pero, si este personaje no fuera Hércules, como opina Pereda, sino uno de sus fieles entre los emperadores romanos, como opino yo, las otras conchas también tendrían que cambiar de nombre.

### 2.3.7. *Tercer cuerpo. Venus*

La valoración de Venus nos sitúa, a Pereda y a mí, en un punto de clara divergencia. Éste llama a esta figura “la Fortaleza”, reconociendo que “esta Fortaleza es

---

22 BEAUJEU, Jean. *La religion romaine*. Paris: Belles Lettres, 1955, pág. 87. Tres monedas en el catálogo del British Museum, pl. 10, n° 25, pl. 11, n° 13, pl. 14, n° 1; cinco, en COHEN, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain*. Paris: Rollin, 1882, n° 67, 129, 215, 231, 343. Hadrien, BEAUJEU, pág. 305.



claramente una Venus” (pág. 196), cuya desnudez sin embargo, en tanto que Fortaleza, no deja de plantearle problemas<sup>23</sup>. En realidad la figura es Venus, sin paliativos. La columna no es más que el atributo y Venus es el sustantivo. Todo se aclara, y me permito proponer mi aportación, si esta Venus se enmarca en la cultura latina, donde aparece especialmente asociada a Hércules en la mitología imperial. Es la madre de Eneas, la madre de César y de los césares; están presentes, ella y Eneas en las monedas de César y de Augusto. En resumen, es la que justifica todos los medallones de emperadores que la rodean en la fachada. Se integra en un conjunto coherente en que las figuras se aclaran unas a otras y contribuye en una parte estimable en hacer de esta fachada una fachada imperial. Y si lleva efectivamente la columna rota, atributo tradicional de la Fortaleza, es porque es la diosa madre y representa la fuerza arrolladora de la fecundidad.

### 2.3.8. *Los cuatro medallones “a lo romano”*

Sobre los cuatro medallones a lo romano, creo que, si bien con variantes, Pereda y yo tenemos una visión común: son emperadores romanos o héroes de la Antigüedad clásica. “Son personajes de la Antigüedad por su vestimenta y su carácter anticuario” (pág. 272). Eso mismo opino yo, extendiéndolo por mi parte a las conchas. Tienen su justificación en “la retórica, que busca en la Antigüedad ideales para una regeneración cultural”, es decir que son ejemplos de virtudes y una manifestación del gusto “a lo romano” de la época. Ahora bien, para Pereda parece tratarse de una simple moda, de unas decoraciones convencionales y casi vacías de sentido. Habla de “la utilización de modelos anticuarios”, del “uso de repertorios ornamentales de grutesco”, etc., cuando, de hecho, se trata de algo mucho más profundo: el gusto por lo romano no es ajeno al modelo político que Roma ofrece y que los contemporáneos, o muchos de ellos, verán encarnado en el Emperador Carlos. No es una opinión personal, sino un hecho cultural reconocido: “Una iconografía orientada a identificar al monarca con los grandes Emperadores de la Antigüedad implicaba una decidida opción por la arquitectura ‘a lo romano’”<sup>24</sup>. Esta idea supone una visión que integra la moda en una motivación más profunda, al contrario de lo que parece sugerir Pereda.

Dicho esto, consideremos esos medallones individualmente. Pasando por alto cierta confusión en el estudio<sup>25</sup>, me atenderé para el primero a la derecha de Venus, a la identificación de la página 287. Allí Pereda ve en él a Trajano, fundándose en los atributos de la Justicia que tiene colgados del anillo. En cuanto a los pámpanos

23 Para él, Hércules también es la Fortaleza y ve dos Fortalezas más en los medallones.

24 LLEO CAÑAL, Vicente. El palacio del primer duque de Alcalá; La casa de Pilatos. En ROSENTHAL, Ernst (Coord.). *El estilo imperial al romano. Arquitectura imperial*. Granada: Universidad, 1988, pág. 93

25 Su colocación es errónea: sitúa el velo (3º) en el 2º lugar, el mancebo (4º) en el 3º, César (2º) en el 4º; y los nombres propuestos para cada uno van cambiando: el personaje a la derecha de Venus se identificó primero con Alejandro (págs. 268-9) siguiendo a Palacios Rubios. De la colocación errónea de César saca conclusiones no menos discutibles.

que adornan su cabeza y que han sido siempre atributos de Baco o Dionisos, Pereda opina que no son importantes. No cabe duda de que la importancia de las cosas varía según nuestra conveniencia. Y mi comentario en este caso no va dirigido a Felipe Pereda ya que este fariseísmo intelectual es una trampa en la que caemos todos. Como para mí los pámpanos son importantes, en este medallón he identificado a Baco, siguiendo la tradición, mientras situó a Trajano, también importante en mi opinión, en la concha con la piel de león. En cuanto a la barba, que el Trajano antiguo no llevaba, deja de ser un obstáculo a partir del momento en que en el siglo XVI aparece con barba, incluso “espesa”, por lo menos en dos fuentes, una cita de Guevara y una moneda de Andreas Fulvio. Agradezco a Pereda esta aportación que hace desvanecer mis escrúpulos relativos a este emperador que yo también había identificado con un hombre barbado en una de las conchas.

El siguiente personaje es César, tanto para Pereda como para mí, aunque nuestras razones puedan ser diferentes. Pero, si relacionamos el medallón con el emblema que cuelga de él, cosa bastante lógica por otra parte, surge el problema del cetro, que no suele ser atributo de César. En cambio sí aparece en monedas con la balanza de la Justicia, como atributo de Venus<sup>26</sup>. Considero el dato interesante, puesto que precisamente la balanza y el cetro son los emblemas colgados de los anillos en los medallones que rodean a Venus. Si se considera la colocación de los emblemas con flexibilidad, tal como pienso que debe hacerse, esos detalles se resuelven satisfactoriamente. Los emblemas se integran en el conjunto de la fachada.

Para el joven del extremo derecho de la fachada el autor escoge a Escipión, según Palacios Rubios, por su juventud y por el trofeo militar (pág. 285). Si de juventud se trata, a mi entender, el más indicado es Alejandro, que no conoció nunca la vejez y que aparece en la fachada con rasgos tan propios como su cabellera griega y la inclinación de su cabeza. En cambio a Escipión, exclusivamente militar, le va muy bien el casco, aunque no sea privativo de él, puesto que se hallan muchos cascos en la decoración a lo romano. Éstas son mis propuestas, bastante relacionadas con las de Pereda aunque con divergencias sensibles.

### 2.3.9. *Augusto*

No puedo decir lo mismo en cambio del último medallón tratado, tercero en la fachada. Para Pereda “la intención de representar a un personaje en particular dista mucho de ser clara” (pág. 289). ¿Cómo es posible que en una perfecta simetría, pueda haber tres personajes emblemáticos y un cuarto que no represente a nadie? Y ¿cómo, entre los héroes antiguos y los emperadores romanos, ejemplares todos, no va a figurar Augusto, el primer emperador, el más emblemático, que ha promovido el siglo de oro latino? Me extenderé sobre este punto algo más de lo debido, teniendo en cuenta mi convicción de que el último medallón estudiado es sin duda el emperador Augusto.

---

26 SCHILLING, R. *La religion romaine de Venus*. Paris: Bocard, 1954, pl. XXXI, nº 2, Cabezas de los Dioscuros; reverso, Venus con esos atributos y Cupido en el hombro.

El velo, donde reside la dificultad para Pereda, es precisamente para mí el signo más claro para su identificación. Él pretende que “no se suele representar a los emperadores velados en la arquitectura española del quinientos” (pág. 289). En la española, es posible, en la romana antigua en cambio sí, y la fachada es muy romana y muy arcaizante. Pero al considerar las monedas como única fuente para conocer el mundo antiguo, queda claro que Pereda no se refiere únicamente a España y al Renacimiento. Ante esta divergencia, como primera fuente sobre el uso del velo en el mundo romano, recurriré a los textos, fuentes incontestables, y donde aparece el velo en múltiples ocasiones.

Varrón por ejemplo nos ofrece un buen ejemplo sobre el velo de los pontífices: *Los flamines en el Lacio estaban con la cabeza velada y ceñida con un hilo*. En Tito Livio donde los casos abundan, aparece la expresión *capite velato*, referida a varios personajes, religiosos o civiles. En un comentario a Virgilio, se describe la escena de fundador de ciudad arando el surco fundacional con el velo en la cabeza<sup>27</sup>. Estos personajes, sean sacerdotes o no, lo llevan siempre que intervienen en un acto sagrado.

En cuanto a los emperadores, se representaron con velo, en contra de lo que afirma Pereda, siempre que actuaron como pontífices. Marco Aurelio está representado con velo y ofreciendo un sacrificio en una escena famosa de la columna que le es dedicada. Y en este caso el testimonio es tan válido como el de las monedas, ya que el monumento se conservó en Roma desde la Antigüedad hasta nuestros días sin sufrir daño alguno.

Pero, limitándonos a las monedas, vemos a César de Pontifex con velo en seis de ellas en la colección de Goltzius del siglo xvi<sup>28</sup>, y en catálogos modernos a varios emperadores, Trajano, Marco Aurelio, Antonino, Domiciano, siempre como pontífices.

Ciñéndonos ahora a Augusto, Zanker, que estudia precisamente las imágenes del Emperador, dice que, en los años 20, *Su forma preferida para las estatuas erigidas en su honor sería la de togado en actitud de ofrecer un sacrificio o en actitud de oración. Es sorprendente la cantidad de imágenes de Augusto que aún en vida, presentan al Príncipe, tanto en monedas como en estatuas, vestido con la toga y con la cabeza velada*. Puesto que esas figuras fueron tan numerosas, parece verosímil que se hubieran descubierto algunas a principios del xvi. Zanker nos muestra en sus ilustraciones varios altares de lares representando a Augusto con velo y actuando. En cuanto a las monedas, el mismo autor reproduce una que tiene la cabeza desnuda de Augusto en el anverso, y el emperador con velo en el reverso<sup>29</sup>. Un repaso a catálogos modernos de monedas antiguas, *Roman Coins* o el del

27 VARRÓN, *De lingua latina*, 5, 84. TITO LIVIO. *De Urbe condita*, I. 18, 7, un augur en la elección de Numa; I. 36, 5, en la estatua de un augur; I. 32, 6, un legado en un juicio religioso; VIII. 9, 5, generales ofreciendo su vida para la salvación de Roma; X. 7, 10, plebeyos aspirando a cargos sacerdotales. VIRGILIO. *Eneida*, V, v. 755, comentado por Servio Honorato (siglo III). Esos datos me han sido facilitados por Gregorio Hinojo e Isabel Moreno.

28 GOLTZIUS, C. *Julius Caesar sive historiae imperatorum caesarumque romanorum ex antiquis numismatibus restitute. Liber primus*. Brujas, 1571, lam. III, a2.

29 ZANKER, Paul. *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza editorial, 1992, pág. 157; pág. 153, fig. 101, pág. 163, fig. 108 y 109. Monedas: pág. 157, fig. 103, denario de C. Marsius, Roma, 13 a. C.

*British Museum* nos proporciona otras. En una moneda de este último repertorio se ve la cabeza de Augusto laureada como Apolo en el anverso, y en el reverso el mismo Augusto velado y laureado conduciendo una yunta de bueyes, en actitud de Rómulo, como fundador de la nueva Roma<sup>30</sup>.

Pero hay otra categoría de testimonios, si bien mucho menos numerosos, en cambio más selectos, donde aparece con frecuencia Augusto con el velo, se trata de los camafeos, el de Viena, el de Florencia, por ejemplo. El famoso “Grand Camée de France”, que llegó de Constantinopla a San Luis durante las cruzadas, representa en su centro a Tiberio y Livia, y en la parte alta, como aparición divina, figura Augusto con la cabeza velada<sup>31</sup>.

Todas estas pruebas indiscutibles no quitan para que, como dice Pereda, las estatuas famosas de Augusto, entre ellas la de la Via Labicana, no habían sido aún descubiertas por los arqueólogos en la época de la fachada. Pero cuando presento como Augusto velado el de la Via Labicana, en ningún momento lo he considerado como modelo del escultor salmantino; era simplemente un ejemplo de las numerosas imágenes de Augusto sacerdote, la más bella. El propio Pereda (pág. 220) expresa con gran finura lo que debe ser nuestro acercamiento a la época: “Las fuentes que propongo no son fuentes en el sentido tradicional, sino unas catas en una cultura... en las que el texto escrito es a veces sólo la ventana a través de la cual atisba una cultura oral definitivamente perdida” (pág. 220). Algo parecido he pretendido hacer con las esculturas<sup>32</sup>.

En definitiva y resumiendo, si, como he indicado, los pontífices llevaban la cabeza velada, si los emperadores ofreciendo un sacrificio la llevaban así también, parece evidente que Augusto había de vestirse forzosamente como correspondería a su cargo, cargo tan decisivo en su vida que la ceremonia del pontificado dio lugar a una gran fiesta, a la que acudió un inmenso público venido de toda Italia, y que el nombre mismo de Augusto, “consagrado”, le fue dado en esta ocasión. El velo va ligado para Augusto a lo más prestigioso de su vida y a su propio nombre.

Por consiguiente, creo que lo importante no consiste en poner en duda algo evidente, que Augusto llevara velo, sino en preguntarse por qué se escogió esta imagen de Augusto para la fachada. Para mí, la explicación está en la idea de paz, que transmitía Augusto con el velo del pontífice, similar a la paz cristiana que pretende anunciar al mundo el nuevo Emperador, emperador ungido, sacralizado como lo fue Augusto Pontifex, y, por ende, como lo quería Gattinara, por encima de los reyes.

---

30 KENT. *Roman coins*, pl. 41, n° 148; MATTINGLY, H. *Coins of the Roman Empire in the British Museum*. London, 1976, pl. 15, n° 17.

31 DELAROCHE, P. *Trésor de Numismatique et de Glyptique. Iconographie des empereurs romains et de leurs familles*. Paris: Didier, 1858. Camafeo de Francia, hoy día en la Biblioteca Nacional francesa, pl. 12, comm. págs. 23-24; de Viena, pl. 6, comm. pág. 10; de Florencia, pl. 3, comm. pág. 6.

32 Aparte de todo, es muy difícil dictaminar qué conocían exactamente los hombres del XVI, ya que muchas cosas desaparecieron en aquel momento, cuando la moda de lo antiguo favorecía un intenso pillaje.

En realidad me consta que todo eso Pereda lo sabe de sobra, como lo revela su nota nº 249 (pág. 289), con la cita de los *Diálogos de Medallas* de Antonio Agustín y su referencia al velo. Pero prefiere ignorarlo, porque, si admitiera a Augusto en la fachada, tendría que admitir el tema imperial, y su tesis va por otro camino, como lo vamos a ver.

En cuanto a las serpientes que van colgadas del anillo debajo del medallón, confirman mi identificación: son, estoy de acuerdo, el emblema de la Prudencia, una virtud que le corresponde perfectamente a Augusto, la principal, entre las muchas que le atribuyen y que resaltaba en su divisa: *Festina lente*<sup>33</sup>. Porque, a pesar de las afirmaciones de Pereda, según el cual “la prudencia no encuentra sitio entre las virtudes” (pág. 288), la prudencia es una virtud muy ponderada tanto en la Antigüedad, como en la época cristiana; es una de las cuatro virtudes cardinales que han de acompañar también al poder político; rodean, por ejemplo el trono del rey D. Juan Carlos en el Palacio Real.

Pero, además, tratándose de Augusto, las serpientes tienen otro valor, muy personal, ligado a su mito, es decir a su nacimiento milagroso y a su filiación apolínea, pues Apolo, dios de Delfos, tiene la serpiente como atributo. Zanker trata también dilatadamente este tema, y las dos serpientes figuran en varias monedas de Augusto. Por todos estos motivos su nombre se ajusta perfectamente al personaje del medallón, que, lejos de ser “decorativo”, resulta altamente “elocuente”.

A modo de conclusión a este apartado sobre la iconografía en la fachada, debo reconocer que, si bien Pereda encuentra en ocasiones explicaciones interesantes, empaña el conjunto por su tendencia a empobrecer la interpretación a base de elementos considerados como meramente “decorativos”, sin un núcleo integrador que explique todo el programa y que, en mi opinión, no es otro que el Imperio.

### 3. LA REINA JUANA: UNA TESIS SUBYACENTE

Para terminar, y como visión de conjunto, me ha sorprendido, al leer esta tesis, la beligerancia que se da a la reina Juana, y, en contrapartida, el muy modesto papel reservado a Carlos V. El asunto se inscribe en las relaciones de la Universidad con la Corona, tema muy interesante que, a mi modo de ver, no se ha tratado con la debida matización.

#### 3.1. LA TESIS DE PEREDA

En realidad Pereda quiere ver la fachada como una realización del claustro universitario; y si insiste en la presencia de Juana es en la medida en que sería la representante de la vieja monarquía española, la hija de Isabel, frente al intruso flamenco,

---

33 Según Suetonio citaba en griego, haciéndolo suyo, un verso de Eurípides: *Para un jefe, prudencia vale más que osadía. Los doce Césares, Augusto*. París: Belles Lettres, pág. 8.

tal como consideraban a Carlos el claustro y las ciudades castellanas levantadas contra él. Aunque la fachada se haya esculpido en su reinado, Pereda intenta desvincular a la Universidad y su iconografía del Imperio y del Emperador.

Así por ejemplo la referencia a las columnas ausentes manifiesta la intención de eliminar a Carlos Emperador. Y, a partir de allí, esta ausencia cambia el significado general, hasta el punto de que Hércules deja de ser flamenco o imperial para ser exclusivamente español, hogareño como las fuentes del principio. Se puede leer: “La ausencia de las columnas y su leyenda indican que esta fusión heroica, (se refiere a la de los Hércules flamenco y Habsburgo con el español, realizada por Carlos V), no tiene eco en la fachada de Salamanca”. Es decir que nos situaríamos antes del dominio carolino. Personalmente veo mal la relación entre las columnas ausentes<sup>34</sup> y la nacionalidad de Hércules. Pero más sorprendente es dar una nacionalidad a Hércules, el gran aventurero sin fronteras, que recorrió todo el Mediterráneo desde el Helesponto hasta Tartessos. Conviene recordar el estudio de Tate ya citado, que lo presenta al contrario como el símbolo de la España abierta al mundo.

Más llamativa aún es la valoración global que hace Pereda en relación con los escudos. El rechazo al Emperador se hace patente cuando dice: “dos leitmotiven fundamentales en torno a los cuales se organiza la totalidad de la iconografía, el escudo real y el pontificio” (pág. 230). El escudo real, –el contexto lo indica claramente–, es el medallón de los Reyes Católicos, del que comenta la divisa. El otro es el medallón del papa<sup>35</sup>. Así, por arte de magia, el gran escudo del Emperador parece haber desaparecido o no tiene ninguna relevancia. Y cuando Pereda habla de este escudo es para desposeer casi a su dueño de su pertenencia. Así en esta frase ya citada: “El escudo de la fachada no es tan sólo el del Emperador, sino el de los reyes de España, don Carlos y su madre, doña Juana. El hecho de haber evitado todo emblema personal del Emperador a excepción del Toisón, que ya se había vinculado a la monarquía española, así parece demostrarlo” (págs. 237-38). De donde se deriva que: “El claustro eligió una fórmula heráldica en la que el peso caía sobre el equilibrio monárquico entre la corona española y el imperio”(pág. 239). La palabra “equilibrio”, empleada ya en la página 230, deja claro que Pereda interpreta la iconografía como un compromiso entre Carlos y el claustro, mayoritariamente comunero y fiel a la reina Juana. Y quiere ver la fachada como una obra de la Universidad, concebida y realizada preferentemente en la época comunera. Podemos leer: “No parece necesario, como tampoco lo excluye, que el segundo cuerpo de la fachada se esculpiera necesariamente durante los meses que duró la revuelta...” y “Aun cuando la realización del escudo de la fachada debiera ser posterior al sometimiento de las comunidades...” (pág. 239). Estas frases, aunque quieren ser matizadas, de hecho delatan el deseo del autor. De allí el interés

---

34 Intenté explicar el motivo de su ausencia precisamente por el hecho de no ser imperiales en el origen, sino borgeñas.

35 Pereda emplea con frecuencia la palabra “escudo” para referirse a estos medallones, y señala en el medallón del Papa, evidentemente por error, las armas de Castilla y León, que se encuentran en la fachada oriental.

en forzar las fechas, y querer que las entalladuras mencionadas en 1520 sean obligatoriamente las de la fachada, cuyo cuerpo central se habría terminado de prisa y corriendo, con sus medallones laterales (los de Carlos y su madre), que no representarían a nadie: “No estamos convencidos de que los medallones en cuestión representen a nadie en particular, podría tratarse de medallones decorativos” (pág. 25), y todo esto con el fin de estar en el tiempo, es decir dentro de la época comunera, porque sólo entonces pudo haber “equilibrio”.

Se compromete todavía más claramente cuando quiere ver en la fachada unos recursos retóricos “no sólo ajenos a la figura del emperador, sino decididamente antiimperiales” (pág. 233). Se refiere con esto a los emperadores romanos de los medallones, que considera como temas explotados ya antes del Imperio carolino en tanto que representación de virtudes romanas, republicanas probablemente, puesto que las llama “antiimperiales”. Y cuando, entre los dos partidos, no se aprecia ya equilibrio sino clara confrontación —la hubo, desde luego—, considera la fachada de la Universidad de Salamanca como “una pieza en este juego de intereses” a través de un lenguaje figurativo “que todavía en 1523 estaba desprovisto de señor y dueño” (pág. 275-76). Creo haber rebatido este último punto: ni la fecha de 1523 tiene validez rigurosa para la fachada, ni la idea imperial estaba por nacer entonces.

### 3.2. LOS HECHOS

Frente a estas afirmaciones y frente también al protagonismo atribuido a la reina Juana, en realidad ¿cuáles fueron los hechos entre 1520 y 23?

El 19 de septiembre de 1520, cuando los Comuneros llegan a Tordesillas y liberan a la reina de lo que era, de hecho, una cárcel, ésta los recibe con alivio y parece seguir el movimiento. Pero después de un solemne discurso del doctor Zúñiga, profesor de Salamanca, subrayemos el dato, proclamándola *Juana única reina*, cuando llega el momento de firmar, ella se niega diciendo que *no la revolviere nadie contra su hijo*<sup>36</sup>. Respuesta muy comprensible, cualquiera que sea la validez de la causa comunera, porque levantarse contra su hijo hubiera sido negarse a sí misma, ella que nunca se interesó por la política, mientras que fue una esposa y una madre apasionada. Y como madre respondió a los comuneros que pensaban utilizarla de bandera. Para ella el flamenco intruso era su hijo y con eso bastaba.

En realidad la actitud rebelde de la Universidad frente al poder político, que se manifiesta entonces abiertamente por su adhesión a la causa comunera, no era un hecho nuevo. El conflicto había empezado ya en la época del rey Fernando. En 1512, éste, monarca de un Estado moderno y centralista, quiere intervenir en la gestión universitaria, que considera incumbencia del Estado, mientras que la Universidad se escuda detrás de sus privilegios papales. Fernando, que no es rey de Castilla, utiliza entonces el nombre de su hija. El documento de Burgos de 1512,

36 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Juana la Loca*. Palencia: ed. La Olmeda, 1994, pág. 199 y pág. 208.



estudiado por M. Fernández Álvarez<sup>37</sup>, deja bien patente la abstención de Juana. Dice así: *Doña Juana, por la gracia de Dios, Reyna de Castilla, etc..., como patrona que soy del dicho Estudio*. Firmado, *Yo el rey, Fernando*, y firmado en Burgos, cuando Juana estaba en Tordesillas, porque Fernando no se molestó siquiera en salvar las apariencias. Juana era un nombre, nada más. Pereda cita este texto para valorar la relación de Juana con la Universidad. Pero de hecho, también entonces había sido utilizada, por el bando opuesto esta vez, hay que advertirlo.

Después se perdieron los libros de claustros y Pereda imagina, ¿sobre qué fundamento? que “entre 1512 y 1526 la Universidad gozó de independencia” (pág. 223). En realidad, desde el reinado de Fernando en adelante, M. Fernández habla de oposición sorda, pero efectiva de la Universidad<sup>38</sup>; y Joseph Pérez subraya la participación del claustro en el levantamiento<sup>39</sup>. Tal vez uno de los motivos de su rebelión fuera precisamente la intromisión de la Corona en la gestión del Estudio y la aspiración de éste a su autonomía.

En todo caso, cuando el Emperador vuelve de Alemania, en 1523, sus consejeros le invitan a *quitar la Universidad a Salamanca*, para castigarla<sup>40</sup>. Felizmente no lo hizo. Pero no es imposible que pensara, sin que eso implique un cumplimiento inmediato, en afirmar su poder de forma más elegante, marcando su presencia en la fachada con sus armas y águilas y una divisa elocuente.

Sin embargo Pereda, que mantiene siempre la relevancia de la reina en la fachada universitaria, cita una fuente en la que se le atribuye a ella la realización de la obra. Me refiero al sermón ya citado, donde se dice de la fachada que *la costeó la Majestad de la señora Reyna Doña Juana, para dexarnos escrito en piedra su nombre*<sup>41</sup>. Si esta afirmación, muy interesante, y que evidentemente refleja una tradición, fuera cierta, esto querría decir que la fachada hubiera sido sufragada por la corona. Y digo bien por la corona, porque, en tiempos de su hijo, Juana no tenía más autoridad que en tiempos de su padre. Estaba prisionera, y de la partida considerable asignada para su casa, no manejaba el primer céntimo; así el único acto de gobierno a su activo fue haber exigido la paga de sus músicos de Tordesillas<sup>42</sup>. Por consiguiente, si realmente “la reina costeó la fachada”, el que pagó fue Carlos V, utilizando probablemente el nombre de su madre, en tanto que “patrona del Estudio”. Esta posible contribución de Carlos resulta por otra parte bastante verosímil dado el contenido de los símbolos. Si, en 1510, al proyectar la construcción de la biblioteca, el claustro había pensado poner en la puerta de la librería las armas reales, como única decoración<sup>43</sup>, este proyecto lo realizó Carlos sobradamente con unas armas reales e imperiales triunfantes.

37 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. La reforma universitaria. En *Studia histórica*, 2, n.º 3, 1984, págs. 21-46.

38 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. La reforma, pág. 27.

39 PEREZ, Joseph. *La revolución de las Comunidades de Castilla*. Siglo XXI de España, 1977, pág. 428.

40 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Carlos V*. Nota 6, pág. 285

41 ROYS, Francisco de. Nota 3, citado por PEREDA, pág. 227.

42 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Juana la Loca*. Nota 36, pág. 126. Asignación de 38.000 ducados en 1544, Felipe, ya mayor, sólo 32.000.

43 BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente. Nota 1, pág. 215.

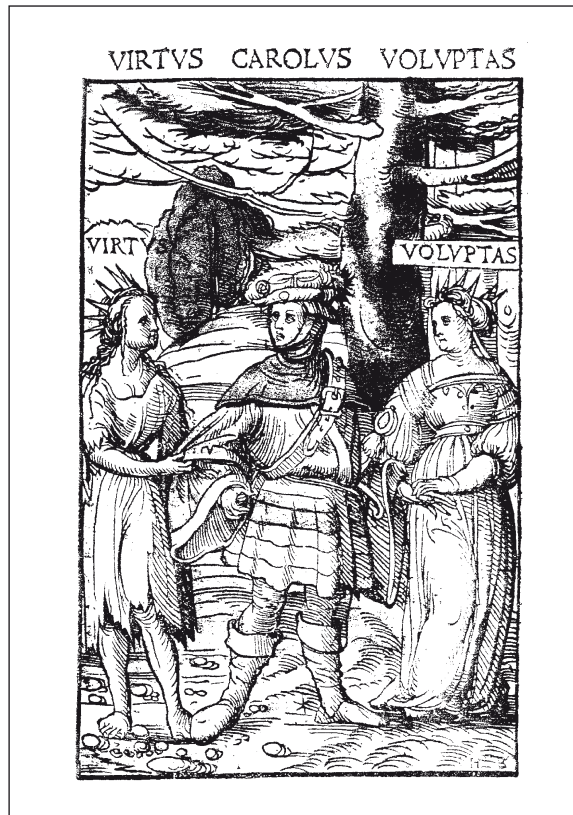


Así pues, si en el conflicto entre la Corona y el claustro, tres veces se ha mencionado a Juana, las tres veces fue para utilizar su nombre, ya que ella no ejerció poder político alguno. En cuanto a las dos partes enfrentadas, hay que reconocer que, después de la derrota del levantamiento comunero, no hubo entre ellas el “equilibrio” que quiere ver Pereda. Los hechos hablan solos, y es muy difícil interpretar la divisa griega del medallón como una inscripción conciliadora (pág. 292). Para mí *Los Reyes a la Universidad* significa el perdón; *La Universidad a los Reyes*, la sumisión. En 1523 Carlos actuó de vencedor y de juez. Y pudo expresar en la iconografía su propio programa imperial.

## CONCLUSIÓN

En conclusión, comprendo muy bien el deseo de encontrar en ese magnífico retablo un tema patriótico, agarrándose a las fuentes locales, a las viejas glorias medievales, al Hércules español, a la monarquía española. Pero es que, si hacemos una lectura atenta, la fachada, no por ser imperial y carolina, deja de ser española. El programa busca, dentro de las figuras imperiales, las que tienen una relación y relación gloriosa con España. César, Augusto, Escipión, tienen que ver con España porque aquí ganaron su gloria. Y por el mismo motivo Trajano y Marco Aurelio pueden tener también su lugar en las conchas. Son dos de los emperadores hispanos a los que se refería con orgullo el obispo Mota: *Cuando las otras naciones enviaban tributos a Roma, España enviaba emperadores... y agora vino el imperio a buscar el Emperador a España*. Lo que pretende la fachada es expresar la visión de una España en expansión, dominando el mundo, por medio de sus emperadores.

Por eso, por encima de la discusión sobre detalles iconográficos, muchos de ellos susceptibles de un amplio debate, en lo que difieren la interpretación de Pereda y la mía propia, es en la cuestión de fondo. Pero precisamente así es como se enriquece toda investigación.



*“Carolus en la encrucijada”, Kaiser Karl. Macht und  
Ohnmacht Europas.  
Exposición de Bonn, 2000, pág. 7.*